



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E
PROGETTI PER ARTI VISIVE E PERFORMATIVE

ORCHESTRARE LA TENSIONE.
IL MONTAGGIO VERTICALE NEL CINEMA
DI DARIO ARGENTO

Relatore:

Prof.ssa Federica VILLA

Correlatore:

Prof. Filippo TICOZZI

Tesi di Laurea di:

Pietro ORSI

Matr. 522104

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	3
I. SUONI DALL'INCONSCIO: LA TRILOGIA DEGLI ANIMALI (1970-1971).....	6
I.1 - I temi.....	7
I.2 - Atonalità e dissonanze.....	10
I.3 - Pause, silenzi, rumori.....	13
I.4 - Verso <i>Profondo rosso</i> : altre particolarità sonore in <i>4 mosche di velluto grigio</i>	17
I.5 - Conclusioni alla sezione I.....	21
II. INDAGARE CON IL SONORO: PROFONDO ROSSO (1975).....	22
II.1 - I Goblin e il leitmotiv <i>Profondo rosso</i>	23
II.2 - La nenia <i>School at Night</i> : il trauma, tra psiche e materia	29
II.3 - Non solo lo specchio: <i>Wild Session</i> e gli indizi sonori a teatro	31
II.4 - Improvvisare sulla paura: il tentato omicidio a Marc	34
II.5 - Tra violenza e mistero: le strumentali prog rock in <i>Death Dies</i> e <i>Mad Muppet</i>	37
II.6 - Conclusioni alla sezione II	43
III. LE VIBRAZIONI DEL MALE: SUSPIRIA (1977)	44
III.1 - Dentro la fiaba: il leitmotiv <i>Suspiria</i>	46
III.2 - La tempesta perfetta: la sequenza d'apertura.....	53
III.3 - La natura della strega: <i>Sighs</i>	60
III.4 - «Io sono cieco, non sordo»: geografia sonora dell'omicidio di Daniel	64
III.5 - Conclusioni alla sezione III	67
IV. TERRORE IBRIDO: PHENOMENA (1985) E OPERA (1987).....	69
IV.0 - Argento e gli anni Ottanta	69
IV.1 - Nuove realtà contaminate	72
IV.2 - Il nuovo suono dell'orrore: l'heavy metal.....	80
IV.3 - Conclusioni alla sezione IV	88
CONCLUSIONI GENERALI.....	91
BIBLIOGRAFIA.....	97
SITOGRAFIA (IN ORDINE DI APPARIZIONE).....	101
FILMOGRAFIA ESSENZIALE	103

INTRODUZIONE

«Penso che la musica e le immagini debbano fare bene l'amore. Ma gli amanti spesso hanno caratteri diversi, e a sua volta ciascuno di loro ha momenti di quiete e altri di accesa energia¹».

Il suono è sempre stato un elemento chiave della fruizione cinematografica. Nel 1888 – sette anni prima della storica proiezione dei fratelli Lumière – Thomas Alva Edison era riuscito a sincronizzare il fonografo a nastro con il kinetoscopio. L'anno successivo, con questo metodo, il suo dipendente William Kennedy Laurie Dickson realizzò, *de facto*, il primo cortometraggio sonoro della storia (LANZA, 1980). Nacque così un legame indissolubile che, in breve tempo, si affermò come un vero e proprio termine specifico: l'*audiovisivo*. Agli albori del cinema muto si trattava di accompagnamenti musicali, eseguiti dal vivo e usati per colmare la distanza tra le immagini e il pubblico indisciplinato delle prime sale popolari (RONDOLINO, 1991). Durante la *Belle Époque* le proiezioni in pellicola divennero spettacolo colto, adatto al pubblico della classe borghese che affollava i più prestigiosi teatri europei. La musica da film divenne sempre più raffinata e, così, nacquero le prime partiture sonore originali². Non si trattava più di semplice accompagnamento, bensì di «soluzioni descrittive eloquenti, chiare, dal gesto sonoro inequivocabile e dotate di forte impulso mimetico» (SIMEON, 1995: 25). All'inizio degli anni Trenta, con l'arrivo del sonoro su pellicola e del missaggio in studio, divenne possibile arricchire il film con musiche e rumori appositi, contribuendo significativamente all'impatto emotivo dell'opera (oltre - ovviamente - al dialogato degli attori; RONDOLINO, 1991). Era nato il *montaggio verticale*, ovvero:

la “sovrapposizione” in verticale su ogni pezzo della rappresentazione di un nuovo pezzo in un'altra dimensione: un pezzo sonoro che si correla con quello visivo non in termini di sequenzialità ma in termini di simultaneità³

Un nuovo concetto che aprì la strada a numerose possibilità espressive, sfruttando a pieno le potenzialità di combinazione audio-video per ottenere risultati sinestetici mirati. Una modalità

¹ Dario Argento, *Paura*, 2014, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino, p.93.

² Tra le prime, si ricorda quella di Camille Saint-Saëns per *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) di A. Calmettes e C. Le Bargy (da Ennio Simeon, *Manuale di storia della musica nel cinema. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti Editore, Milano.1995).

³ Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in EJZENŠTEJN, 2001: 132.

artistica che è diventata canonica e rispettata ancora oggi nella maggior parte delle produzioni audiovisive, cinematografiche e non. A partire da Ejzenštejn e dalle teorie sovietiche, fino agli anni Ottanta, la sperimentazione del montaggio verticale raggiunge funzioni estetiche sempre nuove. Rumori e musiche non si limitano più a descrivere l'immagine, ma diventano protagonisti attivi nella narrazione del racconto. L'elemento uditivo dialoga direttamente con quello visivo, attraverso parallelismi, contrasti, attese e disattese. Senza di esso, la pellicola sarebbe incompleta. Non solo a livello emotivo, ma soprattutto nel contenuto e - dunque - nel suo senso globale (MICELI, 2009).

Il montaggio verticale compie un'importante tappa anche in Italia, negli anni Sessanta, quando Cinecittà, per il suo prestigio, era detta la *Hollywood sul Tevere*. Qui, infatti, importanti e sinergiche collaborazioni tra regista, rumorista e compositore hanno permesso di scrivere un'importante capitolo della storia del cinema mondiale. Si pensi, per esempio, a quella tra Sergio Leone, Giovanni Corridori ed Ennio Morricone per la *Trilogia del Dollaro* (1964-1967), dove il sonoro non solo detta il ritmo della scena, ma ne diventa il cuore pulsante, irrorando tutta la materia visiva. Senza, non solo non potrebbe sussistere la potenza drammatica di quelle pellicole, ma nemmeno la narrazione stessa. Sempre più registi intuiscono le enormi possibilità espressive che offre la relazione delle immagini con la musica, dando via a sperimentazioni innovative in ogni parte del globo.

Ma rimanendo in Italia, un importantissimo punto di riferimento mondiale del sonoro narrativo è - senza dubbio - Dario Argento. Nel corso della sua lunga carriera, infatti, il Maestro del brivido ha saputo indagare e sperimentare diverse combinazioni tra immagini e suoni, facendone una vera e propria cifra stilistica. Parliamo di vere e proprie orchestrazioni audiovisive, orientate alla costruzione di quella tensione che ha reso tanto memorabili le sue pellicole. Film come *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Profondo rosso* (1975) e *Suspiria* (1977) sono diventati icone del cinema mondiale, presi a modello da intere generazioni di cineasti, come John Carpenter, Brian De Palma, Quentin Tarantino, Guillermo del Toro e Tim Burton (DE GAETANO - GAROFALO, 2022). Eppure, se su Argento è stato scritto relativamente poco (complice una parte della critica per decenni reticente), ancora meno è stato scritto sul suo utilizzo del montaggio verticale. Una lacuna che Riccardo Fassone (Università di Torino) giustamente evidenzia al termine di un suo breve saggio dedicato proprio al sonoro in *Suspiria*:

Tra i molti quesiti che il cinema di Argento sollecita c'è quello della sua qualità multisensoriale [...]. Un cinema che metterebbe al centro i sensi, la percezione immediata, la meraviglia [...]. Se questa è davvero la cifra del cinema argentino, cioè l'essere un macchinario spettacolare pienamente audio-visivo, è certo il momento di interrogarsi con maggiore urgenza sulla componente sonora dell'opera di Dario Argento⁴.

Il presente elaborato vuole allora rispondere all'appello e colmare, almeno in parte, tale lacuna. Attraverso strumenti bibliografici e analitici, provenienti dal mondo accademico cinematografico e musicale, si intende costruire un percorso ragionato sull'evoluzione stilistica del sonoro argentino, studiandone l'utilizzo in relazione alle immagini, gli effetti sinestetici che ne derivano e le influenze che ne sono derivate per intere generazioni di cineasti. Un primo capitolo sarà dedicato alla *Trilogia degli Animali* (1970-1971), in cui verranno presentati i principali tratti caratteristici del sonoro nei tre film, alla base delle successive sperimentazioni. Nel secondo e nel terzo capitolo verranno analizzate nel dettaglio alcune sequenze chiave delle pellicole che più hanno caratterizzato la regia e la sperimentazione audiovisiva di Argento, ovvero *Profondo Rosso* e *Suspiria*. Un quarto e ultimo capitolo, infine, descriverà l'approccio del sonoro argentino nel contesto postmoderno degli anni Ottanta, attraverso alcune sequenze di *Phenomena* (1985) e *Opera* (1987)

Un recupero che - oltre a essere un tributo ad un grande maestro - vuole essere anche un'occasione per ritornare a considerare le piene potenzialità del sonoro nella settima arte, oggi quasi sempre regredito a puro sottofondo. Si sottintende, dunque, l'auspicio a fornire spunti per future ricerche e sperimentazioni, al fine di rinnovare il modo di intendere e fare cinema, in una prospettiva di evoluzione di un linguaggio che sia, a tutti gli effetti, *audio-visivo*.

⁴ Riccardo Fassone, *Senti questo respiro? Horror, fantastico e fantasmagoria sonora in Suspiria*, 2011, in MEANDRI-VALLE, 2011: 93.

I. SUONI DALL'INCONSCIO: LA *TRILOGIA DEGLI ANIMALI* (1970-1971)

«adoravo la musica, mi sembrava il modo di comunicare più sublime mai inventato dagli esseri umani⁵».

Nell'autunno del 1969 Dario Argento inizia le riprese del suo primo film: *L'Uccello dalle piume di cristallo*. Con questa pellicola, appartenente al genere giallo, firmerà il suo debutto alla regia, ma il cinema lo respira da quando è nato⁶. Tra le sue più importanti influenze, ci sono il noir americano (Alfred Hitchcock in particolare), Fritz Lang e tutto il cinema espressionista tedesco. Ma intanto, autori come Riccardo Freda, Mario Bava, Camillo Mastrocinque e Giulio Questi avevano già segnato la storia dell'horror italiano degli anni Sessanta (MCCALLUM, 1999). Un filone a cui Argento deve molto, soprattutto nei confronti di Bava. Quest'ultimo, infatti, con *La ragazza che sapeva troppo* (1963) aveva realizzato il primo vero film giallo all'italiana. Secondo John Bisset (University of California), però, è in *Sei donne per l'assassino* (1964, sempre di Mario Bava) che troviamo le vere radici de *L'Uccello dalle piume di cristallo*. Numerosi gli elementi in comune, in particolare l'estetica della suspense, del delitto e della figura del killer quale oscura presenza ineluttabile⁷. Argento fa tesoro del suo predecessore e porta il genere al livello successivo, trasformandolo in un fenomeno mondiale. E questo grazie a particolari innovazioni di regia (come, ad esempio, le soggettive che prendono il punto di vista dell'assassino in agguato), ma anche con un altro elemento, meno considerato: l'utilizzo dei rumori, della musica e del loro inserimento strategico all'interno dell'arco narrativo. Parliamo di un sonoro che non si limita semplicemente ad amplificare il pathos dell'azione o a descrivere un'atmosfera, ma che attua una vera e propria materializzazione uditiva della psiche dei personaggi (BISSET, 2012).

⁵ Argento, *Paura*, 2014, p.93.

⁶ Il padre lavorava per conto del Ministero dello Spettacolo, mentre la madre gestiva un prestigioso studio fotografico, in cui posavano le più grandi celebrità dell'epoca. L'esperienza come giornalista alla sezione cultura del quotidiano *Paese Sera*, poi, gli aveva permesso di acquisire una vastissima conoscenza del panorama cinematografico mondiale e di intervistarne numerosi autori. Infine, la scrittura del soggetto di *C'era una volta il West* (1969, S. Leone) assieme a Bernardo Bertolucci, fu la consacrazione definitiva al mestiere di sceneggiatore (da D. Argento, *Paura*, 2014).

⁷ «Cloaked and featureless, the killer becomes something inhuman, and the mortal consequences of the character's actions purely associates this being's image with death» (John Bisset, *The visceral beauty of obsession: Ennio Morricone, Dario Argento and their modern vision of mystery and terror*, 2012, University of California Press, Santa Cruz, p.11).

Parte del merito è da attribuire - senza dubbio - al genio musicale di Ennio Morricone. All'epoca, il compositore romano già godeva di ampia notorietà, grazie alle iconiche colonne sonore per *La trilogia del dollaro* e *C'era una volta il West* con Sergio Leone. Ma Ennio era anche un grande amico del padre di Dario, Salvatore Argento, e così quest'ultimo fece conoscere i due (ARGENTO, 2014). Morricone, nonostante la lunga esperienza, è la prima volta che si cimenta nel genere giallo. Tuttavia, vi si destreggia con grande stile, seguendo la sua personale filosofia, in cui «Il compositore deve tenere conto di tutto ciò che determina la struttura del film, ciò che scandisce gli eventi sonori e visivi» ma «Il regista è il padrone dell'opera» (MORRICONE, 2016: 117). Nel cinema di Argento a dominare è soprattutto la componente psicologica: non è un segreto la sua passione per Freud, Jung e i grandi maestri della psicanalisi. Questo significa scandagliare la psiche non solo della paura, ma anche delle ossessioni di tutti i protagonisti. La sfida di Morricone, dunque, è stato tradurre il linguaggio del subconscio in linguaggio musicale e, al contempo, mantenere lo spettatore in uno di continua allerta (come il genere richiede). Una sfida vinta grazie ad un sapiente e innovativo uso della strumentazione e degli stili compositivi, in particolare delle partiture multiple e modulari (MORRICONE, 2016).

Ecco perché è fondamentale comprendere le caratteristiche del sonoro argentino e le sue relazioni con l'immagine anche in questa prima fase: in esse vi sono già i semi delle più articolate sperimentazioni successive.

I.1 - I temi.

