

POLY
 THE
Sis **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

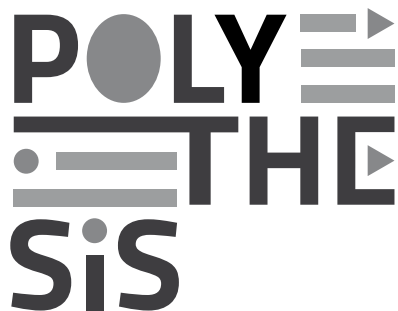
5 | **20**
23

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

5 / 2023





Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 5 / 2023

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-920-2

2024 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Carla Cucina (Università di Macerata), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B), Massimo Scotti (Università di Messina)

Coordinamento di redazione

Mauro de Socio (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo), Giulio Martire (Università di Torino)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Giulia Conserva, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Flavia Garlini, Daniele Giovannone, Sara Gregori, Marcella Lacanale, Michela Margani, Ilaria Muoio, Giulia Perosa, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Salvador Spadaro, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université

de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

- 7 SILVIA ARZOLA, MARTINA DI FEBO
Introduzione
- Anticamente gotico*
- 15 TOMMASO BRACCINI
Da Filinnio a Nuctina: lamie, *revenantes* e vampire tra
antichità e immaginario gotico
- 37 ALESSANDRO FAMBRINI
La sensualità dell'inorganico. Traiettorie intorno a Lucca nella
letteratura tedesca di primo Ottocento
- Camera con vista*
- 53 MASSIMO SCOTTI
«Solo la nostra ombra ci somiglia»: dal *Castello d'Otranto* al
Segno del comando
- 67 WALTER CATALANO
La Città infestata: *Genius loci* e geografia immaginale del
perturbante in Vernon Lee
- Mediterraneo gotico*
- 85 FABIO CAMILLETTI
Fantasmi in pieno sole. Carlo Fruttero e la via italiana alla
ghost story
- 97 LEOPOLDO SANTOVINCENZO
Incenso e vecchi merletti. Appunti su immaginario religioso e
cinema fantastico spagnolo

Recensioni

FRANCO PEZZINI

- 119 Le maschere del demonio: gotici al sole. Recensione a *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, edited by Marco Malvestio and Stefano Serafini, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023

Incenso e vecchi merletti. Appunti su immaginario religioso e cinema fantastico spagnolo

LEOPOLDO SANTOVINCENZO
RAI, Direzione Cinema e Serie TV

Abstract

The role of the Church and Catholic culture throughout Spanish history has penetrated and dominated individual consciences and the collective imagination, producing in the social fabric and individual consciences an inner conflict and a controversial relationship with religious symbols and ecclesiastical figures. The popular perception of 'Iberian Catholicism', characterised by a powerful, pervasive and gloomy image, has deeply innervated the most original and significant part of Spanish fantasy cinema, forming the basis of an original identity that, over time, has developed infinite interpretations and variations on the theme.

1. Introduzione

Ed è tale la condizione umana e tale l'ordine della Provvidenza – dimostratosi sino ad oggi inderogabile – che pur essendo la guerra uno dei più tremendi flagelli dell'umanità, diviene alle volte il rimedio eroico, unico, per riporre le cose nell'ordine della giustizia e ricondurle nel regno della pace. Per questa ragione la Chiesa, anche essendo figlia del Principe della Pace, benedice gli emblemi di guerra, ha fondato gli ordini militari, ed ha organizzato le crociate contro i nemici della fede (*El Mundo catolico y la Carta Colectiva del Episcopado Espanol* 1938, 9-10).

È un passaggio della *Lettera collettiva dell'Episcopato Spagnolo* indirizzata, in data 1° luglio 1937, a tutti i vescovi del mondo. Nel mese di marzo, a Guadalajara, i repubblicani hanno arrestato le manovre di accerchiamento di Madrid da parte dei nazionalisti della División Soria e dei militari italiani del Corpo Truppe Volontarie. Ad aprile la Legione Condor bombarda Guernica. Il 7 ottobre 1937 Monsignor Antoniutti presenta

al Governo Nazionale di Salamanca le lettere con cui veniva accreditato in qualità di Incaricato d'Affari della Santa Sede presso quel Governo. Da parte sua il Governo Nazionale ha inviato presso la Santa Sede in un primo tempo il Marchese Antonio de Magaz, quale Incaricato Ufficioso, e poi un Incaricato d'Affari nella persona di S.E. il Sig. Pablo de Churrua y Dotres, Marchese d'Aycinena. (*Istruzioni per sua eccellenza rev.ma mons. Gaetano Cicognani arcivescovo titolare di Ancira nunzio apostolico presso il governo nazionale di Salamanca (Spagna)* - AAV, Arch. Nunz. Madrid 1065, fasc. 2, ff. 35-79).

Il 13 ottobre 1931 Manuel Azaña Díaz, capo del governo dal 1931 al 1933 e nel '36 e Presidente della Seconda Repubblica spagnola nel '31 e poi dal maggio 1936 all'aprile 1939, aveva appuntato nei suoi diari che la Spagna aveva «cessato di essere cattolica» (Azaña 2000) intendendo che non era più interamente e compiutamente cattolica come era stata nel Cinquecento. La legittimazione dell'Alzamiento franchista del '37 non si risolve in un sostegno ideale ma in un esplicito schieramento che non disdegna la benedizione degli «emblematici di guerra». Da politico e sociale il conflitto viene bellicosamente traghettato sul terreno di una guerra religiosa contro il comunismo, a cui viene attribuito un valore purificatorio: «Se la guerra può essere una punizione per i peccati di un popolo [...] Dio potrebbe averci mandato o aver permesso questa terribile guerra per fare ammenda» (Gomá y Tomás 1937).

È una vera e propria chiamata alle armi che salda le istanze della Chiesa spagnola reazionaria degli anni '30 con quelle della Chiesa che, cinquecento anni prima, invocava le crociate. Il Secolo d'Oro, periodo di massimo splendore del paese sulla scena mondiale, aveva di fatto coinciso con il massimo potere dell'istituzione ecclesiastica, di fatto l'unica che potesse riuscire a tenere insieme tutte le varie province della Penisola Iberica. La *Reconquista*, culminata nella simbolica data della presa di Granada del 1492, aveva segnato la presa di possesso dei territori moreschi musulmani presenti nella penisola che si concluderà con l'espulsione dei Moriscos dai domini spagnoli; dalle Americhe cominciavano ad affluire ingenti risorse che i nuovi sovrani, Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona, progettarono di utilizzare per un ambizioso quanto anacronistico piano di unità cattolica in Europa che facesse da argine alle istanze protestanti vive nel continente centro-settentrionale e, su un altro fronte, il controllo turco del Mediterraneo. La guida teologica di questa opera di Controriforma fu rappresentata dall'ordine dei Gesuiti, fondato da Ignazio di Loyola. È a seguito di questi eventi che si va profilando una specifica connotazione del 'cristianesimo iberico', più correttamente del clero operante nella gigantesca azione d'evangelizzazione del Nuovo Mondo.

