

Turbamenti figurativi: conversazione con Dario Argento

GIUSTI, Giulio <<http://orcid.org/0000-0001-9527-3041>>

Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) at:

<http://shura.shu.ac.uk/13685/>

This document is the author deposited version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

Published version

GIUSTI, Giulio (2010). Turbamenti figurativi: conversazione con Dario Argento. *Filmcritica* (609/10), 490-496.

Copyright and re-use policy

See <http://shura.shu.ac.uk/information.html>

Turbamenti figurativi: Conversazione con Dario Argento¹

Nel tuo cinema ci sono costanti citazioni alle opere d'arte, sia per utilizzo diegetico sia per utilizzo del tableau vivant. Il tipo di storia che tu racconti, sia essa un Giallo o un Horror, influenza in modo determinante la tua scelta di riferimenti architettonici, pittorici, e scultorei?

DA: La mia scelta è in parte determinata dalla storia e nasce dopo la sua stesura, quasi a significare che il copione esigesse questo tipo di architettura e di riferimenti. Parlando di *Tenebre*, ad esempio, ho deciso di ambientare l'intero film nel quartiere EUR di Roma, dove c'è un'architettura di tipo fascista, bianca, marmorea e, allo stesso tempo, inquietante nelle sue geometrie. Il risultato è stato del tutto originale, poiché sembra che la città di Roma s'identifichi con l'EUR stesso, ed è come se tutta la città fosse architettonicamente concepita allo stesso modo. Questo, però, è stato uno studio che ho effettuato dopo avere scritto il film. L'architettura fascista è poco conosciuta in Italia e ha lasciato delle tracce, ma non enormi. M'interessava, dunque, riproporla e riviverla in modo moderno. Lo stesso vale per *Profondo rosso*, dove ho filmato l'incontro tra Marc e Carlo in piazza CNL, una strada importante di Torino dall'architettura geometrica e marmorea e dove poi abita la prima vittima del film. Io sono decisamente affascinato dall'architettura e mi piacciono architetture di tipo diverso. Sono, inoltre, particolarmente attratto dalle periferie. L'architettura periferica, ad esempio, è stata scrupolosamente rappresentata in due film, *Non ho sonno* a Torino e *Il cartaio* a Roma. Ne *Il cartaio*, ad esempio, ho filmato una struttura marmorea risalente agli anni 30 con accanto una catapecchia degli anni 50, un'abitazione di un vagabondo, e sullo sfondo si vedono dei palazzoni immensi. Quella di Torino, invece, è un'architettura periferica per i lavoratori della FIAT, dove ci sono sei o sette palazzi tutti uguali e poi si cambia stile e ci si ritrova davanti ad altri sei o sette palazzoni ugualmente identici. Quando sono andato con il mio architetto per *Non ho sonno*, era la prima volta che mi avventuravo nelle periferie di Torino e mi sono perso nel fascino. Sono andato dappertutto, entravo nelle case delle persone, e ho anche scoperto quando erano stati fatti questi palazzi e a quali operai erano stati assegnati. Mi ha, inoltre, colpito un altro tipo di architettura, sempre per gli operai della FIAT, con casette a un piano. Devi sapere che c'è tutto un quadrilatero, dove tutte le casette sono piccolissime e di un piano e che forse all'epoca sembravano povere. Oggi, invece, sembrano bellissime, anche per come sono concepite architettonicamente.

¹ La conversazione con il regista ha avuto luogo in data 14 gennaio 2010 presso la sede della *Opera Film* a Roma.

La *Sindrome di Stendhal* è il *film-manifesto sul rapporto tra l'opera d'arte e il turbamento che ne deriva dalla sua contemplazione*. Nell'omonimo film, Alfredo Grossi afferma: "Le opere d'arte hanno un grande potere su di noi. Più sono grandi, più hanno potere". Di quale tipo di potere si tratta?