Partiamo dai temi principali, ovvero i *main theme* e i *leitmotiv*. Morricone, col tempo, ne aveva fatto un vero e proprio marchio di fabbrica. Si tratta di melodie semplici, orecchiabili ed evocative, capaci di scandire l'atmosfera di una pellicola dall'inizio alla fine⁸. Secondo Cristina Cano (Università di Bologna), l'utilizzo del *leitmotiv* ha una *funzione identificativa*, e cioè «potenziare il senso dell'immagine, dell'evento, del personaggio o della situazione ai quali vengono puntualmente associati» (CANO, 2002: 190). Con la *Trilogia degli animali*, i temi

⁸ Si guardi, ancora una volta, ai western con Sergio Leone. Non è un caso che quest'ultimo chiedesse al compositore di scrivere il tema principale già in fase di sceneggiatura. Celebre, inoltre, il caso di *C'era una volta il West*, dove il tema veniva messo ad alto volume sul set, durante le riprese, affinché condizionasse emotivamente la recitazione degli attori e dettasse il ritmo dell'azione (E. Simeon, *Manuale di storia della musica nel cinema*, 1995).

diventano lo specchio sonoro degli stati d'animo della pellicola e del subconscio dei suoi personaggi.

Ne *l'Uccello dalle piume di cristallo* il tema principale è una nenia (chiamata semplicemente *Piume di Cristallo*). È eseguita da due voci femminili che, accompagnate da piccoli arpeggi di chitarra classica, cantano all'unisono una semplice sillaba ripetuta: "la, la, la". Un brano in maggiore, allegro e ripetitivo. Alla semplicità della composizione, come evidenzia Bisset, corrisponde un sentimento di purezza, di innocenza «sounding akin to something to a child would be singing in the street» (BISSET, 2012: 34). Anche le voci femminili rimandano ad un senso di candore e dolcezza, in aperto contrasto con la disturbante vicenda a cui stiamo assistendo⁹. Ma qui la nenia è molto di più. Suggerisce continuamente, a noi spettatori inconsapevoli, la risoluzione del mistero (incluso il sesso dell'assassino). L'innocenza che evoca, infatti, è quella persa dalla signora Ranieri, al contempo vittima e carnefice: un dettaglio che verrà a galla solo al termine della vicenda. Ma c'è di più.

Il leitmotiv, infatti, continua a risuonare ogni volta che il protagonista Sam si avvicina alla copia del dipinto che il misterioso killer aveva acquistato. Ed è questa copia che infonde al giovane protagonista una morbosa ossessione nel risolvere il mistero. Inoltre, nella scena in cui ha fissato la copia al muro di casa, vediamo la fidanzata Julia entrare nell'appartamento e abbracciarlo. A quel punto, Sam resta di spalle all'opera, mentre lei inizia a fissarla: la nenia riparte. La soggettiva che segue - non c'è alcun dubbio - è della ragazza. La perversa aura del dipinto è penetrata anche nella sua mente. Il quadro (si scoprirà) è l'oggetto che ha risvegliato il trauma della signora Ranieri, scatenandone l'istinto omicida. Ecco che allora la tela risulta come un manufatto maledetto, capace di trasferire l'ossessione del killer nella mente di Sam. Un trasferimento che avviene anche sul piano sonoro, perché la musica, ancora una volta, è la stessa. Possiamo allora considerare la nenia come un'entità viva e sovranaturale: l'Ossessione con la "O" maiuscola, capace di prendere il sopravvento sui personaggi e - di conseguenza - su noi spettatori.

⁹ Si tratta di un *contrappunto audiovisivo*, il quale «commenta l'episodio filmico con soluzioni discordanti generando così un corto circuito semantico» (Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, 2009, Universal Music MGB Publications S.r.l. e LIM Editrice, Milano, p.652). All'epoca rappresentava una novità assoluta, mentre oggi è una tecnica utilizzata ancora in molti horror contemporanei, poiché crea nello spettatore una forte dissonanza cognitiva, amplificando l'inquietudine dell'immagine.

Nei due film successivi, il tema principale ricopre ruoli più semplici, ma comunque significativi. Ne *Il gatto a nove code* (1971) la melodia principale (chiamata *Ninna nanna in blu*) è ancora in tonalità maggiore, dall'atmosfera dolce e rassicurante. Non a caso, simboleggia l'amore, in senso ampio. Primo fra tutti, l'innocente e autentico legame tra il cieco enigmista Franco Arnò e la nipotina adottiva Lori. Tra loro, il tema si palesa quando lei lo chiama con l'appellativo «biscottino», sottolineandone il dolce affetto. Una vera e propria piccola famiglia, come dichiarano fieramente al giornalista Carlo Giordani.

C'è poi l'amore tra quest'ultimo e la seducente Anna Terzi. La melodia entra nei delicati attimi che precedono il loro amplesso: «sono curiosa di sapere quale sistema tortuoso ti inventerai per portarmi fino al letto» chiede lei. Lui risponde «nessuno». Allora la donna, timidamente, si spoglia, si mette “a nudo” in tutti i sensi: è la premessa ad un amore carnale, ma sincero, senza sotterfugi o filtri di alcun genere.

Verso la fine, il leitmotiv ritorna con un accento più triste e rallentato, cambiando strumentazione: l'acuto e vivace timbro del clavicembalo viene sostituito da un più grave e melanconico pianoforte, senza più i cori femminili armonizzati e la loro rassicurante sensazione materna. Attraverso la soggettiva del killer, stiamo accompagnando la piccola Lori in auto per rapirla. Questa, in tutta la sua innocenza, ancora non sospetta quello che sta per accaderle. La variazione cupa rispetta all'originale, allora, rappresenta la tradita fiducia della bambina. È l'ultima volta che sentiamo la melodia: il finale dolceamaro, infatti, non permetterà più ad Arnò e a Lori di tornare insieme (cfr. I.2).

In *4 mosche di velluto grigio* (1971) il leitmotiv è ancora più rarefatto, tanto da non poter essere considerato come colonna sonora portante. Si sente solo due volte¹⁰. La prima, quando il protagonista Roberto - tornato a casa dopo l'omicidio - è steso sul letto accanto alla moglie. La dolce melodia in maggiore suonata dai flauti, dallo xilofono e dai cori femminili, inizia con la rassicurante immagine del gatto che si addormenta beatamente sulla poltrona. Quindi la Macchina Da Presa (d'ora in avanti solo MDP), con una panoramica di 360 gradi, ci mostra l'interno della casa. Il tutto sembra suggerire un clima di pace, di serenità domestica. Ma subito, alla lenta dolcezza della nenia si sovrappongono, con violenza, delle rapide e acute note di violino, che rovinano l'atmosfera. Sono le stesse sentite nella scena precedente, dove

¹⁰ Se si esclude il tema a parte della sequenza d'amore clandestino tra Roberto e Dalia, cugina della consorte, nella vasca da bagno. Qui gli arpeggi di un clavicembalo elettrico, accompagnati da un morbido organetto, da semplici accordi di chitarra e soprattutto, dal canto sensuale di femminile creano un'atmosfera di pacifica intimità.

Roberto rincasava dopo l'omicidio, preso dalla paranoia e dai sensi di colpa. E infatti, come ci mostra la MDP al termine della panoramica, il protagonista non riesce a dormire. Il tema è lo specchio sonoro della mente di Roberto, che non riesce a darsi pace nemmeno nel posto più intimo e protetto: il letto coniugale.

La seconda volta, invece, risuona al termine della vicenda, quando la consorte assassina - smascherata e in fuga – muore nell'incidente con il camion. Roberto ora è consapevole di tutto, dell'identità del killer, del vero significato del sogno premonitore e dunque, con la morte della moglie, di essere fuori pericolo. Questo grado di completezza si declina musicalmente in un notevole arricchimento della nenia sentita all'inizio, attraverso arrangiamenti più complessi¹¹. Sono i cori femminili a guidare la melodia principale, mentre lo xilofono accompagna insieme agli archi. Eppure, la sezione dei violini striduli rimane: lo shock che la rivelazione ha suscitato nel protagonista e in noi spettatori, non può che lasciare spazio ad un finale dolcissimo, perturbante¹².

I.2 - Atonalità e dissonanze.

Ai temi melodiosi e intuitivi, Morricone alterna «music that exploits common horror and suspense tactics, but situates them in a distinctly modern texture» (BISSET, 2012: 41-42). Si tratta di composizioni atonali, basate su note dissonanti e senza una misura specifica: un'impostazione canonica del cinema noir e thriller, già diffusa all'epoca¹³. Sul piano psicologico, infatti, «la mancanza di familiarità con un linguaggio armonico molto denso può infatti stimolare [...] sintomi angosciosi intrapsichici, cioè incertezza, alterazione cognitiva

¹¹ Un arricchimento già sperimentato ne *L'uccello dalle piume di cristallo*. Una versione "a", composta solo dalla nenia più semplice, viene fatto suonare nelle scene più misteriose e inquietanti. Una "versione b" più complessa, invece, è inserito nei momenti di serenità e lucida spiegazione: quando l'antiquario descrive a Sam la storia del dipinto e quando, nel finale, lo psichiatra Renoldi spiega scientificamente la storia dell'istinto omicida della signora Ranieri, mentre Sam e Julia partono felici e contenti per l'America (da Bisset, *The visceral beauty of obsession*, 2012).

¹² Ipotesi che sembra essere confermata dagli unici due istanti, in tutto il film, in cui sentiamo il tema in forma "pura", senza le interferenze acute dei violini: quando Roberto confessa l'omicidio a Nina e quando scopre il dettaglio rivelatore della mosca sul medaglione di quest'ultima. Due brevissime parentesi caratterizzate da apertura e chiarezza mentale del protagonista, in una pellicola che «si aggroviglia e si irrigidisce attorno al tema del pertugio, dell'orrore di non trovare uno spiraglio di salvezza» (da Roberto Pugliese, *Dario Argento*, 2011, Editrice il Castoro, Milano, p.46)

¹³ L'utilizzo della musica dissonante per creare tensione all'interno di una narrazione drammatica proviene dalla grande tradizione romantica tedesca dell'Ottocento, ampiamente ripresa da Hollywood (*Manuale di storia della musica nel cinema*, 1995). Si pensi, per esempio, all'utilizzo che fece Bernard Herrmann nelle pellicole di Alfred Hitchcock e, in particolare, in *Psycho* (1960).

percettiva e impotenza» (CANO, 2002: 80). Il compositore romano, tuttavia, si distingue sperimentando e ibridando strumenti classici con alcuni appartenenti a generi più contemporanei, come il jazz, il rock e l'elettronica.

L'Uccello dalle piume di cristallo fu un caso unico. Quando Argento gli commissionò le musiche, il film era già stato girato e montato. Allora Ennio, dopo aver composto velocemente il tema principale (cfr. I.1), decise di realizzare il resto della colonna sonora assieme al suo *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* (GINC). Argento racconta che il complesso - come suggerisce il nome - produsse tutte le musiche improvvisando sulle immagini del film, proiettate direttamente in sala di registrazione¹⁴. L'orchestra, guidata dal genio di Franco Evangelisti, si distingueva per un sound avanguardistico, dove «All musical gestures were banned, for example clear rhythmic structures, repetitive patterns, harmonic intervals, melodic figures» (ANDERSON, 2013: 374). Un nuovo approccio meccanico e minimalista, che unì l'atmosfera *urban* di una Roma contemporanea e la tensione psicologica richiesta dalla trama.

Emblematica la scena in cui il sicario con la giacca gialla ("Er siringa", interpretato da Reggie Nalder) insegue Sam attraverso il parcheggio degli autobus. L'adrenalina del protagonista si esprime attraverso un forte e costante rullare di batteria, sulla quale improvvisano tutti gli altri strumenti. In primis, la tromba di Morricone che, entrando appositamente fuori tempo, dà ancora più instabilità al pezzo e, di conseguenza, un senso di forte precarietà sul destino di Sam, mentre questo evita di striscio i colpi di pistola. Si aggiungono nell'improvvisazione: campane tubulari, cimbali, un basso elettrico, un organo sintetizzato e, soprattutto, le voci. Proprio queste ultime, caratterizzate da gemiti maschili e femminili, sono un importante collante sonoro tra sessualità, paura e violenza¹⁵.

Con lo stesso approccio e gli stessi strumenti, il GINC commenterà anche le altre sequenze della pellicola, variando tempo e atmosfera a seconda del ritmo e della narrazione. L'unica costante è il contenuto. Sono infatti tutte sequenze di azione e di suspense, in cui l'assassino si prepara a colpire la prossima vittima. Difficile, invece, individuare un referente specifico a questo tipo di musica in una determinata scena. Anzi: molto spesso le perversioni

¹⁴ Intervista a Dario Argento al *BIF&ST*, 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=mUSYygQ7F8g>.

¹⁵ Un legame che era già esplicito nella tradizione dell'horror italiano degli anni Sessanta, ma qui e nei film a seguire, Argento ne esplora a fondo le sfumature psicologiche, attraverso la sua personale poetica dell'eccesso (da: Indah Pietersz, *Dario Argento's Expressionism: an elaborate exploration and analysis of Dario Argento's contribution to cinema*, 2015, Dublin Business School, Dublino).

dell'assassino, la paura delle vittime e l'inquietudine degli spettatori si mescolano in un turbinio indefinito, in virtù della non-specificità del sonoro (BISSET, 2012).

Il successo convincerà Morricone ad utilizzare lo stesso avanguardismo nella scrittura e nella composizione per i successivi due film della trilogia (pur senza le improvvisazioni del GINC). Poiché composte ad hoc, ne *Il Gatto a nove code* (1971) i brani atonali tendono ad avere variazioni minime tra una scena e l'altra, ripetendo anche alcune frasi, come quelle per i cimbali, lo xilofono o i flauti sintetizzati. Innovativo, questa volta, è il loro utilizzo in situazioni dove la suspense è generata dalla terribile verità che lentamente viene a galla.

Prendiamo la scena della telefonata tra Giordani e il suo fotografo, in cui apprendiamo in diretta il dettaglio che conferma l'ipotesi di omicidio. In un crescendo di tensione - assicurato dalle stridule pizzicate di violino - la lente di ingrandimento scova la mano dell'assassino nella foto.

Il brano nei titoli di coda, invece, riprende le improvvisazioni utilizzate nell'inseguimento de *L'Uccello*. Arnò, in un raptus di rabbia, ha ucciso il killer facendolo precipitare nel vano ascensore. Attraverso il punto di vista di quest'ultimo, noi spettatori non possiamo vedere cosa succede in superficie. Sentiamo però la piccola Lori che, liberata, chiama a sé lo zio con il solito affettuoso «biscottino», ignara che - molto probabilmente - Arnò verrà condannato per omicidio e non potrà vederlo mai più. Infatti, il dolce tema che li ha accompagnati per tutto l'arco della vicenda (cfr. I.1), questa volta, non parte. Al suo posto, una nuova sezione jazzistica sperimentale, dove la tromba asincrona di Morricone viene accompagnata da violenti versi animaleschi. Lo spettatore, in un'atmosfera così carica di inquietudine, non può più adagiarsi sulla certezza di un lieto fine.