L'intreccio tra politica, apparati militari e cattolicesimo rappresenta, nel lungo periodo compreso tra il XVI secolo e la fine del XVIII secolo, l'assetto che condurrà, nel corso del XIX e poi nella metà del XX secolo, allo specifico *modus operandi* della Chiesa spagnola. Un processo che, operando in questa sede un'inevitabile sintesi, sarà definito e costituito tanto dalla politicizzazione della religione, quanto dalla sacralizzazione della politica. La religione diventa uno strumento essenziale per la nascita dell'impero, proprio perché esso è scaturito dalla vocazione evangelizzatrice che giustifica e glorifica ogni scelta politica dei governanti (la monarchia); di conseguenza, ogni azione politica, soprattutto se bellica in forma di 'crociata', è avallato, dalla vittoria definitiva a Granada il 2 gennaio 1492 in poi, dal vicario di Cristo a Roma, un dispositivo sacro che è elemento costituente del governo monarchico.

Le vicende storiche, che nel corso del XIX sec. condurranno a un durissimo scontro tra Roma e liberalismo, vedono nella pubblicazione del *Sillabo* (1864) il culmine del conflitto sul piano teologico. Pubblicato da Pio IX, il testo di condanna è non a caso opera indiretta del più grande reazionario del tempo, lo spagnolo Juan Donoso Cortés. Benché scomparso nel 1853, è a lui che si deve l'impianto teologico-politico, successivamente sviluppato nel testo. Ancora una volta, il cattolicesimo spagnolo si accredita come il faro della Chiesa.

La questione 'liberale e nazionale' che definisce le vicende politiche europee dopo la Rivoluzione Francese, tra progresso e restaurazione, tra innovazione repubblicana e reazione monarchica, trova il cattolicesimo spagnolo – della cui specificità s'è appena detto – perfettamente attrezzato al conflitto, la storiografia – infatti – parla ormai di uno specifico oggetto iberico: il nazionalcattolicesimo. In particolare, esso si manifesta compiutamente e definitivamente negli anni compresi tra il *Desastre* (1898), ovvero la sconfitta nel conflitto ispano-americano, e la fine della *Guerra civil* (1939) con la vittoria franchista e l'instaurazione di una dittatura clerico-fascista. Questo clero militante è l'erede dei 400 anni di pratica politico-militare, pronto alla mobilitazione e alla partecipazione diretta, prima di tutto attraverso una dimensione pedagogica (predicazione dal pulpito, redazione di pamphlet) accompagnata da una spinta alla monumentalizzazione della memoria (chiese, lapidi, altari per santi) e da una nuova pastorale della memoria (il culto dei caduti e dei martiri della patria, indipendentemente dal fatto che fossero laici o religiosi), dunque una vera e propria metanarrazione nazional-cattolica. Il discorso era incentrato sull'obbligo di ogni cittadino e di ciascun militare a sottomettersi all'educazione religiosa. La Chiesa formava i sudditi al senso di appartenenza nazionale e cristiano, praticando il principio secondo cui quanto più la Spagna fosse cattolica tanto più essa sarebbe stata grande.

Questo cattolicesimo potente, cupo, punitivo, minaccioso, penetra e domina le coscienze individuali e l'immaginario collettivo, ingenerando un tormentato conflitto interiore e un controverso rapporto con i simboli religiosi e le figure ecclesiastiche. Una percezione popolare che innerverà profondamente la parte

più originale e significativa del cinema fantastico spagnolo che verrà, offrendogli, contemporaneamente, le basi di una propria specifica identità.

2. *Odore di incenso e di zolfo*

È come tornare incessantemente a riaprire, in un implacabile *loop*, una vecchia cassa dimenticata per decenni in cantina, respirare il mefitico effluvio di incenso, di muffa e di zolfo, sfiorare gli abiti consunti e impolverati della Prima Comunione, aggirarsi nel corridoio di collegi tenebrosi, consumarsi in stantii interni borghesi le cui finestre sono eternamente sbarrate. L'horror spagnolo convive senza posa con un passato prossimo turbolento e opprimente che, prima e meglio di tutti, è stato fotografato da uno dei grandi autori della storia.

L'ombra del cinema sulfureo di Luis Buñuel, pur lontano dal genere, sembra aver lasciato il segno in particolare con due film, *Viridiana* (1961) e *L'angelo sterminatore* (*El ángel exterminador*, 1962). Sono innumerevoli le suggestioni e i temi che confluiranno nella cassetta degli attrezzi del cinema fantastico spagnolo e non solo: dal primo film la necrofilia, il feticismo, lo sberleffo blasfemo, il crocefisso-coltello, il voyeurismo, la pedofilia, il sonnambulismo, il profumo di santità che si deteriora, dal secondo la paralisi di una società borghese clericofascista che, intrappolata in una claustrofobica incapacità di evolvere, finisce per divorare se stessa, il cannibalismo, il realismo magico di un fantastico senza elementi fantastici.

Ma a fornire suggestioni al fantastico spagnolo hanno contribuito anche due grandi leggende nere.

Da una parte l'Inquisizione che possiede evidenza storica ma, di contro, viene saccheggiata quasi come entità metastorica, sineddoco ideale di ogni esercizio del fanatismo religioso ma anche come scrigno a cui attingere, spesso indirettamente, per mettere in scena sadismo, torture e nudità. Non daremo conto, in questa sede, del controverso dibattito in corso da anni che ne ridimensiona ruolo ed operato anche perché, al di là del dato scientifico, è la vulgata popolare sull'Inquisizione a incidere sull'immaginario cinematografico.

L'altra, i cui contorni sfumano appunto nella leggenda, è quella della setta nota come *El ángel exterminador*, una società segreta di ecclesiasti attiva nella Spagna della prima metà del XIX, di ispirazione violentemente clericale la cui missione era resuscitare l'Inquisizione dopo la sua definitiva abolizione nel 1834 spazzando via, anche con il ricorso alle schedature e se necessario all'omicidio, ogni istanza di liberalismo col progetto finale di saldare definitivamente il potere temporale della Chiesa e quello della corona. Alcune fonti parlano del 1821 come anno della sua costituzione ma la reale esistenza della setta resta tuttavia incerta, mai definitivamente confermata dagli storici. Sia pure su un piano di pura leggenda, la fosca idea di una società segreta di prelati che sotteraneamente

opera con mezzi violenti per la restaurazione di un ordine medievale, entra in qualche modo anche nella narrativa popolare e di qui inevitabilmente nel cinema fantastico spagnolo, affollato di sette e cospirazioni maligne. L'aura dell'Opus Dei di Josemaría Escrivá de Balaguer, soggetto peculiare a cui viene concessa la prelatura personale, e il "Codice Dan Brown" con i suoi intrighi esoterici, hanno fatto il resto. Il capolavoro di Buñuel del 1962 doveva essere inizialmente intitolato *Los naufragos de la calle Providencia* ma il regista chiese al commediografo José Bergamín di poter usare il titolo di una sua opera teatrale, *El ángel exterminador*, ispirato probabilmente proprio dal nome della fantomatica setta. Bergamín firma il soggetto del film anche se Buñuel sostiene che dal lavoro dello scrittore si è limitato ad attingere il titolo (cfr. Pérez Turrent / de la Colina 1993).

Forse non è un caso che, tra il 1961 e il 1962 si colloca simbolicamente anche la nascita del cinema fantastico spagnolo.