DA: In quel film, io mi riferivo in particolare agli studi che erano stati fatti dai vari psicanalisti e che riguardavano l'influenza dell'opera d'arte sulla psiche umana. Mi riferisco soprattutto al saggio di Freud davanti al Partenone e ai più aggiornati studi della Dottoressa Magherini a Firenze. Ho letto con interesse anche gli scritti sui viaggi in Italia di Stendhal. Mi ha molto colpito la sua visita a Santa Croce a Firenze, dove lui narrò di essere sceso lungo una piccola strada e di essersi improvvisamente trovato in questa piazza immensa. Già i suoi pensieri iniziarono a turbarsi a quella visione. Poi entrò a Santa Croce e ammirò le *Sibille* del Volterrano, le quali gli procurarono un forte turbamento. La Dottoressa Magherini ha recentemente studiato questo turbamento e l'ha identificato come una vera e propria malattia. A Firenze, capita a volte che persone s'ammalino di questo male, che provino un turbamento così forte da portarli al limite della pazzia. La Dottoressa Magherini racconta di fatti strani, ad esempio, di una persona che pensava di avere lasciato se stessa a Firenze e di essere partita per l'America con un'altra personalità e che non vedeva l'ora di poter riunire i due io. Si tratta di turbamenti molto gravi e che, a volte, hanno bisogno di un ricovero nell'ospedale psichiatrico. Inoltre, non è solamente il quadro singolo che turba, ma è anche l'avvicinamento al quadro stesso. Sia i quadri che si vedono prima e il percorso di palazzi e strade che si fa per arrivare ad ammirarli influiscono sulla psiche umana. E' tutta questa moltitudine di emozioni che crea il turbamento fortissimo finale.

Durante la visita agli Uffizi, il pubblico assiste a un crescendo emotivo di Anna Manni. In particolare, ogni quadro ripreso in dettaglio sembra suscitare un'emozione fortissima nella protagonista fino al suo collasso finale davanti a La Caduta di Icaro di Pieter Brueghel. C'è un motivo personale dietro al tuo criterio di scelta dei quadri? In particolare, per quale motivo hai scelto l'utilizzo diegetico dell'opera di Brueghel che non si trova agli Uffizi ma si trova a Bruxelles?

DA: *La Caduta di Icaro* è uno dei quadri più perturbanti che esistano, e allora, d'accordo con la Dottoressa Magherini, decisi di rappresentarlo. Nel film, io non ero interessato a raccontare i veri Uffizi, piuttosto ero più intenzionato a raccontare il percorso mentale di Anna Manni, quindi mi piaceva che tale percorso terminasse davanti al capolavoro di Brueghel. Io ho effettuato uno studio dettagliato su tutti i quadri perturbanti, dal Cristo di Grünewald a Colmar, alla solita Monnalisa, al ciclo del Duomo di Orvieto, e devo dire che ce ne sono molti. Per non parlare di Brueghel e Bosch che lasciano davvero turbati, e anche alcuni quadri di David, per esempio la *Morte di Marat* che ho rappresentato nei titoli di testa insieme a quasi tutti i quadri che vari studi hanno identificato come perturbanti.

Il quadro che anticipa il collasso finale di Anna Manni è La testa di Medusa di Caravaggio. Secondo alcuni psicanalisti e studiosi, la testa di Medusa rimanda simbolicamente all'immagine della femme castratrice. La stessa Anna si trasforma da vittima di un abuso a vera e propria femme castratrice. I tuoi film rimandano spesso a figure femminili simbolicamente riconducibili alla Medusa, come nel caso di Nina Tobias, della madre di Carlo, e di Adriana Petrescu che non a caso muoiono decapitate. C'è una connessione iconografica e psicanalitica inconsapevole o ricercata?

DA: E' inconsapevole. Io mi lascio andare di solito all'ispirazione. Però, il volto della Medusa è decisamente impressionante proprio per quella sua espressione feroce. Per me, è uno dei quadri più impressionanti che siano mai stati fatti.

L'attrice Madeleine Potter nell'episodio Il gatto nero presenta un'incredibile somiglianza con Mrs Elizabeth Siddal che fu modella nell'Ophelia di Sir John Everett Millais. Il rituale di morte cui Anabel è sottoposta sembra, infatti, riprendere l'omonimo quadro pre-raffaelita. In una sequenza di Trauma, inoltre, c'è una ripresa diegetica del quadro in cui David ammira una copia dell'Ophelia in una vetrina che lui associa con Aura. Possiamo azzardare l'ipotesi che nel tuo cinema la femme castratrice sta alla Medusa così come la vittima sta all'Ophelia?

DA: E' un'ipotesi davvero intrigante...(ride)

Ne La Sindrome di Stendhal, durante due sequenze di violenza perpetrate da Alfredo Grossi, tu focalizzi l'attenzione sul gadget turistico di un David racchiuso in una sfera. Quale significato metaforico attribuiresti al gadget?