Anche le sezioni atonali di *4 mosche di velluto grigio* (così come la sua nenia; cfr. I.1) sono più rarefatte rispetto al resto della trilogia. Nondimeno, rimangono alcune sequenze particolarmente significative con commenti atonali. Prima fra tutte, quella del ricorrente sogno premonitore di Roberto. Ciò che accompagna l'esecuzione capitale davanti alla grande moschea non può essere definito nemmeno musicale. Si tratta, invece, di uno sfarfallio sonoro: un'interferenza fastidiosa e assordante, creata con tremoli elettronici e sovrapposta al battito cardiaco del protagonista. I due elementi accelerano di pari passo, culminando con la decapitazione del condannato e interrompendosi bruscamente al momento del risveglio. Anche in questo caso, il sonoro rispecchia la mente tormentata di Roberto, mentre è presa dai sensi di colpa, dall'impossibilità di comunicare apertamente con tutti e dalla persecuzione del killer,

sempre in agguato dietro l'angolo. Un suono simile è presente anche nel flashback dell'assassino all'interno del manicomio, e si mescola alle voci del padre e a un flauto sintetizzato, che enfatizzano il tormento.

Sul finale, scoprendo che l'assassino è la moglie, diventa chiaro non solo il significato del flashback, ma anche del sogno premonitore: entrambi si riferiscono sempre e solo a Nina. Anche qui il sonoro aveva anticipato l'intricato e sottile legame tra le due visioni¹⁶.

I.3 - Pause, silenzi, rumori.

Senza silenzio non ci può essere suono. Sul piano drammatico-cinematografico, la musicologa polacca Zofia Lissa classifica il silenzio come un vero e proprio livello della sfera auditiva, capace di legarsi autonomamente agli altri quattro della sfera visiva (immagini, oggetti rappresentati, azione, elementi psicologici rappresentati)¹⁷. Nel cinema thriller e horror, l'utilizzo delle pause e dei silenzi è fondamentale per costruire un clima di tensione convincente. Dario Argento non viene meno alle regole del genere ma, attraverso il suo sperimentalismo, introduce nuove costruzioni drammatiche e - soprattutto - nuove valenze semantiche.

Nella prima sequenza de *L'Uccello*, al termine dei titoli di testa, i suoni atonali che commentano la preparazione del killer si interrompono bruscamente per lasciare spazio allo straziante grido della prima vittima, mentre lo schermo stacca sul nero.

Anche nei successivi due omicidi (questa volta ben visibili), le musiche di suspense, una volta raggiunto il culmine, scompaiono. Sono i rumori diegetici, ora, a parlare: le urla delle due donne ormai in trappola, le lame che si conficcano nella carne e gli schizzi di sangue sulle superfici diventano una sinfonia macabra autonoma, senza bisogno di alcun commento. È proprio il silenzio che permette a tali rumori di emergere in tutta la loro potenza drammatica e perturbante; infatti l'assenza di musica «assume un potenziale espressivo insolito e per certi versi più inquietante, con una concentrazione maggiore da parte dello spettatore sugli eventi visivi» (MICELI, 2009: 695). Una tecnica che il cineasta romano riprenderà spesso in tutta la

¹⁶ In termini più specifici, si tratta di una *funzione poetica*, in cui la musica «si arricchisce di nuova densità significativa proprio nel rapporto con le immagini e il racconto [...] si tratta di sincronismi percettivi o corrispondenze audiovisive» (da Cristina Cano, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, 2002, Gremese Editore, Roma, p.86).

¹⁷ Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusic*, in SIMEON, 1995.

sua filmografia successiva, specialmente quando a morire sono le donne. Non a caso, in Argento l'omicidio è un rituale con una fortissima dimensione erotica e sensuale, uno spettacolo ludico e voyeuristico da contemplare religiosamente (TENTORI, 1995).

Fino a qui i silenzi e i rumori hanno solo enfatizzato la drammaticità delle scene. Con *Il gatto a nove code*, invece, si estendono anche sul piano narrativo. L'omicidio del dottor Calabresi alla stazione ferroviaria, per esempio, avviene secondo una costruzione drammatica insolita. Siamo in un luogo affollato, alla luce del sole e senza alcun tipo di commento di sottofondo: non sembra esserci una situazione di pericolo. Ma l'improvviso dettaglio sull'occhio dell'assassino, accompagnato da un forte rumore metallico, apre una breccia nella normalità quotidiana. Lui è qui: la soggettiva che segue è il suo punto di vista. L'assenza di commento extradiegetico, sembra suggerire che il killer stia semplicemente spiando Calabresi, senza altre intenzioni. Fischia il treno in arrivo: diamo un'occhiata. Sul lato opposto scorgiamo il dottore. Sentiamo le ruote della locomotiva sulle rotaie. Calabresi ci riconosce e ci viene incontro, come se ci conoscesse. Cresce sempre di più il rumore del treno: è vicino, così come il dottore mentre ci allunga la mano. Il suono delle rotaie raggiunge il suo culmine. Ed è proprio allora che spingiamo violentemente Calabresi giù dalla banchina: un tempismo perfetto per far sfracellare la sua testa contro la locomotiva. Lo stridio metallico dei freni copre le urla dei primi presenti che se ne accorgono, ma allo stesso tempo le amplifica, mimandone l'acuta intensità. Grazie all'espedito del treno in arrivo, Argento dà al sonoro diegetico un valore sia narrativo sia drammatico: al crescendo delle vibrazioni delle rotaie corrisponde anche il crescendo drammatico che culmina nell'uccisione di Calabresi. Una costruzione audiovisiva che, secondo le teorie di Philippe Tagg, si può classificare come *anafonia sonora*, ovvero suoni «che stilizzano onomatopeicamente suoni non musicali» e *anafonia cinetica*, «quelle che si riferiscono alle relazioni tra il corpo umano e le categorie di tempo e spazio» (SIMEON, 1995: 66).

Anche la celebre sequenza al cimitero monumentale di Torino presenta particolarità sonore interessanti. Quando Arnò vi si addentra nel cuore della notte assieme a Giordani, Morricone li accompagna con suoni atonali e dissonanti, insieme ad un ossessivo giro di basso e percussioni, così da enfatizzare il clima di paura che quel luogo emana. Di nuovo, il rapido dettaglio sull'occhio dell'assassino ci informa che questo è lì presente. L'inquietante colonna sonora prosegue. Ma quando passiamo alla soggettiva del killer, che si porta più vicino ai due protagonisti, scompare. Ritorna solo dopo essere passati nuovamente al campo medio sulla coppia. L'interruzione e la ripresa sono molto nette, marcando la sostanziale differenza tra le due inquadrature. Il processo si ripete appena sedici secondi dopo. Il significato diventa

inequivocabile: la musica extradiegetica appartiene alla sfera psicologica di Giordani e di Arnò. È la rappresentazione della loro paura, della loro condizione di possibili prede. Un sentimento che invece non appartiene all'assassino, cosciente di essere il predatore indiscusso. I cambi di inquadratura non sono, allora, dei semplici cambi di punti di vista, ma dei veri e propri passaggi da una psiche all'altra. Sergio Miceli ne parla come *un livello mediato* del sonoro di natura soggettiva (MICELI, 2009), che Argento svilupperà sempre di più nelle pellicole successive.

In *4 mosche* lo sperimentalismo del silenzio fa un ulteriore passo avanti. Oltre alla consueta rappresentazione psichica dei personaggi¹⁸, l'assenza di musica di commento viene spesso sfruttata per creare una tensione pari o superiore rispetto ad un'eventuale colonna sonora. Una tensione che, oltre alla presenza persecutoria del misterioso assassino, emerge anche nella crisi di coppia tra il protagonista e la moglie: è il riflesso della vita privata del regista, come lui stesso testimonia: «Capii che in maniera del tutto inconscia [...] avevo in realtà messo in scena il disagio che provavo ogni giorno pensandomi nel ruolo di marito» (ARGENTO, 2014: 142). Qui il silenzio, prima di tutto, è simbolo di vuoto e incomunicabilità.

Ma ci sono comunque nuove costruzioni drammatiche. La più innovativa è nella sequenza dell'omicidio della domestica Amelia. La donna ha scoperto l'identità del persecutore di Roberto e lo sta aspettando sulla panchina di un parco pubblico per avere denaro in cambio della sua omertà. È giorno, i bambini giocano sulle giostre sotto la supervisione dei genitori, una coppia si è imboscata dietro un cespuglio per pomiciare e gli altoparlanti trasmettono una canzoncina allegra: la situazione è rassicurante. All'improvviso, però, la musica diegetica scompare e cala il silenzio. Contemporaneamente, tutti i presenti nel parco spariscono come per magia e la domestica si ritrova tutta sola in un ambiente vuoto e surreale. Il silenzio crea un angosciante senso di attesa: noi spettatori non sappiamo cosa accadrà, ma la situazione non promette nulla di buono. D'un tratto si fa buio: la donna cammina all'interno di un labirinto di siepi quando, dietro una di queste, qualcuno sussurra il suo nome. Ora è certo: Amelia è in pericolo. La musica extradiegetica dissonante può entrare e accompagnare la sua disperata e inutile fuga. Il terrore che ora proviamo è stato magistralmente architettato proprio dal vuoto e dall'attesa che quel silenzio ha saputo suscitare.

L'effetto è ancora più forte quando lo stesso meccanismo è calato negli interni domestici. La casa, riparo per eccellenza dell'uomo, in *4 mosche* diventa il posto più pericoloso:

¹⁸ Particolarmente evidente nei momenti in cui il disturbo sonoro del sogno premonitore viene sempre interrotto dai bruschi risvegli di Roberto, appena prima che la testa venga mozzata dal boia. Inoltre, nella scena dell'omicidio della domestica Amelia, troviamo di nuovo la sospensione dell'inquietante musica atonale durante le soggettive dell'assassino in avvicinamento.

il misterioso persecutore ha dimostrato di sapervi entrare con estrema facilità, come e quando vuole. Roberto, nel cuore della notte, può solo rimanere in silenzio per captare ogni rumore sospetto e tentare di stanarlo. Qualsiasi minima vibrazione che interrompa la quiete domestica notturna diventa fonte di sospetto e preoccupazione, portando il protagonista (e noi spettatori con lui) all'ansia e alla paranoia.

Ma è soprattutto nell'omicidio di Dalia che il silenzio trasforma la quiete domestica in un incubo ad occhi aperti. La ragazza, dopo il vano tentativo di chiamare Roberto per confidargli i suoi sospetti sull'identità del killer, dalla sua stanza¹⁹ sentiamo un sottile rumore di passi in lontananza. Allertata, esce in salotto per provare a sentire meglio. Nulla di fatto: torna indietro, pensando di esserselo immaginato. Passano pochi secondi, e i rumori di effrazione stavolta sono chiari: Dalia è terrorizzata. Si precipita sulle scale per mettersi al sicuro, camminando in punta di piedi, finché il trillo improvviso del telefono di casa ci fa sobbalzare: è Roberto, ma ormai è troppo lontano per rispondere. La ragazza arriva nella buia soffitta, impugna un punteruolo per difendersi e si nasconde nell'armadio. Sentiamo il killer avvicinarsi sempre di più. La sottile musica atonale, composta da piccoli archi, ce lo conferma. Ora l'assassino è in soffitta, in cerca della ragazza. Dalia resta nell'armadio, trattenendo il fiato. L'avventore non la trova: si allontana e la colonna extradiegetica lascia nuovamente spazio al silenzio. Dalia esce, per tentare di colpirlo alle spalle, ma la lama dell'assassino la sorprende in fronte, non lasciandole più scampo. Anche in questo caso, il senso di allerta e angoscia è stato generato dai deboli rumori, enfatizzati proprio dal silenzio extradiegetico. Quest'ultimo consente, inoltre, di spaventare lo spettatore nel caso di improvvisi rumori di scena (come lo squillo del telefono nella scena appena descritta). Una tecnica ormai blasonata nel cinema del terrore fino ad oggi, chiamata *jump scare*, ovvero «the sudden appearance of a shocking image, often accompanied by a burst of loud music»²⁰. Argento, tuttavia, prediligerà sempre l'angosciosa attesa alle facili scariche di adrenalina.

¹⁹ Diventata improvvisamente buia attraverso l'espedito del montaggio alternato con lo studio di registrazione in cui si trova Roberto.

²⁰ Definizione di jumpscare nella variante "cinema", Dizionario Collins: <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/jumpscare>.

I.4 - Verso *Profondo rosso*: altre particolarità sonore in *4 mosche di velluto grigio*.

Il regista romano, parlando del terzo capitolo della trilogia, ha dichiarato:

Doveva essere molto diverso dagli altri miei due film, ogni elemento avrebbe dovuto suggerire un progressivo slittamento dal quotidiano verso l'onirico, dall'Italia verso il mondo [...] Senza saperlo stavo insomma spianando il terreno per *Profondo Rosso*, di cui questo film è un po' la prova generale²¹.

Nel realizzarlo, Argento ha voluto (e potuto, grazie ai finanziamenti del colosso americano *Paramount*) spingersi oltre e sperimentare nuove strategie drammatiche, visive e - come ora vedremo - sonore.

La prima novità si presenta già nella scena d'apertura: la musica rock. Il protagonista Roberto è batterista di una band che, mentre scorrono i titoli di testa, sta provando un brano dalle sonorità rock-blues dei primi anni Settanta. Una lunga sequenza in cui trasuda tutta la passione di Argento per la musica leggera contemporanea. Non è un caso che, in un primo momento, avesse chiesto ai *Deep Purple* in persona di scrivere la colonna sonora del film (i quali però rifiutarono, essendo impegnati in altri progetti; ARGENTO, 2014). Un tentativo che sembra ispirato da un cult che Argento ha sempre ammirato: *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni²². In quella pellicola, infatti, è celebre la sequenza in cui compaiono gli *Yardbirds*: il super gruppo britannico formato nientemeno che da Eric Clapton, Jimmy Page e Jeff Beck, che si esibiscono col brano *Stroll On*. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, il rock era un simbolo di quella libertà, modernità e avanguardia, proveniente da oltreoceano, a cui tutti gli europei ambivano ed erano attratti. Questo permette di calare *4 mosche* in una dimensione estremamente contemporanea alla realtà italiana degli anni Settanta²³. La musica, dunque, amplifica il senso di vicinanza temporale. Di conseguenza, per lo spettatore del 1971, aumenta il senso di minaccia, perché la percepirà come più reale e più vicina.

²¹ D. Argento, *Paura*, 2014, pp.126-127.