3. Età dell'Oro del fantastico spagnolo

Il titolo a cui si fa risalire l'avvio di una prima fase del genere è considerato *Il diabolico dr. Satana* (*Gritos en la noche*, Jess Franco, 1961). Prima c'erano state solo occasionali incursioni nel fantastico ma che tuttavia non avevano avuto la forza di trascinare la produzione verso uno sfruttamento commerciale seriale. Franco, destinato a diventare cineasta di culto coniugando spesso uno stile ricercato a materiali da *exploitation*, costituisce un continente a sé, impossibile, per ragioni di spazio, da esplorare in questa sede. La sua filmografia conta centinaia di titoli con un progressivo slittamento verso film a sfondo sessuale. Resta che il suo precoce *exploit* dà la stura a produzioni di genere a basso costo, molto redditizie per i piccoli produttori.

Mentre per l'horror italiano è iniziato da tempo il declino e si prepara l'avvento del giallo argentiano, è *Gli orrori del liceo femminile* (*La Residencia*, 1969), diretto dal paraguayano naturalizzato spagnolo Narciso Ibañez Serrador, a schiudere una seconda e ancora più fortunata stagione. Serrador viene dalla televisione dove, a partire dal 1966, ha dato vita a *Historias para no dormir*, antologia televisiva del fantastico accolta da un grandissimo successo popolare che hanno profondamente inciso sull'immaginario del pubblico spagnolo ma anche sull'ispirazione dei registi. Per i più attenti studiosi, la serie fu occasione «fare critica sociale alla Spagna del suo tempo usando il setaccio del fantastico» mettendo il pubblico televisivo di fronte alle proprie responsabilità sociopolitiche e all'abulia imperante rispetto al regime (cfr. Grégorio 2019). Nella serie si alternavano soggetti tratti dai classici della letteratura e soggetti originali. Interrotta nel 1968, *Historias para no dormir* torna in tono minore nel 1982 con un'edizione di soli 4 episodi e poi, dopo la parentesi del similare

Películas para no dormir, finanziato nel 2005 da Telecinco, il brand originale riappare nel 2021-2022 per altri 8 episodi. Nel caso delle ultime antologie, la regia viene firmata da registi diversi, individuati tra le giovani leve del fantastico cinematografico spagnolo.

Se il lungometraggio di esordio è una variazione sui temi del gotico morboso bilanciato dall'eleganza della regia e da una sfumatura sottilmente ironica, è il suo secondo (e ultimo) film per il cinema a lasciare indelebilmente il segno: *Ma come si può uccidere un bambino?* (¿*Quién puede matar a un niño?* 1976). Narciso Ibañez Serrador ha uno sguardo laico rispetto ad altri suoi colleghi del tempo e non si preoccupa, se non di rado, dell'educazione cattolica. Eppure, il tema dell'infanzia offesa che si ribella, orchestrato in un crescendo hitchcockiano, si impegna a violare il tabù della sacralità dei bambini segnando tutt'oggi una delle ultime soglie invalicabili in termini di ciò che si può mostrare senza tuttavia mai sbandare nella greve exploitation di più grossolani colleghi.

Ma intanto se il contributo al cinema di Serrador resta un unicum, con i suoi tre milioni di spettatori, *Gli orrori del liceo femminile* è un fenomeno sulla cui pista si accodano presto molti cineasti e case di produzione, spesso, come la Profilmes, specializzate nel genere. Mentre comincia il declino dell'inglese Hammer Films che aveva rilanciato, a fine anni '50 il gotico classico dell'americana Universal rileggendone tutte le icone, la Spagna si accredita con una ricca produzione sul solco dei britannici sfornando piccoli film di rapido consumo destinati al mercato profondo della Spagna rurale ma anche coproduzioni più ambiziose che attingono allo star system inventato dalla Hammer per cercare una penetrazione sui mercati internazionali. In questa fase il modello dell'horror spagnolo resta soprattutto quello inaugurato dagli inglesi e dai coevi italiani Mario Bava e Riccardo Freda: si moltiplicano sugli schermi vampiri e licanthropi e, ai caratteristi importati per dare ai film un'allure internazionale, si affianca un piccolo pantheon locale di attori, spesso nascosto dietro nomi anglosassoni. Per risultare più credibili agli occhi del pubblico provinciale (pratica in uso anche in Italia per le stesse ragioni) ma anche per venire incontro alle richieste della censura che suggeriva, per questo tipo di prodotti, di ricorrere ad ambientazioni estere per evitare ogni possibile, sospetta assonanza con la situazione politica e sociale della Spagna.

Sono tre i 'miti' che Diego Lopez e David Pizarro individuano come autoctoni del fantastico spagnolo: il primo risale all'irruzione sulla scena di Jess Franco ed è il Dottor Orlof (più tardi il nome acquisirà una seconda 'f'), il secondo è quello dell'uomo lupo iberico Waldemar Daninsky di Jacinto Molina / Paul Naschy; entrambi soffrono il limite di essere derivativi: uno dalla figura del *mad doctor* che, dal dottor Frankenstein in giù, sfida Dio fino alle estreme conseguenze in nome di una scienza che non si sottomette alla morale del tempo, il secondo proviene ovviamente dalla rilettura hollywoodiana (e poi britannica) del folklore dell'Europa Centrale. È solo il terzo ad imporsi con una dignità di mito originale, fortemente radicato nella cultura e nella politica del paese, ed

è quello dei Resuscitati Ciechi. La genesi è in una pellicola prodotta nel 1971 destinata, in ragione del grande successo internazionale, a comporsi presto una tetralogia. A partorire l'idea è un ex giornalista che ha già alle spalle un certo numero di film di facile consumo, Amando de Ossorio. Il titolo è *Le tombe dei resuscitati ciechi* (*La noche del terror ciego*, 1971).

Sintomatico quanto racconta il regista in un'intervista del 1999:

Avevo già diretto parecchi lungometraggi ed ero amico di un buon numero di produttori, ma nessuno era interessato a fare questo film. Il motivo principale era che si trattava di personaggi nuovi, non dei classici vampiri licanthropi che il pubblico conosceva già (Lopez-Pizarro 2015, 100).

I Resuscitati Ciechi sono cavalieri templari, destati dal loro sonno secolare da una sconsiderata turista capitata per caso nel in un diroccato villaggio, perso nelle campagne portoghesi. L'ambientazione portoghese è naturalmente il consueto espediente per aggirare le possibili riserve della censura spagnola.

Se è probabile che il successo planetario di *La notte dei morti viventi* (*The night of the living dead*, 1968) di George A. Romero abbia avuto la sua influenza sulla tipologia di creature messe in scena, la scelta dei contenuti è l'esito di un diligente 'raccolto' all'interno del proprio orto culturale:

Ho molto materiale sui Templari. Questi signori erano cavalieri nelle Crociate e scoprirono le rovine del tempio di Salomone, un re saggio che in un determinato momento abbandonò la fede cristiana darò altre divinità, colorando l'occultismo. Essi ne divennero le guardie e si fecero chiamare Cavalieri del Tempio punto non lasciavano entrare nessuno e quando tornarono in Occidente erano immensamente ricchi. Al ritorno dalle Crociate lasciarono le famiglie per mettersi a vivere in congregazioni, metà monaci metà guerrieri. Da qui mi venne lo spunto. Pensai tutti perché non avrebbe potuto esistere una setta che, seguendo i volumi di magia e di occultismo di Salomone, scopri la vita eterna grazie al vecchio mito del rinnovamento del sangue? (Lopez-Pizarro 2015, 100).