DA: Dò decisamente un significato molto personale al gadget. Esso è il simbolo della sindrome di Stendhal, poiché nella sua semplicità allude a un'arte che intrappola e limita i pensieri umani.

La Sindrome di Stendhal presenta un'accattivante circolarità estetico-narrativa. Il personaggio di Anna Manni si trasforma da vittima dell'arte, a pittrice, a objet d'art. Mi riferisco in particolare alla sequenza nella cava in cui la donna viene rappresentata come nel Cristo morto di Mantegna e alla sequenza finale in cui la donna sembra la protagonista di una non identificata Deposizione. Tutto parte dalle opere d'arte e tutto riconduce alle opere d'arte. Sembra che ci sia la tua volontà di attuare un processo empatico tra la protagonista e il pubblico, poiché ora è il pubblico ad ammirare un'opera d'arte vivente.

DA: Questo è assolutamente vero e mi piace il fatto che tu l'abbia notato. C'è sicuramente una circolarità sia nell'estetica sia nei temi del film. Asia², infatti, cambia aspetto nel corso del film più di una volta, passando da

² Trattasi di Asia Argento, figlia del regista e protagonista di quattro suoi film: *Trauma* (1993), *La Sindrome di Stendhal* (1996), *Il fantasma dell'Opera* (1998), e *La terza madre* (2007).

vergine botticelliana, a figura mascolina, a vera e propria tentatrice con parrucca bionda alla Veronica Lake, per poi tornare a vittima di se stessa. Il film, in fondo, vuole raccontare le varie fasi della sua malattia e del suo turbamento fino all'implosione finale.

Nella parte finale del tuo romanzo La sindrome, Anna Manni fa un monologo prima di suicidarsi in cui paragona Alfredo Grossi a un pittore che sta dipingendo e raschiando dentro di lei. In alcuni tuoi film, in Tenebre l'omicidio di Jane McKerrow e ne La Sindrome di Stendhal l'omicidio del Dottor Cavanna, il sangue campeggia sulla parete bianca come un quadro astratto di Jackson Pollock. I tuoi rituali di morte sono spesso coreografati con uno stile altamente pittorico. C'è dietro una tua volontà d'identificare l'omicida come l'alter ego di un artista?

DA: In certi momenti decisamente sì, ad esempio, in *Tenebre* quando la ragazza schizza tutte quante le pareti, esse diventano una piccola opera d'arte. Il tutto fa parte del processo creativo con cui concepisco l'atto omicida, ovvero l'omicidio come piccola forma d'arte.

Il titolo di lavorazione di Profondo rosso era La tigre dai denti a sciabola. Profondo rosso è un titolo molto evocativo, poiché profondo indica una realtà da decifrare e da scavare e rosso è il colore predominante nella tua cinematografia. C'è dietro la tua decisione di modificare il titolo una volontà di prendere le distanze dalla trilogia zoonomica?

DA: Con il tempo c'è stato un progredire del mio interesse cinematografico. Altri interessi si sono sovrapposti e altri campi d'esplorazione si sono aperti. Per questo mi sono lanciato in una specie di contaminazione dei generi, in bilico tra il *Giallo* tradizionale e l'Horror. Forse non è preciso chiamarla contaminazione, ma un vero e proprio mutamento di stile, dove si mischiano il razionale, l'incredibile, l'irrazionale, e il magico. E' stato un cambiamento neanche voluto, così è stato e così l'ho rappresentato.

In Profondo rosso c'è una forte influenza dell'Iperrealismo americano. Cosa ti attrae dell'Iperrealismo americano e a quali artisti ti sei direttamente ispirato?

DA: Principalmente mi sono ispirato a Edward Hopper e alle sue atmosfere gelide. Poi mi sono ispirato anche ad altri che adesso mi sono passati di mente ma che all'epoca, invece, avevo studiato con molto interesse. In particolare, mi piaceva l'idea di rappresentare i miei personaggi, a volte molto pieni di vita e d'interessi, giocosi e scherzosi, posti in situazioni congelate e iperrealiste, fredde, gelide, e congelate come in un quadro.