²² Sebbene i riferimenti alla pellicola diventino espliciti a partire da *Profondo Rosso* (cfr. sez. II), le influenze sono visibili già a partire da *l'Uccello*, soprattutto nelle scenografie: proprio come Antonioni fece con Londra, Argento presentò una nuova Roma «to promote Europe as an exotic location of wealth and culture in a post-war era» (da I. Pietersz, *Dario Argento's Expressionism*, 2015, p.27).

²³ I primi horror italiani degli anni Sessanta erano film di costume, con ambientazioni gotiche e remote. Nella seconda metà del decennio, si passa a collocazioni contemporanee. Il più celebre esempio è *La morte ha fatto l'uovo* (1968) di Giulio Questi (Intervista a Steve della Casa in *Boia, maschere e segreti: l'horror italiani degli anni Sessanta*, di S. della Casa, Minerva Pictures, 2019).

Oltre ad estetica, contemporaneità e feticismo, in *4 mosche* anche il rock acquista anche precise valenze semantiche. La composizione è nuovamente affidata a Ennio Morricone, il quale si cimenta per la prima volta nel genere, ma saprà destreggiarvisi molto bene²⁴, sperimentando insieme ad Argento nuove associazioni tra suono e immagine. Tornando alla scena d'apertura, troviamo già un interessante utilizzo del montaggio verticale. L'assolo di batteria di Roberto nel negozio di musica, inizialmente, è puramente diegetico. Ma subito, le immagini delle bacchette che volano in aria e di un'altra batteria che suona in maniera asincrona, porta il suono in una dimensione extradiegetica. Dopo lo stacco del battito cardiaco (che tratteremo tra poco) in corrispondenza del titolo della pellicola, torniamo nel negozio: il suono della batteria è di nuovo diegetico. La MDP avvia una panoramica orizzontale di 180°. Iniziamo a sentire un organo elettrico, un basso e delle chitarre, che però non appartengono alla scena: la batteria diegetica suona all'unisono insieme ad essi, come se Roberto avesse perfettamente in testa il brano. Quando la panoramica compie i suoi 180°, il protagonista sente di essere osservato alle spalle e si ferma. Ma non la batteria: prima ancora di vedere il misterioso pedinatore fuori dalla vetrina del negozio, la musica è già tutta diventata extra-scenica. Ancora uno stacco su cuore e battito cardiaco, e ci troviamo in sala prove, questa volta con tutta la band al completo: la musica è di nuovo diegetica. Ancora pochi secondi e - dopo l'ennesimo "stacco cardiaco" - siamo per le strade della città, con Roberto seguito dal misterioso pedinatore: musica extradiegetica. Segue un montaggio alternato, tra la sala prove e il protagonista sulla sua Alfa Romeo, sempre spiato dal vecchio misterioso. La musica rimane costante ma, a seconda delle immagini, assume ruolo ora diegetico, ora extradiegetico. Questo continuo scambio di valenze sonore disorienta lo spettatore ma, allo stesso tempo, gli offre una continuità simbolica coerente. Se teniamo conto di tutte le associazioni tra suono e immagine fatte finora (soprattutto la sequenza d'inseguimento ne *L'Uccello*; cfr. I.2), possiamo dedurre che la pesante intensità del brano esprime lo stato di inquietudine e di fastidio di Roberto mentre viene pedinato. Un'ipotesi confermata dall'associazione iconografica tra il vecchio e la zanzara che disturba il batterista durante le prove. Al termine del brano, Roberto riuscirà ad eliminare l'insetto che gli aveva dato noia: una premonizione allegorica di quello che accadrà di lì a poco, cioè l'eliminazione del pedinatore. Sovrapposizioni tra musica di scena e musica di commento si devono allo sperimentalismo del regista, andando contro il consueto *modus operandi* di Morricone, il quale anzi dichiara «devo sottolineare la differenza fra musica che riguarda la mia idea del film [...]

²⁴ In un'intervista rilasciata a Mario Canale, Morricone dichiarò che «il musicista nel cinema è un musicista atipico, cioè deve saper fare tutto, dalla fonia alla canzonetta» (*Intervista a Ennio Morricone*, Archivio Luce Cinecittà: <https://www.youtube.com/watch?v=jq9KkVC4Dw>).

scritta per un livello esterno, extradiegetico, e un'altra generata casualmente da una fonte sonora interna» (MORRICONE, 2016: 131).

Nonostante tutto, la tecnica funziona e contribuisce a creare quella dimensione indefinita, onirica, a cui il regista aspirava. Ne è un esempio anche la già citata sequenza dell'attesa di Amelia nel parco (cfr. I.3): la musica "da giostra" proveniente dagli altoparlanti sembra diegetica. Eppure, si inserisce in perfetta sincronia con i movimenti innaturali e meccanici dei frequentatori del parco, simili a marionette. Il contesto straniante mette in difficoltà noi spettatori a identificare la vera natura del motivetto. Nel momento in cui la musica improvvisamente svanisce insieme ai presenti, si arriva allo spaesamento più totale: ciò che abbiamo appena visto era reale o un'allucinazione? E la musica, allora, era veramente in scena? L'incapacità di dare una risposta certa è un altro elemento drammatico, che aumenta la tensione in previsione di ciò che sta per accadere.

All'interno della pellicola troviamo per la prima volta un altro elemento sonoro fondamentale, che ricorrerà ossessivamente in tutta la filmografia successiva di Argento: il battito cardiaco. Questo si palesa già all'inizio, durante i titoli di testa, alternato al brano rock d'apertura (vedi sopra). Le brusche interruzioni della canzone e i violenti stacchi di inquadratura gli concedono uno spazio da solista, sia a livello uditivo che visivo: è il dettaglio anatomico di un vero battito. Il regista inizialmente lo ha inserito come allegoria del suo cuore nel periodo in cui *4 mosche* era in fase di realizzazione. C'era, infatti, l'adrenalina per il dirompente successo dei primi due film e l'attenzione internazionale, ma anche la paura di fallire il prossimo film, davanti alla pressione dei nuovi finanziatori e dei nuovi fan di tutto il mondo (ARGENTO, 2014). Morricone riprende questo elemento sonoro e lo mixa assieme a varie sezioni per tutto l'arco narrativo del film, soprattutto nei momenti di alta tensione, quando il pericolo è imminente. Nella ricorrente scena del sogno premonitore, per esempio, il battito aumenta assieme agli sfarfallii sonori (cfr. I.2), seguendo l'avvicinarsi del momento più intenso: la decapitazione. Intuire il significato drammatico è facile, ma trovare a chi si riferisce un po' meno: a Roberto, al condannato, o a noi spettatori? A tutti e tre, probabilmente. In questo e in altri film di Argento, se consideriamo i momenti in cui il battito cardiaco entra in scena, vedremo come questo sia un vero e proprio collante tra la paura del personaggio e quella dello spettatore. Il secondo viene "forzato" a viaggiare sulla stessa frequenza cardiaca del primo, aumentandone l'immedesimazione e, di conseguenza, il senso di pericolo e di precarietà.

Ma non è solo la paura a caratterizzare *4 mosche*. L'ultimo capitolo della trilogia degli animali porta con sé un'ulteriore novità: l'ironia. Qui, per la prima volta «accanto ai rituali del massacro e della menzogna, si snodano anche quelli del lazzo e del ridicolo» (PUGLIESE,

2011: 44). Si affacciano nuove figure grottesche, mai viste prima: l'intellettuale alto-borghese, la macchietta gay dell'investigatore privato Arrosio, il postino imbranato, il professore strambo e - soprattutto - il burbero Diomede, interpretato da Bud Spencer. La loro presenza e la loro carica comica contribuiscono a spezzare la tensione, concedendo allo spettatore momenti di distensione e rilassamento.

Tuttavia, la comicità è data soprattutto a livello visivo e dalle brevi battute che sfiorano spesso il no-sense. Il sonoro, in questo caso, svolge ruoli marginali. Solo una brevissima sezione presenta toni distensivi: quella che introduce per la prima volta il personaggio di Diomede. Appena Roberto lo chiama a gran voce col suo soprannome "Dio", ecco che entrano batteria e chitarre, ad accompagnare un coro che solennemente canta "Alleluia", dalle atmosfere molto vicine al genere spaghetti-western. È un'associazione diretta, un *sincronismo esplicito*²⁵, tra il personaggio "Dio" (l'*Alleluia* parodizza il suo soprannome), la macchietta di Bud Spencer (il gigante brontolone e rozzo, ma dal cuore d'oro) e il genere cinematografico che lo ha reso famoso (un anno prima, nel 1970, era uscito *Lo chiamavano trinità*, di E.B. Clucher, pellicola che lo consacrò ad icona del cinema italiano, assieme a Terence Hill). Si tratta dell'unica sezione musicale con *funzione* puramente *distensiva* (CANO, 2002) presente nel film. Argento, però, riprenderà questa tecnica e ne farà largo uso nella commedia satirica de *Le cinque giornate* (1973) con Adriano Celentano. Ma anche nelle pellicole che segneranno il ritorno al brivido non mancheranno brevi momenti distensivi, con adeguati commenti sonori²⁶.

²⁵ «Si tratta della relazione più elementare di concordanza immagine/suono consistente in una coincidenza inequivocabile [...] fra un evento sonoro (o una serie) e un evento filmico (o una serie) - ovvero uno o più casi di enfasi audiovisiva» (da Miceli, *Musica per film*, 2009, p.636).

²⁶ Si pensi, ad esempio, alle gag tra Marc (David Hemmings) e Gianna (Daria Nicolodi) in *Profondo Rosso*.

I.5 - Conclusioni alla sezione I

Terminata la *Trilogia degli animali*, il rapporto tra Morricone e Argento si interrompe bruscamente. Il padre di quest'ultimo, Salvatore, non aveva apprezzato particolarmente le musiche di *4 mosche* e il compositore la prese sul personale. Ne nacque un litigio, al termine del quale Morricone si allontanò dalla famiglia Argento, con grande dispiacere di Dario²⁷. Si conclude così una breve ma intensa collaborazione all'insegna dell'innovazione e della ricerca di nuovi linguaggi musicali e visivi, nonché della loro combinazione per generare inediti effetti drammatici. Tutti gli aspetti finora trattati sono alla base delle successive sperimentazioni più estreme del cineasta del brivido: una volta comprese appieno le radici, diventa più facile analizzare ciò che verrà realizzato nelle opere a seguire.

Dario ed Ennio mantennero comunque una tacita stima reciproca (che molti anni dopo li riunirà in una nuova collaborazione per *La sindrome di Stendhal*, 1996), ma per i due era arrivato il momento di percorrere strade diverse. Argento, fatto tesoro delle possibilità della musica contemporanea sulle sue pellicole, stava già accarezzando l'idea di introdurre un sound ancora più moderno e popolare (l'idea di chiamare i *Deep Purple* per *4 mosche* era già un primo sintomo; cfr. I.4). Al suo ritorno dietro la macchina da presa, in occasione de *Le cinque giornate* (1973)²⁸, inizia la collaborazione con il compositore Giorgio Gaslini, un autore capace di fondere la tradizione della musica classica/sinfonica con il jazz più contemporaneo. Malgrado l'insuccesso al botteghino, Argento rimane soddisfatto del lavoro e due anni più tardi lo avrebbe ingaggiato - insieme al gruppo prog-rock italiano *Goblin* (cfr. II.1) - per comporre la colonna sonora di uno dei suoi più grandi capolavori: *Profondo Rosso* (1975).

²⁷ Intervista a Dario Argento al *BIF&ST*, 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=bNhbNNfW6QA>.

²⁸ Che non tratteremo, in quanto il montaggio verticale presenta soluzioni stilistiche limitate e, soprattutto, non funzionali alla creazione di tensione emotiva (la quale è il vero cuore centrale della presente tesi).

II. INDAGARE CON IL SONORO: *PROFONDO ROSSO* (1975)

«certe volte, quello che vedi realmente e quello che immagini, si mischia nella memoria, come un cocktail del quale non riesci più a distinguere i sapori»²⁹

Durante un convegno sulla telepatia, la sensitiva Helga percepisce l'oscura presenza di un assassino tra i presenti. Quella stessa notte, il misterioso killer la uccide in casa e le ruba gli appunti, per evitare che la sua identità venga scoperta. Da lontano, Marc David - pianista e insegnante di jazz - assiste per caso all'omicidio, attraverso la finestra dell'appartamento della donna che dà sulla strada. Quando arriva nell'abitazione, Helga è ormai morta e l'assassino è fuggito. Allora Marc decide di indagare, in parallelo con la polizia. Ad aiutarlo c'è Gianna Brezzi, un'intraprendente giornalista che, nel frattempo, prova anche a sedurlo. L'assassino, però, inizia a minacciare Marc e tenta di ucciderlo. A mano a mano che il musicista si avvicina alla verità, il killer cerca di far perdere le tracce: elimina prima la scrittrice Amanda Righetti, che conosceva la villa in cui l'assassino aveva agito per la prima volta (nonché i proprietari), e poi il professor Giordani, un amico di Helga che aveva trovato il nome dell'assassino lasciato scritto da Amanda nel bagno prima di morire. Nonostante tutto, Marc trova il vecchio edificio e - attraverso un macabro disegno - riesce a risalire a Carlo, il suo caro amico e collega. Quest'ultimo lo coglie di sorpresa e sta per ucciderlo quando, grazie al tempestivo intervento della polizia, si mette in fuga, per poi morire travolto prima da un camion e poi da un'automobile. Tutto sembra risolto, ma i conti non tornano: Carlo era con lui quando Helga veniva massacrata. Marc torna all'appartamento della sensitiva per un sopralluogo, convinto di aver dimenticato qualcosa. Lì capisce di aver incrociato di sfuggita il volto dell'assassino, attraverso il riflesso di uno specchio: è Marta, la madre di Carlo, un'ex-attrice con gravi problemi psichiatrici. La donna, molti anni prima, aveva ucciso il marito davanti al figlio, e quest'ultimo si era sempre impegnato a proteggerla. Marta tenta un'ultima volta di uccidere il musicista ma, nella colluttazione, la sua collana si incastra nella grata di un ascensore. Marc aziona i comandi e la donna finisce decapitata.

Dopo la parentesi della commedia *Le cinque giornate* (1973), Argento ritorna al thriller. Il soggetto del futuro *Profondo rosso* era in cantiere già da qualche anno e avrebbe segnato una nuova tappa della parabola verso l'onirico e l'irrazionale, iniziato con *4 mosche* (cfr. I.4). In totale isolamento, il cineasta completa la sceneggiatura in un solo mese, partorendo un concentrato di «temi e citazioni, ossessioni antiche e nuove [...] sull'inganno e l'instabilità, la mutevolezza di ciò che sembra “essere” e l'irreversibilità di ciò che “appare”» (PUGLIESE, 2011: 53). I richiami a *Blow-Up* di Antonioni diventano più espliciti: non solo la scelta di David Hemmings come protagonista, ma anche gli ambienti urbani metafisici “alla De Chirico” e la tematica del mistero senza soluzione, «the mystery that seems to be about one thing [...] and turns out to be something else» (MCDONAGH, 1988: 7).