L'accusa di essersi volti alla magia nera, si racconta nel film, valse ai Templari reduci dalle Crociate l'esemplare punizione del re che li fece impiccare in massa. La fonte di ispirazione più diretta, al di là del retroterra storico, sono le storie orali del folklore galiziano e bretone ma anche gli stessi materiali leggendari rielaborati in racconti ad opera di Gustavo Adolfo Bécquer, poeta e scrittore pienamente calato nella temperie del Romanticismo Nero. In particolare, Ossorio attinge a due storie, *El monte de las ànimas* (1861) e *El Miserere* (1862). Tradotto in Italia negli anni '30, Bécquer fu anche oggetto, nel 1942, di uno studio di Angelo Maria Ripellino, *Rime e leggende di Bécquer*.

Se la ricetta del film resta quella del cinema fantastico spagnolo che si produceva al tempo (inclusi una certa approssimazione nella scrittura e una regia spesso sbrigativa tipica dell'epoca, con bruschi zoom e un montaggio spesso grezzo), gli ingredienti sono dunque nuovi e l'allegoria è chiara: cieche entità guerriere, benedette dalla croce – leggi la Spagna franchista cattolica –

investite da un passato mitico, pronte a sollevare la spada in difesa di un ordine morale minacciato dalla libertà dei costumi e dal desiderio di emancipazione delle giovani generazioni. Se il contorno non si discosta troppo dagli stereotipi, il piatto forte, ovvero le apparizioni dei Templari, conservano ancora oggi una qualità onirica ed ossessiva sottolineata dal ricorso al rallentatore: tra monasteri diroccati e fatiscenti cimiteri di campagna, cavalieri incappucciati, coperti da un velo di muffa, avanzano “ciecamente” passando a fil di spada tutti coloro che si parano sul loro cammino.

I «Templari mummificati», come li definisce lo stesso regista, tornano in *La cavalcata dei resuscitati ciechi* (*El ataque de los muertos sin ojos*, 1973) che prosegue la saga senza essere un vero e proprio sequel del primo film, trasformando così di fatto i Resuscitati Ciechi direttamente in icone del cinema fantastico, pronte per alimentare una narrazione articolata in episodi autonomi in cui il vero ed unico connettore sono le stesse creature infernali. Il secondo film, ambientato in un villaggio durante i festeggiamenti che commemorano il 500° anniversario dell'uccisione dei Templari (raccontata nel prologo), vede i cavalieri risorgere ancora una volta seminando panico e morte tra i discendenti dei loro antichi carnefici. L'attacco culmina con gli abitanti del villaggio assediati nella locale chiesa dai Resuscitati Ciechi che, colti dall'arrivo dell'alba, si arrestano come pietrificati mentre i superstiti si allontanano passando in silenzio tra le loro fila. La saga vanta due ulteriori film che, pur con qualche riuscito *exploit* spettacolare, niente aggiungono all'intuizione iniziale.

Finalmente l'horror spagnolo può essere venduto all'estero come tale e non più come una produzione derivativa dal modello anglosassone. Il senso del peccato, la repressione sessuale, il fondamentalismo cattolico diventano una materia costitutiva di molti film. In *Una candela per il diavolo* (*Una vela para el diablo* – Eugenio Martín 1973) sono in azione due sorelle nubili che gestiscono una piccola pensione in un villaggio castigiano. In anni di liberazione dei costumi sessuali e di una esperienza gioiosa della nudità, la fanatica religiosa Marta trascina la più giovane Veronica in una vera e propria crociata sterminando turiste disinibite, spesso provenienti da paesi e culture che minacciano con i loro empi comportamenti la chiusa e devota società spagnola. L'ambientazione in un contesto rurale rende tutto molto concreto e brutale, animato da un furore da Inquisizione in versione contadina:

Coltelli da cucina che odorano d'aglio e olio d'oliva; tette cucine e dispense; assassini che smembrano i corpi delle vittime con la stessa efficacia con cui ammazzano i maiali, tini di vino che nascondono cadaveri... Gastronomia e resti umani fanno il paio trasformando la pellicola in una macabra *grande bouffe* (Navarro 2004, 33).

In poco più di un decennio l'horror spagnolo può così già vantare un volume produttivo rilevante (con tanto di doppie versioni, più spinte, per i mercati esteri), un pantheon di figure iconiche, un suo piccolo repertorio divistico, un pubblico affezionato e una propria originale identità tanto da essere celebrato

in una rassegna allestita nel settembre 1975 dalla Filmoteca Española. Solo pochi mesi dopo, a novembre, Francisco Franco muore. Nel '76 scompare la censura preventiva sui copioni, l'anno successivo viene abolito l'intero codice di censura franchista, sostituito da un nuovo e più 'largo' sistema di classificazioni che, in parte, vanificano il sotterraneo gusto della provocazione che vivificava molte pellicole altrimenti di routine.

L'arrivo della democrazia coincide anche con il declino del genere in Spagna, come rileva Pierre-Paul Grégorio: la ritrovata libertà sembra alleggerire le tensioni accumulate e dirottare le energie represses in altre direzioni. Infine, rendere più accidentato il percorso del cinema di genere, arriva nel 1983, all'indomani del trionfo Partito Socialista Operaio (PSOE) alle urne, una nuova legge sul cinema che sancisce una più diretta partecipazione dello Stato nella produzione cinematografica e un ruolo più decisivo, sul piano economico, da parte della televisione. La ristrutturazione dell'industria cinematografica spagnola include strumenti come sovvenzioni nella forma di anticipi sull'incasso, costituzione di 'premi di qualità' e un fondo destinato alla promozione della cinematografia nazionale all'estero. Così il volenteroso sostegno riservato al cinema d'autore da parte della cosiddetta Legge Mirò (dal nome della regista Pilar Mirò nominata, per un triennio, Direttrice Generale della Cinematografia) genera come effetto collaterale la penalizzazione della produzione media di genere, dando vita contemporaneamente a un cinema più 'istituzionale', programmaticamente orientato verso la 'cultura' e la circolazione nei festival internazionali.

Per ritrovare linfa e risollevarsi dal sepolcro, come una delle icone che avevano contribuito al suo crescente successo, il fantastico cinematografico spagnolo dovrà attendere quasi un ventennio. E quando tornerà rivelerà un'anima e un'estetica molto diversi dal passato.

4. *A volte ritornano*

È il 2001 quando una ghost story diretta da un regista cileno ma naturalizzato spagnolo, porta nelle sale 6 milioni e 300.000 spettatori, un exploit raddoppia il caso del film di Serrador del 1969. È una coproduzione tra Stati Uniti d'America, Spagna, Francia e Italia e vanta un cast internazionale. Il titolo è *The Others*, il regista si chiama Alejandro Amenábar. Si tratta di un racconto gotico di buone ascendenze letterarie, con un twist finale che capovolge bruscamente la percezione della storia vista fino a quel momento, un 'trucco' efficace che deve forse qualcosa al recente successo planetario di *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*, 1999) scritto e diretto da M. Night Shyamalan. Il rilancio del fantastico mette in moto un nuovo fervore produttivo, contemporaneamente stanno nascendo fenomeni come quello del progetto Fantastic Factory della società Filmax, il pubblico ritrova interesse per la materia. Questi anni portano in primo piano

una nuova generazione di registi, profondamente differente da quelle che hanno in precedenza frequentato il cinema di genere. Si chiamano - solo per fare i nomi che più si faranno notare - Álex de la Iglesia, Jaume Balagueró, Paco Plaza, Juan Antonio Bayona.