Il tuo stile è stato più volte definito endoscopico sia per alcune tue riprese in dettaglio che per alcune tecniche utilizzate, pensiamo alla Pentazet, alla Louma, e alla Snorkel. Sembra che tu voglia penetrare la realtà quotidiana a fondo e

secondo varie angolazioni per catturarne un'essenza non percepibile a occhio umano. Un semplice oggetto quotidiano diventa inquietante a seconda di come lo si riprende. Qual è la funzione del dettaglio nel tuo cinema?

DA: Il dettaglio è il microcosmo. E' come se si osservasse con un microscopio un insetto che diventa immenso, è il microcosmo che m'interessa moltissimo. Questa stanza può essere immaginata in campo lungo ed ha una sua espressività. Ma anche un piccolo oggetto ripreso da vicino ha la sua espressività, poiché ha le sue forme che prendono spessore a seconda di come lo riprendi con la macchina da presa. Tutto ha una sua espressività e suscita interesse, per cui io mi affido molto ai dettagli perché a volte sono molto evocativi, molto perturbanti, e molto potenti.

In Profondo rosso e Suspiria, ti cimenti nel trompe l'oeil, ovvero la realtà viene occultata per mezzo dell'opera d'arte. Sembra, invece, che lo specchio abbia una funzione opposta rispetto all'arte. Qual è la funzione dell'immagine speculare nel tuo cinema?

DA: Ciò che mi affascina dello specchio è il suo potere di isolare il dettaglio dal suo contesto generale. Una visione dell'insieme a volte inganna e svia sia il personaggio del film sia lo spettatore. Il dettaglio proiettato nello specchio si distingue con più facilità.

Nella trilogia zoonomica, la città sembra un luogo definito e riconoscibile, quasi omogeneo nella sua architettura. Da Profondo rosso in poi, tu rappresenti una città più variegata negli stili architettonici, quasi a identificare un labirinto della mente.

DA: Sono attratto da ogni tipo di architettura, dall'epoca fascista all'art déco e nouveau, dalla magnificenza delle piazze centrali alle periferie anonime e spoglie, e al potere evocativo dei portoni, delle scale. In un certo senso, direi che *Quattro mosche di velluto grigio* s'avvicina a *Profondo rosso*, in quanto già s'intravede la mia volontà di mischiare le carte geografiche. Sembrerebbe quasi un dittico in questo senso. I miei riferimenti architettonici sono in parte dovuti a esigenze di copione, come nel caso di *Tenebre* o il *Cartaio* che presentano un ambiente omogeneo e preciso. Altre volte, mi lascio trasportare da scelte estetico-evocative. In generale, non sono interessato a dare una collocazione precisa alla storia che racconto. Piuttosto, io narro di follie e voglio rappresentare tali follie attraverso immagini evocative che colpiscano lo spettatore. Molte volte, infatti, mi piace raccontare la mia città fantastica, una città che invento io, dove faccio un collage di strade, una a Milano e l'altra a Perugia. Così me la giostro, me la invento.

Molti critici hanno associato Profondo rosso e Tenebre alle tele metafisiche di Giorgio de Chirico, sia per l'utilizzo esasperato della prospettiva nel primo film

che per l'utilizzo innovativo della luce nel secondo film. Trovi il paragone azzardato o fondato?

DA: Nei due film, c'è decisamente la mia volontà di riprendere le atmosfere metafisiche di Giorgio De Chirico. Del pittore, mi attrae profondamente una certa freddezza d'immagine, un'immagine congelata e immobile nel tempo e che ha un forte potere evocativo. In realtà, m'interessa tutto ciò che è evocativo di altre epoche e gettarlo in quest'epoca moderna e tecnologica.

Durante la conversazione tra Marc e Carlo in piazza CLN c'è una citazione diretta a Nighthawks di Edward Hopper attraverso il Bluebar. Per quale motivo hai deciso di omaggiare il pittore americano?

DA: Confermo la risposta precedente su Giorgio De Chirico. Mi piace sia l'idea di congelamento dell'immagine che l'idea di amalgamare l'antico con il moderno. Ciò da alle mie rappresentazioni cinematografiche un sapore altamente evocativo e perturbante.

Ne Il Fantasma dell'Opera, il personaggio di Erik era stato concepito in fase di scrittura come una sorta di mutante, metà uomo e metà topo e gli altri personaggi del film sono identificati come bizzarre e grottesche caricature che sembrano rimandare ai mendicanti, mostri, e sciancati ne Il Giardino delle Delizie e ne La Tentazione di Sant'Antonio di Hieronimus Bosch. In una delle visioni del fantasma, inoltre, c'è un'enorme trappola per topi che tortura figure deformi e urlanti che rimandano alle figure antropomorfe delle opere di Bosch. Che cosa ti attrae del pittore fiammingo?