²⁹ Carlo (Gabriele Lavia) a Marc (David Hemmings) in un dialogo del film.

Anche le colonne sonore si evolvono sul livello compositivo e, soprattutto, estetico. Come è noto, all'interno di *Profondo rosso* - più che in tutte le altre pellicole della filmografia argentina - si trovano disseminati numerosi indizi visivi, con i quali noi spettatori possiamo indagare attivamente nella ricerca dell'assassino (come, ad esempio, lo specchio nel corridoio dei ritratti). Allo stesso modo, in determinati momenti della storia, troveremo numerosi indizi sonori. Questi, tuttavia, come le immagini, necessitano di un'attenzione particolare. Altrimenti, cadremmo inevitabilmente nell'effetto *bluff* che causa stupore e shock nel finale, quando la verità viene svelata.

Non solo. Il nuovo compositore Giorgio Gaslini (cfr. I.5) riprende gli espedienti che Argento ha consolidato assieme a Morricone - come la nenia infantile e i suoni atonali - e li ibrida in nuove sinestesie audiovisive, adatte ad una pellicola molto complessa, in cui «L'iperbole argentina del dettaglio trionfa definitivamente» (PUGLIESE, 2011: 54).

La più grande novità musicale, però, è un'altra: per la prima volta un regista italiano affida una buona parte della colonna ad una band rock. Certo, il genere si era già affacciato nel cinema di Argento con *4 mosche*, ricoprendo alcuni ruoli significativi (cfr. I.4) ma comunque entro pochi momenti della narrazione. Ora, invece, ne diventa un aspetto imprescindibile nella resa drammatica, con un sound tanto inquietante quanto iconico, firmato da quello che sarebbe diventato uno dei più importanti gruppi del progressive rock mondiale: i *Goblin*.

II.1 - I Goblin e il leitmotiv *Profondo rosso*

Il gruppo viene ufficialmente fondato a Roma il 30 ottobre 1974 da Claudio Simonetti (tastiere) e da Massimo Morante (chitarra), assieme ai musicisti Fabio Pignatelli (basso) e Walter Martino (batteria). Prima dell'incontro con Argento, si chiamavano *Oliver* e si erano trasferiti a Londra per incidere alcuni brani³⁰. Come tanti giovani della loro generazione, si erano formati attraverso le novità dal mondo anglosassone: *Deep Purple*, *King Crimson*, *Genesis*, *Emerson Lake & Palmer*, *Cream*, *Jimi Hendrix*, *Led Zeppelin*, *Rolling Stones*, *Black Sabbath* e *Yes* sono solo alcuni delle band che avvicinano i giovani alla musica. Il frontman Claudio Simonetti, però, è senza dubbio il membro con la formazione più ampia. Il padre

³⁰ La capitale inglese era un luogo di riferimento internazionale per tutti i musicisti prog-rock di quel periodo, Italia inclusa: formazioni come PFM, Banco del Mutuo Soccorso e New Trolls avevano ottenuto ampio consenso, mentre in madrepatria lo spazio era troppo occupato dalla musica commerciale (da Gabrielle Lucantonio, *Profondo Rock. Claudio Simonetti tra cinema e musica. Da Profondo Rosso a La Terza Madre*, 2007, Coniglio Editore, Roma7).

Enrico³¹ lo aveva avviato agli studi in conservatorio, dove si era appassionato anche alla musica classica e jazz, da Bach a Stravinskij, passando per Copland. Il risultato finale del gruppo è un rock sinfonico molto ricercato, che però non aveva convinto i produttori d'oltremarica. Così, terminata l'infruttuosa esperienza londinese, Simonetti e compagni tornano a Roma, dove iniziano a registrare un album su un 33 giri presso la *Cinevox* di Carlo Bixio³². Ingaggiato il cantante Antonio Tartarini, la band cambiò definitivamente nome in *Goblin* (un termine trovato su un dizionario di lingua inglese; LUCANTONIO, 2007).

Nello stesso periodo, Dario Argento stava lavorando alla creazione della colonna sonora di *Profondo rosso* insieme a Giorgio Gaslini. Il compositore aveva già realizzato la partitura della nenia (cfr. II.2) e i brani in cui il protagonista Hemmings suona al pianoforte (cfr. II.3) «Ma gli altri brani che mi aveva proposto non mi convincevano: erano troppo jazz, per quanto di ottimo valore mi sembravano discostarsi dalle atmosfere che intendevo suggerire» (ARGENTO, 2014: 182) dichiara il regista, che decide allora di riprovare con i Deep Purple (o, in alternativa, i Pink Floyd) telefonando proprio a Carlo Bixio. Il produttore ovviamente bolla la richiesta come impossibile, ma ha un piano di riserva: il gruppo di Simonetti. Gli *Oliver* sembrano infatti avere il sound che Argento stava da tempo cercando: elaborato, sinfonico ma allo stesso tempo violento, inquietante e - soprattutto - contemporaneo. L'intuito di Bixio si rivela vincente: tra il regista e la band si instaura subito un'ottima intesa. Inizialmente si trattava solo di adattare in chiave prog rock le composizioni di Gaslini. Ma, quando gli impegni lavorativi di quest'ultimo divennero tanto insostenibili da abbandonare il progetto, al gruppo venne affidato la composizione delle musiche incompiute³³.

Tra i brani che il maestro jazzista non era riuscito a realizzare, vi era soprattutto il *leitmotiv* del film. Qualcosa che avrebbe dovuto stamparsi nella memoria degli spettatori e allo stesso tempo gettarli nell'ansia e nel terrore Argento dà ai Goblin un riferimento ben preciso: il

³¹ Già affermato compositore, musicista, attore e showman per il cinema e la tv, prima in Brasile (dove Claudio è nato e ha trascorso i primi anni) e poi in Italia. Suo anche il merito di aver avvicinato il figlio al mondo della settima arte (da G. Lucantonio, *Profondo rock*, 2007).

³² Già produttore di Enrico Simonetti: è quest'ultimo a presentargli il gruppo del figlio.

³³ La questione è ancora oggi dibattuta: Gaslini afferma di essersene andato semplicemente per il poco tempo a disposizione (da un'intervista con Gaetano Mastretta e Luca Palmerini in COZZI-PATRIZI-TENTORI, 2003), mentre i Goblin sostengono che Argento e il musicista abbiano litigato per lo scarso impegno di quest'ultimo (da Lucantonio, *Profondo rock*, 2007). Argento nella sua autobiografia dichiara solo che non adorava collaborare con lo stesso artista per molto tempo (da D. Argento, *Paura*, 2014).

tema de *L'Esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin³⁴, dove l'atmosfera inquietante è evocata dal riff in La minore di pianoforte, accompagnato dai costanti campanellini (come ricorda il titolo del brano, *Tubular Bells*), a cui si aggiungono un organo, un basso incalzante e, infine, una batteria elettronica. Il pezzo, composto dall'artista Mike Oldfield, contribuì enormemente all'impatto psicologico del film e al suo successo mondiale. I Goblin si mettono subito all'opera e, in poco tempo, realizzano quello che diventerà il loro più grande successo di sempre: la sigla di *Profondo rosso*. Argento ha finalmente trovato quello che cercava. Estasiato, lascerà lavorare la band in larga autonomia per le composizioni rimanenti. In effetti, per alcuni versi il *leitmotiv* ricorda molto quello de *L'Esorcista* ma - come sottolinea Massimo Morante - a farli sembrare simili è la stessa dinamica. *Profondo Rosso*, infatti, presenta maggiori peculiarità di struttura.

L'arpeggio³⁵, suddiviso in terzine di ottavi, è in 7/4: ad un primo giro che termina con una battuta da 3/4, segue un secondo che termina in 4/4. Si torna quindi alla battuta che termina in 3/4 e così via. Con questa forma di ostinato, pensata da Simonetti, il riff mantiene la sua ripetitività ossessiva, senza però risultare noioso. Come *Tubular Bells*, il brano è in La minore, mentre la strumentazione è più variegata: un clavicembalo, doppiato da una chitarra acustica e accompagnato dal "tagliante"³⁶ giro di basso di Fabio Pignatelli. All'improvviso si aggiunge un semplice ma incisivo sintetizzatore Moog, con un fraseggio dal timbro psichedelico, quasi a significare l'ingresso di un'oscura presenza. Il brano cresce di intensità, fino ad esplodere nella macabra sinfonia di un organo (registrato all'interno di una vera chiesa)³⁷ e sostenuto ritmicamente dalla violenta batteria di Martino. Il risultato è un brano tanto intuitivo quanto angosciante.

Come nella gran parte delle pellicole di Argento, anche in *Profondo rosso* il motivo principale si presenta già a partire dai titoli di testa. Le ragioni sono due. La prima è fare in modo che lo spettatore memorizzi subito la melodia, in modo da riconoscerla quando farà il suo ingresso nell'arco narrativo. La seconda è creare già dal principio un clima di inquietudine e di tensione, un costante senso di minaccia che si impregna nella vicenda. Memorizzazione e

³⁴ Un autore che a sua volta stima molto le opere di Argento, come ha ricordato alcuni anni fa al Festival del Cinema di Roma (<https://www.youtube.com/watch?v=Rx4ymltU2zk>).

³⁵ Nato da un'idea del bassista Pignatelli, che dichiara di essersi ispirato alle sonorità dell'album *Aqualung*, dei Jethro Tull (da Lucantonio, *Profondo rock*, 2007)

³⁶ Ovvero, con le basse frequenze molto asciutte, rendendo lo strumento più incisivo all'interno del mix.

³⁷ Nella basilica di piazza Euclide ai Parioli, Roma, proprio sopra gli studi in cui stavano registrando i brani (da un'intervista a Franco e Verdiana Bixio con Claudio Simonetti in DELLA CASA - BEDFORD, 2022: 64).

atmosfera procedono parallelamente, infatti «il meccanismo associativo può riguardare uno o più personaggi [...] oppure una situazione specifica ricorrente [...] mentre funge al tempo stesso da riferimento mnemonico per lo spettatore» (MICELI, 2009: 667-668). Così, la melodia si impossessa dello spettatore, trascinandolo in un incubo ad occhi aperti. L'assenza di immagini permette di concentrarci solo sul leitmotiv e di memorizzarlo meglio, assieme al titolo del film. Ma il processo viene presto interrotto dal macabro antefatto: il misterioso omicidio nella villa, accompagnato dalla nenia infantile di Gaslini (cfr. II.2). La differenza così netta con i titoli di testa crea un forte senso di disorientamento, l'impossibilità di identificare il volto dei personaggi genera frustrazione e, infine, la brutalità dell'omicidio ci getta in un profondo stato di inquietudine, amplificato dal contrappunto tra immagini e musica (cfr. I.1). Quando la tensione ha raggiunto il suo culmine e l'omicidio viene consumato, torniamo - ancora per alcuni secondi - ai titoli di testa e all'arpeggio di *Profondo rosso*. Così, anche se l'inizio vero e proprio (la lezione di Marc al conservatorio) presenta un'atmosfera rilassata, noi spettatori siamo ormai inconsciamente predisposti ad associare il tema alla morte.

Ma c'è di più. Così come era accaduto ne *L'Uccello dalle piume di cristallo*, il *main theme* diventa un'entità sovranaturale: rappresenta l'ossessione omicida del killer (cfr. I.1). La mente della madre di Carlo è perversa e ricolma di pensieri di morte, come nota la sensitiva Helga. Sono pensieri che nel teatro si materializzano attraverso il brano *Wild Session*³⁸, ma che diventano più espliciti con l'ingresso del leitmotiv nel momento in cui Marta (senza essere inquadrata) si prepara ad uccidere la medium. La MDP compie una lunga panoramica ravvicinata su numerosi oggetti feticci, dalle fattezze inquietanti. Subito dopo, il dettaglio dell'occhio dell'assassino truccato selvaggiamente dall'eyeliner sembra suggerire un rituale propiziatorio, quasi come un guerriero pronto a gettarsi in battaglia. Il tema dei Goblin, insieme alla MDP, diventa allora la materia udibile di una mente maniaca. L'ossessione dell'omicidio si traduce nell'ossessione ritmico-melodica del brano *Profondo rosso* che (come tutta la colonna sonora del film) si può definire «un'orgiastica danza di morte»³⁹. Il rituale avviene due volte: prima dell'omicidio di Helga e della scrittrice Amanda Righetti. McDonagh evidenzia l'incapacità, per noi spettatori, di dare una precisa collocazione spaziale e temporale a queste due sequenze: ciò che vediamo, sono oggetti reali oppure rappresentazioni simboliche della mente del killer? Se è vero che Argento ambienta le sue opere in non-luoghi costruiti artificialmente, qui la topografia raggiunge un livello di assoluta indecifrabilità. È il mondo

³⁸ Composto da Gaslini, ma eseguito sempre dai Goblin (v. sez. II.3).

³⁹ Maitland McDonagh, *Profondo rosso. Un'analisi*, in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2003: 236.

visto dagli occhi della madre di Carlo: carnefice sanguinaria ma anche vittima della sua condizione psichica. E le sue ossessioni diventano le nostre. Siamo consapevoli⁴⁰ che a breve avverrà qualcosa di terribile: qualcuno morirà. Questa attesa ci angoschia e ci tormenta ma, allo stesso modo, siamo anche spinti dalla curiosità. In fondo, in quanto spettatori, vogliamo assistervi e goderci il macabro spettacolo. Sono queste le emozioni che le note di *Profondo rosso* evocano: angoscia e desiderio di morte.