La cesura fondamentale è ovviamente costituita dalla fine del franchismo che, sul piano sociale e culturale ha segnato una progressiva apertura sul piano non solo politico ma anche del costume e della società. Metaforicamente si può dire che, dopo anni di claustrofobico isolamento, si sono idealmente riaperte le finestre lasciando rinnovare finalmente l'aria, la gente è tornata in strada, l'esplosione di colori e travestimenti è la risposta più immediata e visibile alla severa monocromia e alla militaresca rigidità propri dei decenni precedenti. Il sostantivo *movida*, presto assunto nel vocabolario internazionale sia pure con la progressiva perdita del senso originario e delle connotazioni più critiche, allude simbolicamente all'uscita da una fase di stasi. Le nuove generazioni di cineasti, nati tra gli anni '60 e gli anni '70, non ha conosciuto, se non nella fase terminale e in età infantile, la realtà della dittatura. La familiarità inevitabile con la cultura cattolica è bilanciata dai nuovi fermenti culturali e da un approccio al cinema mediato dalla sala ma anche dalla televisione, dal VHS, dalla cinefilia.

È vero che 15-20 anni fa una nuova generazione di registi spagnoli iniziò a fare cinema... Erano registi che provenivano dalla cultura del VHS, che avevano visto molte cose, erano molto eclettici, potevano vedere un film di Fulci e, un'ora dopo, uno di Ingmar Bergman e ne erano felici. E questa generazione è quella che inizia a fare cinema. È una generazione che ama il cinema americano, che ama il cinema di tutte le provenienze, che non ha alcun pudore nel riconoscere che il cinema americano è meraviglioso, mentre prima sembrava che il cinema americano... Quindi questa generazione è quella che inizia a fare un cinema probabilmente molto più globale, molto più internazionale e che non ha nessuna paura di cimentarsi nel cinema di genere. Ed è allora che inizia ad apparire il cinema di genere. Io ricordo che uno dei primi a fare cinema di genere in Spagna per il grande pubblico e con grande successo fu Álex de la Iglesia, con un film di fantascienza, tra l'altro, quando in Spagna era impossibile pensare che si potesse fare un film di fantascienza. Álex de la Iglesia fece un film di fantascienza! Poi fece un film horror, *Il giorno della bestia*, che ebbe un grande successo. Stava dimostrando che si può fare cinema di genere, cinema horror, e farlo alla grande e che il pubblico va a vederlo, come se fosse un film che arriva dagli Stati Uniti (Balagueró 2018, intervista dell'autore, Sitges).

L'apparizione del cinema di Quentin Tarantino ha inoltre incoraggiato e dato dignità - potremmo dire teorica - a una scrittura e a un cinema costruito a partire da frammenti di altri film, una modalità che si può agevolmente definire post-moderna:

una sorta di estetica della citazione e del riuso, ironico e spregiudicato, del repertorio di forme del passato, in cui è abolita ogni residua distinzione tra i prodotti 'alti' della cultura e quelli della cultura di massa. Rintracciabile fin dagli anni 1930 nella cultura di lingua spagnola (*Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932*, a cura di F. de Onís, 1934), diffuso poi dagli anni 1950 nella cultura di lingua inglese e soprattutto

negli USA nell'ambito degli studi estetico-letterari, il termine ha trovato poi una più precisa codificazione in architettura e nelle arti, anche dello spettacolo, ed è entrato nel linguaggio filosofico (cfr. «Postmoderno» in www.treccani.it/enciclopedia/postmoderno/)¹.

Lo spiega bene, nell'ambito del cinema spagnolo, il regista Álex de la Iglesia:

Vi manca un pezzo di storia. Di solito si parte da un cinema molto forte, che in Spagna è stato quello degli anni Cinquanta e Sessanta. Al margine di un cinema fatto di commedie, c'era una tradizione di commedie noir di tipo brutale, in Spagna. Era una sorta di miscela tra neorealismo italiano come, non so, poteva essere quello di (Marco) Ferreri, e la tradizione spagnola più noir. Ci sono dei grandissimi film, che per quanto mi riguarda hanno segnato la mia vita, che sono ad esempio *El Pisito* e *El cochecito*, tutti film diretti da Ferreri, un regista italiano che cambiò il nostro modo di pensare, con le sceneggiature di Rafael Azcona, uno scrittore che ci faceva letteralmente impazzire. Poi ci sono quelli che in Spagna sono considerati dei classici e io credo che siano davvero le pellicole migliori che siano mai state girate in Spagna. Mi riferisco ai film di Berlanga, come *Benvenuto, Mister Marshall!* e *Plácido*. *Plácido* è un film che concentra in sé il noir e l'amarezza nei confronti della vita, che supera ogni realtà e ogni tipo di espressione. Non abbiamo nulla da aggiungere, insomma, a questi film. È già stato detto tutto. [...] Ci sono una serie di registi che danno forma al linguaggio cinematografico e l'unica cosa che possiamo fare è ripensare a ciò che essi hanno fatto, no? Come dicevamo prima, è un lavoro post-moderno di cinismo, di fotocopia o di traduzione di un testo. Al meglio siamo dei barman che preparano dei cocktail, cocktail di idee altrui. Diciamo che è triste, ma d'altro canto può anche risultare creativo, se ne si è consapevoli. Da questo punto di vista, questo è tutto quello che possiamo fare (de la Iglesia 2015, intervista dell'autore, Gorizia).

The Others ha riportato in auge un modello di fantastico letterario, elegante, trattenuto. La scrittura si fa sempre più rifinita e i valori produttivi importanti. L'odore acre delle sale di periferia, una certa anarchica vocazione allo sberleffo e alla provocazione, si sono andati del resto perdendo in tutto il cinema occidentale, sempre più borghese e meno popolare. L'horror spagnolo acquisisce a tratti una compostezza "mainstream" che, se ne facilita la circolazione nei festival importanti e nei circuiti di sale di prestigio, ne mortifica progressivamente la vitalità iconoclasta e la natura sanguigna rischiando, col tempo, una standardizzazione delle formule narrative ed estetiche. Questa tendenza ha visto succedersi, con grande successo, film come *La spina del diavolo* (*El espinazo del diablo* – Guillermo del Toro 2011), *Fragile: A Ghost Story* (*Frágiles* – J. Balaguerò 2005) e il fortunatissimo *The Orphanage* (*El orfanato* – J. A. Bayona 2007) in cui ritorna il tema dei fantasmi infantili à la Henry James.

Nell'inconscio collettivo – e di conseguenza nell'immaginario fantastico che vi attinge – sopravvive intanto, ben oltre la caduta del Franchismo, un irrazionale sentimento di paura che si materializza attraverso l'ossessiva rappresentazione, nel cinema, di segni, pratiche e tematiche legate alla pervasività della

¹ Consultato l'ultima volta il 6 novembre 2023.

cultura religiosa nella vita sociale e quotidiana come nella sfera più intima e individuale. Ed ecco, anche nel recente horror spagnolo, sfilare colleghi tenebrosi, abito consunti e impolverati della Prima Comunione, suore diaboliche, segreti inconfessabili, complessi di colpa, riti funebri, moventi legati a verginità, aborto, adulterio. Il ricorso all'iconografia e alle tematiche religiose continua, così, ad essere presente anche se in maniera meno pervasiva e incisiva rispetto al passato. Ma, soprattutto, acquisisce quasi sempre un diverso senso, più esteriore e di superficie, funzionale a rappresentare l'identità estetica propria di una cultura cattolica ma, anche, più banalmente, elemento di repertorio del genere. La paura della tonaca, tramandata fin dall'infanzia, induce a popolare di preti e suore la scena horror. Il Cristo verde plastica, travestimento di un rapinatore che si mimetizza tra gli artisti di strada di Puerta del Sol nel grottesco. *Le streghe son tornate* (*Las brujas de Zugarramurdi* - Álex de la Iglesia 2013), è ormai il precipitato di un'estetica pop da icone religiose di plastica prodotte in serie per le botteghe turistiche più che il minaccioso 'spaventapasseri', la cupa apparizione che, dagli altari, ingenerava il senso di colpa e incuteva il terrore nel peccatore.