DA: Bosch è un riferimento costante nella mia cinematografia. M'interessa la sua rappresentazione del disumano, la sua rappresentazione della follia. E' davvero un autore gigantesco. Quando vado al museo di Bruxelles, mi lascio andare a queste visioni inquietanti e mi lascio trasportare davanti ai suoi quadri.

Ne Il Fantasma dell'opera, hai istruito Ronnie Taylor³ a riprodurre gli stessi effetti cromatici e luministici delle opere di Georges De La Tour. Nel film, c'è, infatti, un chiaro riferimento alla Madeleine aux deux flammes per mezzo del tableau vivant. Che cosa ti attrae del pittore francese? Quale funzione attribuiresti al chiaroscuro nel film?

DA: Devo dire che la scoperta di De La Tour è stata del tutto casuale durante la scrittura del film con Gérard Brach. De la Tour è una scoperta recente della cultura francese, sarà all'incirca una decina o quindicina d'anni che l'hanno riscoperto, in quanto prima era sepolto nelle cantine

³ Ronnie Taylor è stato il direttore della fotografia in tre film del regista: *Opera* (1987), *Il fantasma dell'Opera* (1998), e *Non ho sonno* (2001).

delle chiese e nelle soffitte. Quando io stavo a Parigi, fecero una mostra del pittore ed è stata la sua riscoperta. Io andai a vedere la mostra e rimasi sconvolto dalla sua bellezza, e anche dalle sue tematiche che erano interessantissime. Presi una serie di cataloghi e poster e li portai in Italia. Quando il film era in preparazione, cominciai a presentare tutto il materiale a Ronnie, ma lui non era molto convinto di questa cosa, poiché si sentiva forzato di dovere seguire questa linea. Tutte le volte che giravamo una scena, io cercavo subito i riferimenti pittorici con grande disappunto di Ronnie. Ma alla fine lo faceva, come nella scena da te menzionata, in cui c'è una citazione diretta alla *Madeline aux deux flammes*. Ma anche altre immagini, altri riferimenti.

Ne Il Fantasma dell'Opera, la Parigi del 1877 è ricostruita tra Budapest, gli studi di Cinecittà, e i sotterranei di Pertosa. L'Opéra è rappresentata come un luogo labirintico e diversificato in spazi architettonici e simbolici, tra lo spazio visibile e lo spazio celato. La mise en scène dell'antro del fantasma sembra richiamare il simbolismo onirico del pittore svizzero Arnold Böcklin nelle quattro versioni dell'Isola dei morti. A chi ti sei ispirato nella mise en scène?

DA: In quel contesto, e soprattutto nella mise en scène dell'antro, mi sono direttamente ispirato ad Arnold Böcklin, alle sue barche e alla rappresentazione del lago immobile. La tua supposizione è giusta.

Ne Il Fantasma dell'opera, tu omaggi i racconti avventurosi di Jules Verne e il cinema dei fratelli Méliès con la bizzarra trovata della macchina futuristica che cattura e tritura i topi. C'è qualche influenza pittorica dietro questa trovata?

DA: Non c'è alcun riferimento pittorico specifico in quella sequenza, però è giusto dire che c'è dietro una volontà di omaggiare sia i racconti avventurosi di Jules Verne che il cinema muto dei fratelli Méliès con i loro macchinari bizzarri e strani. Sergio⁴ ed io ci siamo ingegnati a proporre un qualcosa che li citasse direttamente. La trovata della macchina ammazzatopi è un originalissimo composito tra moderno e antico, un'evocazione futurista all'interno di una storia d'impostazione classica.

Abbiamo parlato di Arnold Böcklin, Hieronymous Bosch, e Georges De La Tour, ci sono altri riferimenti pittorici diretti ne Il Fantasma dell'Opera?

DA: Ci sono anche citazioni dirette a Edgar Degas, sia nella rappresentazione delle piccole ballerine che nella rappresentazione del Café de l'Opéra.

⁴ Trattasi di Sergio Stivaletti, responsabile degli effetti speciali in molti film del regista.