Una tale rappresentazione sonora, come era accaduto nel primo film della *Trilogia degli animali*, non appartiene all'inconscio di una sola persona, ma è capace di trasferirsi da un personaggio all'altro e prenderne possesso, al pari di una divinità extracorporea. Così come la menia ossessiva de *L'Uccello dalle piume di cristallo* si era trasferita dal killer a Sam attraverso il quadro naif (cfr. I.1), anche qui il tema di *Profondo rosso* (e la malata ossessione contenuta in esso) dalla mente dell'assassino passa a infettare quella di Marc. E anche questa volta⁴¹ il transfert avviene attraverso un dipinto: l'affresco all'interno della villa. Durante la sua prima indagine all'interno dell'edificio, il nostro protagonista avverte qualcosa di oscuro: un richiamo sinistro che gli fa battere il cuore all'impazzata (cfr. I.4), ma allo stesso tempo lo attira. Poco dopo, ecco la risposta: due strani fori nell'intonaco di una parete rivelano un substrato dai colori molto accesi. Il leitmotiv irrompe improvvisamente nella scena. Spinto dalla curiosità, Marc inizia a grattare via l'intonaco e scopre che si tratta di un affresco. Il tema prosegue inesorabile. Dietro quella parete c'è qualcosa di terrificante, ma allo stesso tempo fondamentale per la risoluzione del mistero. Ecco i primi dettagli raccapriccianti: la rappresentazione di un omicidio, un accoltellamento ad opera di un bambino nei confronti di un uomo più grande. Marc invece di spaventarsi, prova una curiosità sempre più sadica e morbosa: vuole vedere l'affresco completo, in ogni suo dettaglio. Ma si ferisce ad un dito. Allora, si allontana dal dipinto per andare a lavarsi la ferita (oltre che a bagnare uno straccio per rimuovere i calcinacci) in uno scantinato allagato: quando vi entra, il tema si interrompe. Rimane il silenzio, anche quando il pianista torna per completare l'opera. La follia impregnata nell'affresco ormai si è trasferita anche nella mente di Marc che, ormai certo di aver trovato la pista giusta, è ancora più ossessionato (come noi spettatori) a risolvere il mistero. Più tardi, quando tutti i nodi verranno al pettine, capiremo la misteriosa connessione tra la musica e il dipinto: dapprima, la perversione omicida di Marta si era sedimentata nell'inconscio del figlio Carlo, il quale l'ha poi

⁴⁰ In virtù dell'associazione tra il leitmotiv e l'atto di uccidere (v. paragrafo precedente).

⁴¹ È nota l'attitudine di Argento all'autocitazione tra un film e l'altro, come esplicitamente dichiarato dallo stesso regista (da Argento, *Paura*, 2014).

trasferita sia sull'affresco nella villa, sia sul foglio da disegno della scuola. Quest'ultimo, ha poi raggiunto la piccola Olga⁴² e infine Marc, attraverso l'affresco.

Una prova ulteriore si trova nell'ultima inquadratura del film. Marc, dopo aver ucciso Marta, osserva attentamente la pozza di sangue, sgorgato dal collo decapitato della pazza assassina. Iniziano a scorrere i titoli di coda, mentre il leitmotiv dei Goblin risuona un'ultima volta. Tutto finisce da dove è iniziato: dalla follia, dal sangue, dalla morte. La perversa ossessione che ci ha accompagnato per tutta la durata della pellicola - proprio quando il mistero è risolto e la minaccia del killer scongiurata - sembra non volerci lasciare. Il pianista continua a fissare il rosso intenso del sangue, con uno sguardo angosciato che ricorda molto quello del piccolo Carlo, mentre osservava il coltello insanguinato in quella terribile notte di Natale (cfr. II.2). Indizi che fanno pensare ad una vittoria parziale: «la prosecuzione dell'azione suggerisce un possibile prolungamento degli eventi, come un incubo che si nega a ogni possibilità consolatoria» (PUGLIESE, 2011: 58). La minaccia è passata, ma l'Ossessione, quell'entità sovranaturale rappresentata dal tema, persiste ancora in Marc e, probabilmente, non lo abbandonerà mai più. Non lascerà neanche noi spettatori che, uscendo dalla sala, ci porteremo a casa questa inquietudine, tanto perversa quanto umana. Forse è proprio questo il segreto del leitmotiv che ha portato i Goblin al loro più grande successo internazionale⁴³: una musica capace di sintetizzare le contraddizioni dell'essere umano di fronte alla violenza e alla paura. Da una parte la rifugge, dall'altra ne è profondamente attratto. Un sentimento vero anche per lo stesso Dario Argento, che confessa ancora oggi di sobbalzare quando la sente risuonare per strada (ARGENTO, 2014).

⁴² Anche lei, non a caso, possiede una sottile forma di violenza perversa, che riversa sugli animali. Per di più, il modo in cui ha infilzato la lucertola con lo spillo richiama quello delle bambole kitsch che appaiono durante i rituali preparatori del killer.

⁴³ Un milione di copie vendute solo nel primo anno, oltre che il Disco d'oro e il dominio della classifica internazionale per ben sedici settimane di fila (da G. Lucantonio, *Profondo rock*, 2007).

II.2 - La nenia *School at Night*: il trauma, tra psiche e materia

Nella *Trilogia degli animali*, la ninna nanna si era consolidata come una cifra stilistica costante nel cinema di Argento. (v. I.1). Ora, la nuova nenia⁴⁴ di *Profondo rosso*, composta da Giorgio Gaslini, riprende molte caratteristiche di quelle scritte da Morricone (in particolare *L'Uccello dalle piume di cristallo*), ma sperimenta anche nuove costruzioni e nuovi valori semantici. Innanzitutto il brano genera sentimenti contrastanti a partire già dalla sua struttura musicale. Come dichiara Gaslini stesso:

era una canzone infantile con una piega sinistra; difatti, ascoltandolo con attenzione, si può notare la presenza di intervalli maggiori che diventano intervalli minori oppure si sovrappongono gli uni agli altri; rendono cioè il senso del chiaro e dello scuro⁴⁵.

Sono sentimenti che invadono la mente dell'ascoltatore, anche senza l'ausilio di immagini. A differenza della nenia de *L'Uccello* (cfr. I.1), i "la" del bambino vengono cantati in maniera isterica, quasi come si sforzasse di essere felice davanti al suo pubblico. Le frequenti variazioni melodiche lo portano talvolta a stonare, aumentando il senso di disturbo per chi ascolta: siamo lontani anni luce dai pacati e rassicuranti cori femminili di Morricone. Nei momenti di pausa del cantato, le melodie strumentali della celesta (che genera un suono molto simile al carillon), dei flauti e dell'oboe tentano di restituire un clima allegro di festa, natalizio. Ma invano. Anzi, portano ancora più inquietudine: la sensazione è quella che la musica stia cercando di coprire qualcosa di terribile.

Già all'inizio del film, dopo i titoli di testa, il leitmotiv dei Goblin si interrompe per lasciare spazio alla nenia di Gaslini (cfr. II.1) ed eccoci all'antefatto: una sala da pranzo addobbata per il cenone di Natale. Ma l'atmosfera è subito sconvolta dalle ombre sulla parete: un accoltellamento, poi le grida di una donna⁴⁶. Una situazione talmente paradossale che aumenta in noi il senso di disagio e, quindi, di angoscia. L'omicidio si consuma: il coltello, inzuppato di sangue, cade a terra. Il canto infantile lascia spazio allo strumentale natalizio del flauto e dell'oboe. Le gambe di un bambino entrano nell'inquadratura e si fermano davanti al coltello. L'impressione è che il fanciullo della nenia sia lo stesso che ora è immobile davanti

⁴⁴ Dal titolo *School at Night*.

⁴⁵ Da un'intervista a cura di Gaetano Mistretta e Luca Palmerini in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2003: 180.

⁴⁶ Un dettaglio che, in seguito, si rivelerà un falso indizio (cfr. II.3).

all'arma del delitto: mentre l'omicidio si consumava, non ha potuto fare nulla se non recitare la sua canzoncina a memoria, immobile e impotente. Tuttavia, almeno per il momento, è impossibile stabilirlo: non si ha la certezza che la musica sia diegetica o meno.

La risposta a questo enigma arriverà con la risoluzione del caso e lo smascheramento del killer. Quando Marc giunge al faccia a faccia finale con la madre di Carlo, interviene il flashback chiarificatore: torniamo a quella notte di Natale. In salotto, il piccolo Carlo mette un vinile sul giradischi: è la nenia. Dunque (anche se non è Carlo a cantarla) è effettivamente diegetica. Infatti, quando l'azione si sposta in cucina per l'ultimo dialogo tra Marta e il marito, il volume della musica è più basso, ma ritorna alto quando la MDP inquadra nuovamente la sala, mentre l'uomo saluta il figlioletto. Ma ecco che la moglie psicopatica lo accoltella alla schiena. Il canto infantile si interrompe. Contemporaneamente, Carlo lancia un grido di terrore (dunque era suo, non della donna, come si poteva credere all'inizio). Si arriva al jingle strumentale: il fanciullo rimane pietrificato davanti a quella visione. Il canto riprende. Il padre morente si toglie il coltello insanguinato dalla schiena e lo getta ai piedi del figlio, come un passaggio di testimone, una complicità di quell'orrore e di quella violenza. Carlo lo raccoglie e lo esamina attentamente sopra i suoi occhi. Gli trema la bocca, sincronizzandosi sui "la" della nenia. Proprio qui suono e immagine si sovrappongono simbolicamente: ora Carlo è anche il bambino che canta la ninna nanna⁴⁷, incarnandone l'isteria perturbante. Se riflettiamo attentamente su tutti gli eventi a cui abbiamo assistito, questa ipotesi trova conferma nella trama. Carlo, ormai diventato adulto, ha sempre protetto la madre con l'omertà, in maniera edipica e ossessiva. E, proprio come l'infante di quella canzoncina, nella vita non ha potuto fare altro che starsene zitto, suonare (in questo caso il pianoforte) o, al limite, rappresentare l'evento sulla parete e su un foglio da disegno. All'isteria del canto infantile, invece, corrispondono i suoi evidenti scompensi psichici, che - si suppone - lo hanno portato sulla strada dell'alcolismo.

Tuttavia, non è solo Carlo ad essere condizionato dalla tragedia: anche sua madre, dopo quella notte, è cambiata. Come intuisce il professor Giordani all'interno del film:

L'assassino è uno schizofrenico paranoico. L'individuo che uccide con quella furia, lo fa certamente e solamente quando è in preda a un raptus [...] e quando uccide è costretto a creare di nuovo intorno a sé quelle particolari condizioni che danno modo alla sua follia di potersi liberare [...] qualcosa insomma che gli faccia risorgere le stesse immagini che in un tempo remoto furono la cornice occasionale del suo trauma scatenante.

⁴⁷ Si tratta ancora di un'*anafonia sonora e cinetica*, che Argento aveva già sperimentato ne *Il gatto a nove code*, nella scena dell'omicidio alla stazione (cfr. I.3).

Abbiamo già visto che la dimensione rituale di Marta è cruciale nella preparazione ai suoi delitti. Se il rito di trucco e di vestizione è scandito dal leitmotiv sul piano extradiegetico (cfr. II.1), la ninna nanna invece agisce direttamente in scena, negli istanti appena antecedenti l'atto omicida. La madre di Carlo ha un bisogno fisiologico di sentirla per poter concretizzare i suoi delitti. Ecco perché la riproduce su una musicassetta. Ma la nenia, in questi casi, è leggermente diversa⁴⁸. C'è, infatti, un forte riverbero. La traccia risuona come l'eco di un passato lontano, che riemerge portando con sé un'aura di paura e di sangue. La sensitiva Helga la avverte prima a teatro nella mente perversa di Marta (cfr. II.3), poi la riascolta materialmente sul nastro del killer dietro la porta, un attimo prima di essere uccisa. Per le vittime, la ninna nanna è un vero e proprio presagio, che noi spettatori interpretiamo come una condanna a morte⁴⁹. Nessuno è escluso: oltre a Helga, attraverso lo stesso schema rituale, verranno uccisi la scrittrice Amanda e il professor Giordani. Solamente Marc, grazie alla prontezza dei suoi riflessi e alla tempestiva telefonata di Gianna, riuscirà a scampare alla morte (cfr. II.4). E poiché è l'unico ad aver sentito la nenia senza poi morire, raccoglie un indizio prezioso. Il giorno dopo si mette alla ricerca della canzoncina e, trovandola, riuscirà poi a risalire alla villa, avvicinandosi sempre di più alla risoluzione del caso⁵⁰. Ma come ora vedremo, questo non è l'unico indizio sonoro che noi spettatori avremo a disposizione per arrivare alla verità.

II.3 - Non solo lo specchio: *Wild Session* e gli indizi sonori a teatro

Profondo rosso è una pellicola piena di dettagli rivelatori disseminati un po' ovunque, con i quali lo spettatore potrebbe risolvere il caso e scoprire l'identità dell'assassino molto prima dei protagonisti. Eppure questo, ad una prima visione, non accade mai: «la verità cela sé stessa davanti ai nostri occhi, altrimenti troppo falsa perché risulti vera»⁵¹. Proprio come Antonioni fece con *Blow-Up*, Argento ci trascina in un gioco sadico, portandoci a credere che

⁴⁸ Nell'album della colonna sonora, questa variante ha una traccia dedicata, chiamata *School at Night (Lullaby - Music Box Version)*.

⁴⁹ Un espediente già usato in alcuni classici noir. Primo fra tutti *M - Il mostro di Düsseldorf (M, 1931)* di Fritz Lang, in cui gli omicidi erano sempre preceduti dal fischiottio dell'assassino (da G. Lucantonio, *Profondo rock*, 2007).

⁵⁰ Anche ne *L'Uccello dalle piume di cristallo* il rilevamento di un particolare indizio sonoro - ovvero il verso dell'uccello di sottofondo, nella registrazione della telefonata minatoria del killer - si rivelerà decisivo per arrivare alla soluzione e all'identità dell'assassino.

⁵¹ Federico Patrizi, *Su Profondo rosso* in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2003: 31-32.

la verità sia altrove, proprio nel momento in cui passa davanti ai nostri occhi: «tu credi di dire la verità, e invece dici soltanto la tua versione della verità» dice Carlo a Marc. Un'ammonizione tanto valida per il protagonista, quanto per noi che stiamo assistendo. L'esempio più iconico è ovviamente quello della faccia dell'assassino, riflessa allo specchio nel corridoio tappezzato di quadri espressionisti.

Ma questi dettagli non sono solo visivi. Alcune tracce sonore, infatti, contengono informazioni sottili, indecifrabili ad un primo ascolto e - a differenza dello specchio - non vengono mai chiarite con flashback. Oltre alla già discussa nenia infantile (cfr. II.2), c'è una particolare sequenza in cui si addensano tanti elementi sonori che, se esaminati con attenzione, portano più velocemente alla risoluzione del caso: la conferenza di parapsicologia a teatro.

Mentre il signor Valgoi sta confermando le capacità della sensitiva, ecco entrare in punta di piedi gli archi del brano *Wild Session* (composto da Gaslini, ma eseguito dai Goblin). È la rappresentazione simbolica della mente di Helga, presa d'assalto dai pensieri malvagi dell'assassino. La sensitiva, dapprima infastidita, esplode - insieme alla musica - in un urlo di terrore e cerca di scacciare via gli oscuri segnali che sta captando. La minaccia e il brano si placano solo un poco, grazie all'intervento di Giordani. Ma poi riesplodono, con tamburi e archi ostinati. L'oscura presenza ora è più forte ed Helga riesce a definirla con più precisione: è un assassino. Il brano prosegue con la melodia di un flauto su un tappeto d'archi. Nel frattempo, però, Helga avverte altro: l'omicidio nella villa («quel canto infantile... e quella villa laggiù...»). Ciò che noi spettatori sentiamo, invece, è solo il tormento della sensitiva: è dunque impossibile collegare subito la scena a cui abbiamo assistito nel prologo e la persona misteriosa presente in sala. Dopo l'ennesimo grido disperato della Hulmann, la MDP passa alla soggettiva dell'assassino misterioso, tra le fila della platea. Ci alziamo e ci allontaniamo, diretti verso la toilette.