Con *Il giorno della bestia* (*El día de la bestia*, 1995), il cocktail servito questa volta da de la Iglesia è, nelle parole dello stesso regista, un «action movie satanico»: nel film sono shakerati il millenarismo apocalittico medievale con l'annunciato ritorno dell'Anticristo a Madrid, l'*humor negro* di marca iberica, un parroco infiltrato a fin di bene nelle schiere del Maligno, show televisivi sull'occulto, metallari, templi satanici ubicati nelle torri di Puerta de Europa, *freaks* e chi più ne ha più ne metta in una poetica dell'eccesso che affonda nell'iperbole e nel grottesco.

Un repertorio che tornerà, a partire dal 2020, nella serie HBO España *30 monedas*, diretta dallo stesso de la Iglesia e scritta dallo stesso sceneggiatore Jorge Guerricaechevarría: qui è di scena un esorcista con trascorsi di pugile ed ex detenuto, che si trova sulle tracce di una delle 30 fatidiche monete con cui fu pagato Giuda per il suo tradimento fino a svelare un apocalittico complotto internazionale che vede coinvolta, naturalmente la Santa Sede.

L'importanza di *Il giorno della bestia*, a prescindere dal suo esito, è di aver aperto la strada a una generazione di cineasti spagnoli che hanno improvvisamente realizzato che si può tornare a fare cinema di genere con un taglio personale e al contempo riuscire ad intercettare un nuovo pubblico, più giovane, formatosi su una concezione di genere più contemporanea emersa dopo gli anni '80.

L'odore di stanze sigillate, congelate in un passato mai davvero rimosso, ritorna nel film [*•REC*] (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) che adotta un linguaggio cinematografico contemporaneo, ispirato alla televisione dei programmi sensazionalistici 'in presa diretta' e all'estetica POV (*Point of View*) degli *user content generated*. Il cuore della storia, che si evolve freneticamente in un tempo reale simulato, è il dilagare, in un grande palazzo di Barcellona,

di un virus che rende aggressivi e letali, il tutto davanti alle telecamere di una troupe televisiva, al seguito di una squadra di pompieri chiamata in azione da un allarme. In fondo all'intreccio c'è la storia di un prete che è anche un medico, padre Albelda, che molti anni prima aveva isolato nel suo appartamento una bambina ritenuta posseduta dal demonio con l'obiettivo, fallimentare, di trovare una cura scientifica. La scomoda vicenda era stata alla fine insabbiata dalla Chiesa su ordine di diretto di Roma e l'uomo, riluttante a uccidere la bambina, l'aveva nascosta impedendole il contatto con l'esterno per limitare l'epidemia. Sopravvissuta al forzato isolamento, entrata a contatto con gli inquilini del palazzo, Tristana scatena suo malgrado caos e morte. Ancora una volta la metafora è quella di un passato rimosso che torna a manifestarsi, di una religiosità oscura e violenta latente che sopravvive segretamente nel cuore della città moderna ed è sempre in procinto di riaffiorare con effetti devastanti.

La fortuna dei film citati rianima la produzione di genere ma, come si diceva, ne provoca anche, allo stesso tempo, un rapido processo di standardizzazione il cui esito sono ad esempio i film prodotti in serie per le piattaforme di streaming, Netflix in testa, con un vasto catalogo di film e serie di produzione ispanica, molto spesso a tema fantastico.

Un titolo esemplare di questa matrice industriale è quello di un film senza particolari ambizioni e senza intenti critici che sfrutta il repertorio religioso su un versante più esplicitamente effettistico. *La niña de la comunión* (Victor Garcia, 2022) parte da una leggenda del XIX secolo ma l'intreccio si risolve poi in un pretesto per *jump scares* in serie sul solco di analoghi prodotti americani, nel tentativo di costruire un nuovo *franchise* horror da spendere sul mercato come, ad esempio, la Annabelle dell'omonimo film (*Annabelle* – John R. Leonetti 2014). Il profumo di sacrestia e i merletti consunti di un vecchio abitino della Prima Comunione testimoniano che l'aura terrificante dell'iconografia religiosa è sempre un buon investimento. Come un fiume carsico, la dittatura franchista e il cattolicesimo più repressivo continuano così a scorrere appena sotto la superficie.

Nel telefilm del 2006 *La culpa*, una delle *Películas para no dormir* che ha diretto in prima persona, Narciso Ibáñez Serrador mette in scena la storia di Gloria, una madre single con una bambina, che viene ospitata da una ginecologa, Ana, convinta abortista, in cambio di un aiuto nel suo studio medico privato. La vecchia casa in cui abitano, al centro di una piccola città, è però divisa in due: oltre la porta chiusa a chiave che dà sulle scale, vivono infatti due vecchie sorelle, proprietarie dello stabile. Una è immobilizzata a letto, in una stanza dal pesante arredo anni '30 piena di candele accese e crocefissi, l'altra è una fanatica religiosa turbata da quello che succede nell'altra metà della casa. Intanto Gloria, che vive con disagio l'assistenza che presta ad Ana per gli aborti che pratica nel suo ambulatorio, resta incinta dopo un rapporto occasionale e deve decidere cosa fare della sua gravidanza. Nella casa cominciano a verificarsi strani accadimenti che culminano nell'omicidio di una paziente... Siamo negli

anni '70, l'allegoria è chiara: ci sono due Spagne costrette a convivere sotto lo stesso tetto, per quanto il paese si stia avviando a un processo di liberazione e innovamento, le idee reazionarie del passato fanno strenua resistenza e non si arrendono al loro destino. Il complesso di colpa di Gloria, vero motore della storia, è l'eredità che grava sulla giovane Spagna in cerca di riscatto e di cui non riesce a gestire il fardello.