Giunti nel bagno, termina *Wild Session*, lasciando spazio al silenzio. E in questo silenzio, come spesso accade nei film di Argento, emergono rumori di scena che fanno la differenza (cfr. I.3). Siamo nell'area comune del bagno, quella che precede la divisione dei servizi igienici tra maschi e femmine. C'è solo un lavandino, al quale ci avviciniamo. Sopra c'è uno specchio, ma è troppo sporco e incrostato per riuscire vedere la nostra immagine riflessa: la nostra curiosità di spettatori viene, ancora una volta, sadicamente castrata. Ma ecco un nuovo dato sonoro fondamentale: i conati di vomito, scatenati dall'ansia del killer di venire scoperto. Se si ascolta molto attentamente (cosa difficile durante una prima visione) si può notare che, senza dubbio, sono conati femminili. Dunque, prima ancora che Marc incroci il volto di Marta tra i quadri del corridoio, possiamo (o meglio, potremmo) già conoscere il sesso dell'assassino.

Tuttavia questo dettaglio - come tutti gli altri - viene fatto passare in sordina. Il regista continua a prendersi gioco del suo pubblico, focalizzandosi a lungo su elementi insignificanti: l'acqua che scorre nel lavandino e un'altra inquadratura prolungata sullo specchio sporco. Vediamo solo l'ombra del killer, ma non abbiamo nessuna possibilità di identificarlo. Infine, un uomo che sta attraversando l'area comune si ferma e, dando del "lei" al killer (da notare il mancato utilizzo di pronomi di genere specifici), chiede se ha bisogno di aiuto. Nessuna risposta: anche una semplice frase avrebbe palesato a noi spettatori la voce di una donna. L'uomo, a questo punto, decide di tornare sui suoi passi ed entra nel bagno dei maschi. Dunque, mentre le immagini dell'area comune sembrano volerci tenere in sospeso sul sesso dell'assassino⁵², i rumori di scena lo hanno già rilevato.

Nella scena successiva, con la MDP in soggettiva del killer, siamo di nuovo nel teatro, ora vuoto e in fase di chiusura. Da dietro le quinte del palcoscenico escono Helga e Giordani: stanno attraversando la platea, diretti all'uscita principale. Nel tragitto spiamo la loro conversazione. Helga confessa a Giordani che conosce anche l'identità del killer. A questo punto, dal silenzio emergono degli strani rumori: si alza un forte vento, accompagnato da angoscianti lamenti di una donna⁵³. La sensitiva si guarda intorno, preoccupata. Il suo assistente è l'unico a non sentire quel suono. Helga dichiara che i pensieri malvagi dell'assassino devono essersi stagnati nella sala, perché li avverte ancora. Ma la verità è che l'assassino è a pochi passi da loro. Il lamento femminile è quello di Marta, è l'espressione sonora della sua psiche, disturbata come il forte vento che l'accompagna. E possiamo avvertirlo anche noi spettatori che - attraverso la soggettiva - non solo vediamo quello che vede il killer, ma udiamo anche i suoi tormenti interiori. In quasi tutta la filmografia argentiana, l'assassino è a sua volta vittima di un torto o di una condizione precedente. La madre di Carlo non fa eccezione: la demenza da cui è affetta è stata la causa del suo primo omicidio, mentre il timore di essere scoperta ha segnato l'inizio della sua schizofrenia paranoica.

A ben guardare, il vento e i lamenti entrano in scena ogni volta che qualcuno tra i personaggi si avvicina alla verità. Nella scena in cui Marc trova il racconto dell'omicidio della villa e stacca la foto annessa, la MDP ci fornisce una nuova soggettiva: è ancora Marta, che lo sta spiando alle spalle. E poiché intuisce che il jazzista ha fatto un passo decisivo verso la risoluzione del caso, il suo sentimento paranoico riemerge con i fischi e i lamenti di *Wild Session*.

⁵² Incluso il dettaglio sulle sue mani, mentre si mette i guanti.

⁵³ Contenuti nella prima sezione della traccia *Wild Session*.

Lo stesso accade ad Amanda Righetti, nella terrificante scena che precede la sua morte, mentre si aggira nella penombra della casa. Il killer è già all'interno e la tiene sotto scacco, come un topo in trappola. Ma ha fretta di ucciderla: se Marc la incontrasse, scoprirebbe la posizione della villa e il nome dei suoi vecchi proprietari. Così, la paranoia si materializza nuovamente con le note di *Wild Session*. Inoltre, la traccia sembra qui amalgamarsi alla perfezione con l'atmosfera della casa e con l'inquietudine della scrittrice. La paranoia di Marta, la paura di Amanda e la nostra, formano un ecosistema emozionale unico, collegato in maniera indissolubile dalle arie di sinistre del brano. In questa scena, infatti, non c'è la soggettiva del killer: tutti hanno paura, chi per un motivo, chi per un altro.

Tirando le somme, Argento, sin dai primi minuti, ha già lasciato a noi spettatori tutto l'occorrente per trovare l'identità dell'omicida. I conati nel bagno del teatro hanno suggerito trattarsi di una donna, restringendo il campo d'indagine ai soli sospetti di genere femminile: Gianna, Marta e Olga (la figlia del nuovo custode della villa). Il vento e i lamenti riportano ad una personalità psichicamente instabile, dunque potremmo escludere Gianna⁵⁴. A questo punto rimane un ultimo passaggio: può una bambina avere la forza fisica per compiere tutti quei delitti contro gente più grande di lei? E soprattutto: come può una bambina, da poco arrivata in città, essere la stessa persona che ha compiuto il primo omicidio nella villa tanti anni fa? Riassunti in questo modo, possono sembrare dettagli scontati. Eppure, così come lo specchio tra i quadri, la nostra attenzione viene spostata sempre altrove, preparando lo shock finale della rivelazione.

II.4 - Improvvisare sulla paura: il tentato omicidio a Marc

Nelle sue pellicole, Argento non ha mai nascosto la sua grande passione per la musica⁵⁵, che ha acquisito un ruolo sempre più centrale. E non solo come colonna sonora. *4 mosche di velluto grigio* è il suo primo film dove il protagonista è anche un musicista. Un simile espediente ha permesso a Morricone di mettersi alla prova con brani inediti e di sperimentarli tra narrazione e drammaturgia, giocando tra piano diegetico ed extradiegetico (cfr. I.4). Ora, con *Profondo rosso*, il regista romano torna a calcare questo sentiero, innalzando però il livello. Dal rock ci spostiamo al jazz, territorio di competenza di Giorgio Gaslini, il quale ha dichiarato:

⁵⁴ Come se non bastasse, più avanti, nella scena in cui Marc scappa all'omicidio del killer (cfr. II.4), sentiamo chiaramente la sua voce al telefono sovrapporsi alle minacce dell'assassino dietro la porta: un alibi di ferro.

⁵⁵ Tanto che, racconta nella sua autobiografia: «non escludevo prima o poi di lasciar perdere l'ambiente cinematografico e dedicarmi alle canzoni» (da D. Argento, *Paura*, 2014, p.127).

Argento aveva le idee ben chiare sulla colonna sonora e, quindi, mi diede diversi suggerimenti, ma al tempo stesso mi lasciò una grande libertà di agire. Abbiamo stabilito un eccellente rapporto di collaborazione. Oltretutto sono stato proprio io a suggerire indirettamente a Dario l'ispirazione per il protagonista [...]; in quell'anno, infatti, stavo tenendo al conservatorio Santa Cecilia di Roma quello che allora era il primo corso esclusivo di jazz nella capitale: lui si innamorò di questa figura di pianista forestiero [...] e lo traspose nel personaggio del pianista inglese giunto a Roma per tenere corsi di jazz; difatti prestai i miei strumenti professionali e il corpo dei miei alunni del conservatorio per la scena di apertura del film⁵⁶.

Le prime scene di *4 mosche* e di *Profondo rosso* sono un tributo di Argento alla sua più grande passione (dopo il cinema, ovviamente). Tuttavia, il secondo compie un passo avanti in termini di accuratezza: l'attore protagonista David Hemmings, infatti, è davvero un ottimo pianista. Un dettaglio che ha contribuito al realismo delle performance di Marc, soprattutto in quando il killer tenta di uccidere il jazzista, mentre quest'ultimo è intento a comporre musica nel suo salotto. Una sequenza estremamente dinamica, che merita un'analisi approfondita per la particolare costruzione della tensione, giocando sapientemente tra piano visivo e sonoro.

Nella Torino immaginaria di Argento, sentiamo, in lontananza, una lenta melodia di pianoforte, dal sapore jazz. La MDP risale i piani di un palazzo marmoreo, fino a penetrare attraverso le tende di una finestra aperta. Siamo nell'appartamento di Marc, seduto al pianoforte e intento a comporre: la musica che sentivamo - ora forte e nitida - è la sua. Segue un montaggio di varie fasi di questa composizione. I dettagli delle dita sui tasti del piano, dei martelletti sulle corde e della matita che scrive le note sul pentagramma, sono collocati in momenti diversi. Non c'è sincronia tra queste immagini e la melodia, che continuiamo ad udire e che rimane uniforme. Dal piano diegetico, siamo improvvisamente passati a quello extradiegetico. Ma poco dopo la musica ritorna di scena, mentre avvertiamo uno strano scricchiolio. Marc, insospettito, ferma la sua esecuzione, per capire di cosa si tratta: sembra il rumore di un veicolo che si allontana, come ci conferma l'immagine del taxi in partenza. Dopo un altro rapido montaggio di dettagli (e dove la musica è extradiegetica) si torna sulla mezza figura di Marc al pianoforte: una panoramica ci porta alle sue spalle, così da notare che sta cadendo un po' di intonaco sopra. Mentre Marc suona indisturbato, la MDP compie una panoramica verticale verso il punto da cui l'intonaco è caduto: il soffitto. Per un istante, dai vetri della veranda, intravediamo alcune

⁵⁶ Da un'intervista a cura di Gaetano Mistretta e Luca Palmerini in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2002:180.

ombre di passi: c'è qualcuno. Ma il jazzista non se ne accorge e continua a suonare. La MDP passa alla soggettiva del killer che - con la musica di Marc in lontananza - scende le scale, verso l'appartamento del pianista. Ma nell'aprire la porta d'ingresso fa molto rumore. Marc, spaventato, si ferma di colpo. Silenzio. Guarda sopra il soffitto: non sembra esserci nessuno. Rassicurato, riprende la sua composizione. Tuttavia, non dura molto: da dietro la porta risuona l'agghiacciante nenia infantile (v. II.2). Un'intrusione talmente insolita che a Marc non sembra reale. Il dettaglio sul mangiacassette e l'alto volume, invece, confermano a noi spettatori che lo è. Il pianista lancia ancora qualche nota sui tasti, per poi fermarsi del tutto. In sottofondo, la nenia è giunta alla sua sezione strumentale: una melodia di carillon⁵⁷. Intanto, Marc si dirige alla finestra per capire la provenienza di quella musica. Qualcosa non va, ormai ne è certo. Mentre si risiede al pianoforte, ricalca il silenzio. Il jazzista torna a suonare, ma la sua attenzione è altrove: la musica che batte sui tasti è improvvisata. La MDP ci porta davanti alla porta d'ingresso, che viene aperta lentamente dal killer. Qualcuno è entrato, Marc non ha dubbi. Suona la stessa melodia ma molto più lentamente, con molte pause tra una nota e l'altra, per captare meglio i rumori senza insospettire l'intruso. Un'intuizione corretta: il parquet scricchiola, calpestato dall'assassino in avvicinamento. Ora è dietro la porta del salotto, pronto a colpire. Marc continua a reggere il gioco, ma la sua paura traspare dalle note che improvvisa sul piano. Una scala di pianoforte, eseguita su tonalità grave con la sola mano sinistra, gli consente di liberare la destra per afferrare una statuetta e di impugnarla come arma per difendersi. Ora può solo suonare le note più basse della tastiera: l'improvvisazione si fa più cupa e serrata. L'ombra dell'assassino è già arrivata in soggiorno: sta per entrare. La tensione sale. Le note di Marc crescono di intensità e volume. La scala è sempre la stessa, anche se con alcune variazioni ritmiche. La ripetizione diventa ossessiva, trasmettendo disagio. Marc la sta effettivamente suonando al pianoforte, ma allo stesso tempo fa da colonna sonora, definendo i toni e il ritmo della situazione. La musica, dunque, si trova in una zona grigia, liminale, dove le note sono anche lo specchio sonoro delle emozioni che il pianista sta provando in diretta. Emozioni percepite anche da noi spettatori: la nostra tensione sale progressivamente insieme a quella di Marc, fino alla scarica di adrenalina finale creato dall'improvviso trillo del telefono.

Un espediente vagamente simile si può ritrovare ne *Il gatto a nove code*, quando il suono dei freni del treno sostituisce le grida dei presenti. Tuttavia, l'*anafonia sonora* si giocava sul piano esclusivamente diegetico (cfr. I.3). Invece qui la partita è più complessa. La musica continua ad oscillare dentro e fuori la narrazione. Questo, da un lato, amplia a dismisura la

⁵⁷ Diversa dal jingle natalizio presente nella versione del prologo (cfr. II.2).

potenza semantica e drammatica del suono ma, dall'altro, sfugge a qualsiasi collocazione dimensionale. Ma a ben guardare, in un film come *Profondo rosso*, in cui «L'impianto visivo ed evolutivo degli eventi denota una narrazione malata, piena di ossessioni e di occhi puntati su una realtà difficilmente decifrabile»⁵⁸, è una scelta stilistica più che coerente. Il cocktail tra realtà e immaginazione che Carlo aveva profetizzato a Marc si rivela estremamente complesso anche per le nostre orecchie.

II.5 - Tra violenza e mistero: le strumentali prog rock in *Death Dies* e *Mad Muppet*

Grazie ai Goblin, Dario Argento riesce a inserire un nuovo tipo di musica nelle sue pellicole. Dopo l'abbandono di Gaslini, la band di Simonetti lo ha incoraggiato «a tentare delle strade diverse [...] ad ascoltare la musica dell'epoca, a sentire il respiro degli anni 70, del rock anni 70» (LUCANTONIO, 2007: 36). Ai tempi, si trattò di una scelta innovativa. I generi thriller e horror, estremamente codificati, fino ad allora attingevano a due grandi tradizioni musicali. Da un lato la musica sinfonica, di derivazione classica; dall'altro il jazz, con le sue atmosfere più urbane, misteriose, oniriche, che spesso lasciavano spazio per ibridazioni d'avanguardia⁵⁹. A quest'ultima si possono ascrivere le composizioni di Morricone per la *Trilogia degli animali* (cfr. sez. I), quelle di Oldfield per *L'Esorcista* di Friedkin e quelle di Gaslini per *La porta sul buio* (cfr. I.5). Infine, il successo mondiale di *Profondo rosso* inaugurò la terza via del rock (inclusi i sottogeneri prog rock, hard rock e heavy metal), diventata in poco tempo canonica e ancora oggi molto utilizzata.