Prodotto e distribuito da Netflix, il recentissimo *Hermana muerte* (2023) di Paco Plaza espande, sul modello di molte operazioni produttive del cinema horror statunitense, l'universo di *Verónica* (Paco Plaza, 2017), storia dell'infestazione di appartamento nel quartiere popolare di Vallecas a Madrid ambientata nel 1991. Nel primo film era protagonista una quindicenne, studentessa in un istituto cattolico retto da monache, che nel corso di un'eclissi solare, nei sotterranei della scuola prende parte a una seduta spiritica con una tavoletta Ouija evocando un'entità che poi si manifesterà nella casa di famiglia. Il nuovo film comincia con un finto *found footage* in cui si mostra una *niña santa* che, nella Spagna rurale del 1939 segnata dalla povertà, ha visioni della Madonna e diventa oggetto di culto popolare nella zona. Dieci anni dopo, divenuta novizia, Narcisa arriva come insegnante in un ex convento convertito in una scuola per bambine "svantaggiate" retta da suore. Cresciuta, la ragazza è tormentata da dubbi ma, grazie ai suoi misteriosi poteri, entrerà in contatto con i terribili segreti del luogo che hanno origine in un violento assalto al convento da parte dei repubblicani avvenuto durante la Guerra Civile e una maternità indesiderata. Alla fine del film si svela anche il legame con i fatti raccontati in *Verónica*. Imprevedibilmente l'immaginario horror religioso spagnolo rivela una significativa relazione, se non una vera radice, in una pellicola religiosa degli anni '50, coproduzione ispano-italiana di grandissimo successo popolare: *Marcellino pane e vino* (*Marcelino pan y vino*, 1955) di Ladislao Vajda. Il ricordo del film, esemplare modello di cinema confessionale del regime franchista e campione delle sale parrocchiali, è ancora molto vivido in tutti coloro che lo videro, a cinema e poi in televisione, in età infantile per il misto di commozione e paura che produceva. Nella Spagna contadina del XIX secolo, i frati di un convento adottano un trovatello che viene battezzato Marcellino. Mentre il convento è minacciato di sfratto, il piccolo, che ha ormai sei anni, scopre in soffitta un vecchio crocefisso che raffigura un Cristo scheletrico a cui il soave Marcellino decide di offrire del pane e del vino. Miracolosamente il corpo del Cristo crocifisso si anima per ricevere il pasto offerto e, impietosito dal desiderio dell'innocente di incontrare la sconosciuta madre volata e in cielo e anche la Madonna, gli fa dono della morte per consentirgli di raggiungere la mamma. La tomba di Marcellino diventerà luogo di pellegrinaggio a testimonianza del miracolo. L'assunto edificante, trattato nei termini di un cattolicesimo mistico e retrico, è veicolato da un film che ricorre sapientemente alla cassetta degli attrezzi del cinema popolare per coinvolgere lo spettatore. E infatti si impiegano registri antinomici senza lesinare sugli effetti, dalla commedia al lacrima-movie

fino all'horror. In contrasto con la solarità delle scene in esterni, il set della soffitta, punteggiato di zone in ombra, è illuminato come in un film di Val Lewton e Jacques Tourneur e il Cristo che si anima scendendo dal crocifisso è una manifestazione decisamente inquietante da memento medievale. *Marcellino pane e vino* è forse la più compiuta sintesi cinematografica tra religione e horror che il cinema spagnolo abbia prodotto.

Se la letteratura e il cinema gotico e diabolico sono da sempre affollati da incarnazioni del male infantili che giocano sull'ambigua antinomia tra innocenza e colpa, la 'terza età' ha recentemente riconquistato terreno tanto da lasciar ipotizzare una deriva non del tutto casuale. Utilizzati occasionalmente nel genere, soprattutto come corpi oggetto di repulsione che covano neri sogni di rigenerazione, gli anziani sono protagonisti di almeno tre film di un certo interesse prodotti nell'arco di tre anni. *La abuela* (Paco Plaza 2021), chiuso per buona parte in un vecchio appartamento, ricorre al senso di colpa di una nipote, aspirante modella a Parigi, costretta a tornare a Madrid per accudire l'anziana nonna. In un crescendo di segnali inquietanti, si rivela l'esistenza di un ciclico rituale magico che consente alle anziane di sottrarsi alla morte cerebrale riciclando i corpi di giovani donne. In *Viejos* (Raul Cerezo e Fernando González Gómez 2022) la demenza senile si sviluppa invece come un inspiegabile contagio che coinvolge sempre più vecchi nel corso di una torrida estate madrilenica provocandone la furia omicida nei confronti dei più giovani. Anche se il finale suggerisce una svolta fantascientifica, l'esecuzione è decisamente da film horror: il contesto realistico scivola pian piano in un tono grottesco e virulento con passaggi densi di un umorismo nero alla Azcona-Ferreri. *La maledizione del cuculo* (*El cuco* – Mar Targarona 2023) prende avvio dalle vicende di una giovane coppia, Marc e Anna, che, con il proposito di concedersi un viaggio per sfuggire alla routine, contattano su un sito di scambio case per le vacanze una coppia di eccentrici pensionati tedeschi. Tutto sembra andare per il verso giusto ma i due vecchi non si limitano a vivere nella nuova casa, ne prendono letteralmente possesso in un crescendo di caos e di crudeltà gratuita che ha tuttavia un preciso fine.

Pur non presentando le tre storie espliciti elementi religiosi, mettono tutte in scena figure malefiche che non si rassegnano alla naturale parabola del ciclo vitale: è come se, anche qui, ci fosse un passato che, oltre le apparenze, non si arrende a dissolversi, una sorta di allegorica e ossessiva incarnazione della memoria che non scorre ma che produce un'innaturale cristallizzazione del tempo.

Una suggestione che sembra covare anche nel notevole *La espera* (F. Javier Gutiérrez 2023). Il 1970 in cui è ambientato il film è in realtà un tempo senza tempo: l'arido latifondo in cui il protagonista si trasferisce con moglie e figlio per fare il custode, è una landa quasi metafisica, immobile, battuta dal sole e dalla polvere, priva di ogni riparo. Le tragedie sono prossime e inevitabili, come se fossero stabilite da un destino ancestrale. Rimasto solo l'uomo scivola

in una spirale paranoica, punteggiata dal ritrovamento di sinistri manufatti rituali. La risoluzione finale trasforma quello che era cominciato come un dramma rusticano e proseguito come western claustrofobico moderno, in un agghiacciante folk horror su una comunità contadina dedita a pratiche sataniste per assicurarsi la sopravvivenza sotto lo sguardo complice di un onnisciente proprietario terriero.

Ad operare un interessante capovolgimento, sia pure nei limiti di un film medio, è invece *Tin & Tina* (Rubin Stein 2023). Se in tutti i film di cui si è parlato il fanatismo religioso è abitualmente attribuito alle generazioni più adulte o anche anziane, cresciute negli anni del franchismo o comunque formate all'interno di una cultura clerico-fascista, il regista e sceneggiatore Rubin Stein, ampliando un suo cortometraggio del 2013, colloca la storia nei primi anni '80, a ridosso delle tensioni materializzatesi nel tentato golpe Tejero, le cui immagini televisive hanno fatto il giro del mondo ricordando a tutti che la dittatura militare era ancora, nella Spagna di quegli anni, un'eventualità non remota. Durante il matrimonio religioso di Adolfo e Lola, la ragazza, in avanzato stato di gravidanza, ha un aborto spontaneo che le impedirà di avere altri figli. La coppia decide di adottare e si reca in un convento dove fa la conoscenza di due fratellini, gli orfani Tin e Tina che istantaneamente seducono Lola convincendola a portarli a casa. La rigida educazione religiosa impartita ai bambini nel convento in cui sono cresciuti si rivela presto in una forma di fanatismo basata su una lettura letterale e acritica dei testi sacri. Vivaci e affettuosi fino a ingenerare inquietudine, Tin e Tina uniscono il candore dell'infanzia alla innocente ferocia di una visione incapace di sfumature. I genitori adottivi assistono a un'escalation di atti terribili sotto le sembianze di un allegro 'gioco catechistico' fino a giungere alle estreme conseguenze. Il tono lievemente grottesco è molto ben gestito in tutte le sequenze di cui sono protagonisti i bambini, il soprannaturale è solo vagamente suggerito e resta il dubbio se davvero se gli *evil kids* abbiano questa volta non il diavolo a informare i loro comportamenti ma un Dio intollerante e collerico. Soprattutto sembra che le devianze prodotte da un'educazione severamente e ciecamente cattolica, apparentemente retaggio di un passato lontano, siano in realtà così radicate nella cultura spagnola da rinnovarsi in un ciclo inesorabile e letale.

Nel piazzale antistante la chiesa di Sant Sebastià, adiacente al cimitero di Sitges, campeggiava, nei giorni del Festival Internacional De Cinema Fantàstic De Catalunya 2023, un grande confessionale in legno, dotato di guglie gotiche. Una comparsa con un vestito da suora su cui spiccavano vistose macchie di sangue, smistava il pubblico che, in fila, aspettava di entrare nel confessionale, eccitato ed impaurito dalle urla che provenivano dall'interno. Era l'operazione di marketing orchestrata da Netflix per promuovere *Hermana Muerte* al festival. Ma anche la compiuta rappresentazione del sincretismo tra il disagio ingenerato dall'esperienza cattolica della confessione e i brividi garantiti dalla

visita al tunnel degli orrori nel luna park. Una sintesi che invita a chiudere, per ora, il cerchio.

Un grazie a Carlo Modesti Pauer per la preziosa consulenza storica.

Riferimenti bibliografici

- Aguilar, Carlos, 2002. *Fantaespaña. Orrore e fantascienza nel cinema spagnolo: un secolo di delirio filmico*, Torino, Lindau.
- Aguilar, Carlos, 2005. *Cine fantástico y de terror español. 1984-2004*, San Sebastián, Semana de Cine Fantástico de San Sebastián.
- Arsenal, León / Sanchiz, Hipólito 2006. *Una historia de las sociedades secretas españolas*, Barcelona, Zenith.
- Azaña, Manuel, 2000. *Diarios completos*, Barcelona, Crítica.
- Beevor, Antony, [1983] 2006. *La guerra civile spagnola*, Milano, Rizzoli.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, [1861] 1999. *Il monte delle anime*, Verbania, Tararà Edizioni.
- Bennassar, Bartolomé, [1981] 2016. *L'inquisizione spagnola. Il potere oscuro che processò una nazione*, Milano, Rizzoli.
- Catalano Walter et al., 2015. *Guida al cinema horror. Il New Horror dagli anni Settanta a oggi*, Bologna, Odoia.
- Curti, Roberto (ed.), 2004, *Nocturno Dossier Sangre y deseo. Guida al cinema fantastico spagnolo*, Monza, Cinema Bis Communication.
- Deschner, Karlheinz [2008] 2010. *Storia criminale del cristianesimo*. Tomo IX. *Dalla metà del XVI secolo all'inizio del XVIII secolo*, a cura di Carlo Modesti Pauer, Milano, Ariele.
- Centro información católica internacional, 1938. *El mundo católico y la Carta Colectiva del Episcopado Español*, Burgos, Rayfe.
- Eymerich, Nicolaus / Peña, Francisco, [1973] 2000. *Il manuale dell'inquisitore*, Roma, Fanucci.
- Gomá y Tomás, Isidro, 1937. *La Cuaresma de España. Carta pastoral sobre el sentido cristiano español de la guerra*, Pamplona, Gráficas Bescansa.
- Grégorio, Pierre-Paul, 2019. *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, Cádiz, Editorial UCA.
- Gubern Roman et al., 1995. *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio.
- Istruzioni per sua eccellenza rev.ma mons. Gaetano Cicognani arcivescovo titolare di Ancira nunzio apostolico presso il governo nazionale di Salamanca (Spagna)* - AAV, Arch. Nunz. Madrid 1065, fasc. 2, ff. 35-79.
- Lopez, Diego / Pizarro David, 2015. *Rosso Sangue. La storia del cinema fantahorror spagnolo*, Roma, Profondo Rosso.

- Martin, Sara, 2015. *Streghe, pagliacci, mutanti. Il cinema di Álex De la Iglesia*, Milano, Mimesis.
- Mora, Teo, 1979. *Storia del cinema dell'orrore*, Voll. 2 Tomo 2, Roma, Fanucci.
- Pérez Turrent Tomas / de la Colina José (ed.) 1993, *Buñuel secondo Buñuel*, Milano, Ubulibri.
- Puppi, Lionello, 1990. *Lo splendore dei supplizi: liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano, Skira.
- Roas, David (ed.), 2021. «Fantastico spagnolo», *IF - Insolito & Fantastico* 26, Città di Castello (PG), Odoia.
- Romero Javier G, 2002. *Antologia del cine fantástico español*, *Quatermass. Cine de terror, fantasía y ciencia-ficción*, 4-5, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- Seguin, Jean-Claude, [1995] 1998. *Breve storia del cinema spagnolo*, Torino, Lindau.
- Tetro Michele et al., 2021. *Guida al cinema Horror. Dalle origini del genere agli anni Settanta*, Bologna, Odoia.
- Thomas, Hugh, [1961] 1963. *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi.

Filmografia

- [•REC] (Jaume Balagueró e Paco Plaza 2007).
- 30 monedas (Álex de la Iglesia 2020-2023).
- Fragile: A Ghost Story (*Frágiles*, J. Balagueró 2005).
- Hermana muerte (Paco Plaza 2023).
- Historias para no dormir (Aa Vv., 1966-1968 e 2021-2022).
- La abuela (Paco Plaza 2021).
- L'angelo sterminatore (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel 1962).
- Annabelle (John R. Leonetti 2014).
- La cavalcata dei resuscitati ciechi (*El ataque de los muertos sin ojos*, Amando de Ossorio 1973).
- La culpa (Narciso Ibáñez Serrador 2006 - episodio della serie *Películas para no dormir*).
- Il diabolico dr. Satana (*Gritos en la noche*, Jess Franco, 1961).
- La espera (F. Javier Gutiérrez 2023).
- Il giorno della bestia (*El día de la bestia*, Álex de la Iglesia 1995).
- La maledizione del cuculo (*El cuco*, Mar Targarona 2023).
- La niña de la comunión (Victor Garcia 2022).
- La notte dei morti viventi (*The night of the living dead*, George A. Romero 1968).
- Gli orrori del liceo femminile (*La Residencia*, Narciso Ibáñez Serrador 1969).
- Il sesto senso (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan 1999).
- La spina del diavolo (*El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro 2011).

Le streghe son tornate (*Las brujas de Zugarramurdi*, Álex de la Iglesia 2013)
Le tombe dei resuscitati ciechi (*La noche del terror ciego*, Amando de Ossorio 1971).
Ma come si può uccidere un bambino? (*¿Quién puede matar a un niño?*, Narciso Ibañez Serrador 1976).
Marcellino pane e vino (*Marcelino pan y vino*, Ladislao Vajda 1955)
Películas para no dormir (Aa. Vv, 2007-2009).
The Orphanage (*El orfanato*, J. A. Bayona 2007).
The Others (Alejandro Amenábar 2001).
Tin & Tina (Rubin Stein 2023).
Una candela per il diavolo (*Una vela para el diablo* – Eugenio Martín 1973)
Verónica (Paco Plaza 2017).
Viejos (Raul Cerezo e Fernando González Gómez 2022).

Programmi televisivi

Intervista a Álex de la Iglesia di L. Santovincenzo in *Wonderland* (Rai 4, trasmesso il 23 ottobre 2015).
 Intervista a Jaume Balagueró di L. Santovincenzo in *Wonderland* (Rai 4, trasmesso il 18 gennaio 2019).