Il rock era nato come genere ribelle, votato alla pace e all'amore tra i popoli: qualcosa di molto lontano dal cinema thriller, che traeva la sua forza drammaturgica nel mistero, nella sospensione, dell'attesa, nel senso di minaccia. A partire dagli anni Sessanta, la rappresentazione della violenza diventa più esplicita: da *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, si passa alle prime spettacolarizzazioni di Bava e di Freda, fino ad arrivare alle artistiche esecuzioni di Dario Argento negli anni Settanta⁶⁰. Per questo motivo, il cineasta romano era alla ricerca di un sound che rappresentasse al meglio la forza e la crudeltà dei suoi omicidi “a

⁵⁸ Federico Patrizi, *La memoria e il ricordo* in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2003: 77.

⁵⁹ Da *I Goblin - Intervista a Claudio Simonetti*, Film & Clips (YouTube): https://www.youtube.com/watch?v=14262iwvI_Q&t=1199s

⁶⁰ Vivien Villani, *Arte "omicida". L'ambiguità tra arte e realtà* in ZAGARRIO, 2008: 172.

regola d'arte". E grazie alla band di Simonetti «The music in Profondo Rosso matches the themes of the film perfectly. Argento brought back the themes of sexuality, voyeurism and spectatorship regarding violence and death from his previous works into this film» (PIETERSZ, 2015: 39). Le tracce nelle scene più violente della pellicola sono *Mad Muppet* e *Death Dies*, entrambe interamente composte dai Goblin, senza l'intervento di Gaslini. Non a caso, sono i brani più tipicamente rock: aggressivi e ritmati. Il loro è un semplice commento, ma sono comunque fondamentali per i momenti che rivestono nella narrazione e per gli effetti che si vengono a creare sullo spettatore.

Death Dies è dedicata alle sequenze degli omicidi, mentre il killer massacra brutalmente le sue vittime con la mannaia. Il ritmo intenso, a circa 120 BPM (Beats Per Minute, battiti per minuto), è scandito dalla chitarra di Massimo Morante, che la suona con la tecnica del *tremolo picking*⁶¹. A seguire si aggiunge l'energica batteria di Walter Martino che - proprio come quella di Roberto in *4 mosche di velluto grigio* (cfr. I.4) - sottolinea il clima di agitazione. Infine, i brevi accordi dissonanti del piano elettrico di Simonetti ibridano il rock con il jazz d'avanguardia tipico del noir, dando così un punto di riferimento al pubblico affezionato al genere. Infine, il basso di Pignatelli (qui con frequenze più basse rispetto alle altre tracce) dà più corpo all'insieme. Nell'esecuzione trovano spazio anche alcuni sintetizzatori, che sostengono l'atmosfera onirica.

Nelle sequenze dedicate, notiamo che il brano non crea alcun tipo di tensione: Helga viene massacrata dopo aver sentito la nenia dall'audiocassetta e dopo un lungo e agghiacciante silenzio d'attesa⁶², mentre Amanda viene raggiunta alle spalle solo dopo la lunga e ansiogena perlustrazione della casa, durante il brano *Wild Session* (cfr. II.3).

Più particolare, invece, è l'omicidio del professor Giordani. Il lungo silenzio che lo circonda mentre si aggira da solo per casa ci informa che l'assassino è vicino, e che lo ha marchiato a morte. Come lui, anche noi spettatori ci mettiamo in uno snervante stato di allerta, finché non sentiamo il killer chiamarlo sottovoce⁶³. Suona *Death Dies*. Abituati allo schema dei precedenti delitti, possiamo prevedere che l'omicida faccia il suo ingresso in scena e compia il

⁶¹ «a rapid alternation of upstrokes and downstrokes performed on a single string at a high speed» (da *Tremolo Picking* in Ultimate Guitar: https://www.ultimate-guitar.com/en/wiki/Tremolo_picking).

⁶² Per le funzioni del silenzio nel cinema di Argento, cfr. I.3.

⁶³ Una costruzione simile era già stata utilizzata in *4 mosche di velluto grigio* per l'omicidio della domestica Amelia nel parco (cfr. I.4).

massacro. Ma ciò non accade: il brano prosegue. Giordani è terrorizzato, ma lo studio è ancora vuoto. Una finta soggettiva della MDP ci fa credere che il killer sia dietro la porta, come era effettivamente accaduto con Marc (cfr. II.4). Allo stesso modo, Giordani si arma con un tagliacarte ed è pronto a difendersi. La traccia si ferma all'improvviso. Silenzio. La porta si spalanca e, a sorpresa, irrompe la terrificante marionetta mobile di un bambino con un'agghiacciante risata meccanica⁶⁴. Quando il professore inizia a colpirlo per difendersi, la musica riprende, enfatizzando la lotta tra lui e la marionetta. Sembra che la vittima riesca a sopraffare il carnefice. Ma il brano inizia a durare troppo: Giordani si accorge di aver distrutto solo un pupazzo meccanico e, dunque, di essere ancora in pericolo. Il vero killer piomba alle sue spalle (accompagnato dal suono di un gong tibetano) e lo colpisce, stordendolo. Quindi lo afferra per il capo e inizia a fargli sbattere i denti contro gli spigoli del camino e della scrivania, per poi finirlo con lo stesso tagliacarte che il professore aveva usato per difendersi⁶⁵. *Death Dies* prosegue anche dopo la morte del professore e la fuga del killer. La MDP compie una lunga panoramica verticale dal basso verso l'alto, fino ad un primo piano della vittima inerme sul tavolo, che porta ancora con sé le tracce dell'orribile massacro. Infine, con un push-out, arriviamo alla mezza figura di Giordani: il collo è trafitto dal tagliacarte, in una posa elegante e cruenta allo stesso tempo, come in un dipinto di Caravaggio o di Artemisia Gentileschi. Sembra, allora, che il brano dei Goblin continui a suonare per commentare questo momento di macabra contemplazione artistica. Un'ipotesi che trova conferme nell'attitudine di Argento alla spettacolarizzazione dei suoi omicidi, come fossero quadri espressionisti, tra gioco e voyeurismo (PIETERSZ, 2015). La violenza non solo è quella del killer sulle vittime, ma anche della MDP che impone il suo sguardo prolungato sull'orrore, rendendo anche noi spettatori dei perfidi complici involontari.

Anche Gianna, quando si trova nella scuola Leonardo Da Vinci insieme a Marc, viene accoltellata con dinamiche simili. Allontanatasi dal pianista per telefonare alla polizia, si ritrova da sola in una stanza. Mentre sta componendo il numero, una voce sussurra il suo nome. Ma la MDP ci riporta da Marc, intento a sfogliare i disegni dell'archivio. Appena trova quello corrispondente all'affresco della villa, chiama Gianna per condividere la scoperta. Ma la giornalista non risponde. La traccia *Death Dies* entra prepotentemente, mentre una misteriosa

⁶⁴ Il silenzio ha permesso l'effetto *jumpscare* (cfr. I.3), che abbiamo visto essere molto rara nella filmografia argentina.

⁶⁵ Per sottolineare l'impatto doloroso degli incisivi sulle superfici e del tagliacarte che trafigge il collo, Argento inserisce dei rumori taglienti, secondo il classico processo di *anafonia sonora* (cfr. I.3). Un effetto sonoro che avrà molta fortuna soprattutto negli anime giapponesi, dove suoni simili vengono spesso utilizzati per enfatizzare un colpo di scena o un'azione in particolare.

ombra si muove alle spalle di Marc. Quest'ultimo intuisce il pericolo e corre alla ricerca di Gianna, accompagnato ancora dalla violenta musica strumentale dei Goblin. Perché proprio *Death Dies*, se il brano per le indagini è *Mad Muppet*? La risposta arriva quando Marc ritrova la donna: è stata accoltellata. La musica sottolineava che, mentre la stava cercando, nella stanza del telefono si consumava l'ennesimo delitto del killer (a cui Gianna miracolosamente sopravviverà). E l'ombra che era dietro Marc nell'archivio allora? Attraverso i dettagli dati dalla colonna sonora, si giunge ad una conclusione logica che visivamente non è per niente scontata: nell'edificio è presente Carlo (l'ombra alle spalle di Marc e che poi esce allo scoperto), ma anche Marta (che accoltella Gianna)⁶⁶. Ancora una volta, la musica fa emergere dettagli cruciali che sfuggono ripetutamente alla nostra attenzione, mentre ci concentriamo solo sulle immagini.

Di natura completamente diversa è *Mad Muppet*. Il brano, in Mi minore, si caratterizza subito per il riff di chitarra di Morante: breve, incalzante, facilmente memorizzabile e ripetuto a loop per quasi tutta la durata del brano. Ci immerge subito in un clima dominato, ancora una volta, dall'ossessione. A sostenerlo c'è il basso di Pignatelli: il timbro molto asciutto gli consente di armonizzarsi perfettamente con la chitarra, doppiando il riff e, dunque, sottolineandone la rilevanza. Walter Martino scandisce la melodia: prima con brevi tocchi di campanellini tubulari, poi con i piatti della sua batteria. Dopo il primo minuto, entra l'organo elettrico di Simonetti che - con degli accordi prolungati - fa da tappeto alle variazioni del riff. Quest'ultimo si alterna tra la tonalità di Mi minore (la sua fondamentale) e quella di La minore (quindi con dei salti di quarta), ma mantenendo costante e ripetitivo il ritmo. Al secondo minuto, Simonetti inserisce un riff parallelo: un loop elettronico per dare, anche qui, un sapore onirico. Come abbiamo sottolineato più volte, nel film la verità continua a sfuggire, anche nei momenti in cui sembra sempre più vicina. Non è un caso, dunque, che Argento abbia scelto proprio questo brano per commentare le sequenze in cui i protagonisti compiono le loro indagini.

In particolare, domina quasi tutta la lunga sequenza che vede Marc esplorare la villa del bambino urlante per la prima volta. Dopo aver salutato il custode e la sua figlioletta Olga, ha inizio il brano. Il pianista scruta l'edificio, con occhi a metà tra la paura e l'ossessiva determinazione a svelare il mistero che si cela al suo interno: sentimenti che ben si addicono alla natura di *Mad Muppet*. Ma c'è di più. Quando Marc, giunto all'interno, pesta

⁶⁶ Un'affermazione che sembra avvalorata anche dalla stessa madre di Carlo quando, nel finale, dice a Marc che suo figlio «non aveva mai fatto del male a nessuno».

inavvertitamente un coccio di vetro, cala il silenzio. Accertata l'assenza di pericolo, l'indagine riprende assieme al brano. Seguendo il metodo di analisi applicato finora, è evidente come il brano sia anch'esso una materializzazione sonora delle emozioni di Marc: paura e desiderio ossessivo di sapere, interrotti soltanto dallo spavento per l'inciampo nel vetro. Durante la ricerca, alcune inquadrature e zoom della MDP suggeriscono che il pianista sia osservato da qualcuno. In realtà (come si constaterà al termine della sequenza) sono false soggettive: non c'è nessuno. È la sensazione di minaccia a giocare un brutto scherzo, influenzando anche noi spettatori. Il contesto (Marc da solo in un luogo così ampio e spaventoso può essere una facile preda del killer) e la colonna sonora ci trattengono in uno stato di allerta continuo, avvertendo che qualcosa di terribile è in arrivo. Rimanere tranquilli è impossibile e la nostra ansia, inevitabilmente, aumenta. La musica consente di immedesimarci ancora di più con il protagonista, condividendone a pieno le paure. Il brano si chiude con il forte battito cardiaco (v. I.4) di Marc mentre si trova davanti ad una parete, dietro la quale sembra celarsi la verità a lungo cercata (il culmine della paura e del desiderio ossessivo), ma viene distratto da un improvviso e strano rumore, simile a delle sedie che si spostano. Esce per controllare, ma non trova nessuno. Quando ritorna all'interno, riprende solo il battito cardiaco. È qui che il jazzista viene attirato come da un'oscura forza verso un'altra parete della casa: quella che cela l'affresco (cfr. II.1).

La stessa dinamica si ripete quando Marc esplora la scuola Leonardo Da Vinci insieme a Gianna. Le emozioni del brano - lo vediamo - sono condivise anche dalla giornalista. Questa volta, però, è solo Gianna a sentire lo stesso rumore di sedie che si spostano. È suo il battito cardiaco. È lei quella ad avere paura. Marc, invece, è completamente assorbito dalla ricerca del disegno, tanto da non accorgersi di nulla. Sembra ripetersi la stessa dinamica della villa. Noi spettatori, siamo più propensi alla tranquillità, supponendo che si tratti di un'altra allucinazione dei personaggi. Ora, invece, l'assassino, nascosto nella penombra, chiama Gianna per nome (cfr. II.4). Argento gioca di nuovo tra vero e falso, costruendo sapientemente delle aspettative e poi smontandole davanti ai nostri occhi, gettandoci in una confusione che ci disturba e mai ci abbandona.

Inoltre *Mad Muppet*, come molte tracce nella filmografia argentiana (cfr. I.1; II.2), ha una sua seconda versione, un *side B*. Si tratta ancora di una melodia ossessiva: un arpeggio di clavicembalo elettrico, sopra il quale il basso di Pignatelli esegue le frasi melodiche principali; talvolta doppiando l'arpeggio, talvolta accompagnandolo, altre volte variando e costruendo un assolo a parte. Una variazione molto particolare, che risuona - non a caso - nelle scene chiave per risolvere il mistero del film: quella in cui Amanda, in punto di morte, scrive il nome

dell'assassino sulla superficie della vasca da bagno e - soprattutto - quella in cui Marc entra nell'appartamento di Helga per prestarle soccorso. Mentre il pianista percorre il corridoio tappezzato di quadri, nella colonna sonora il basso esegue una scala ascendente. Raggiunta la nota più acuta, la mantiene ripetendola più volte, come a sottolineare di essere arrivato al culmine di qualcosa. Se si osservano attentamente le immagini che scorrono in quegli istanti, possiamo capire di quale "culmine" si tratta: sono i pochi fotogrammi in cui vediamo il volto dell'assassino attraverso lo specchio. La musica ci stava suggerendo di aguzzare la vista. Quando abbiamo raggiunto lo specchio (con la soggettiva di Marc), il basso di Pignatelli, infatti, ridiscende la scala e torna alle più comuni note gravi di accompagnamento al brano. Proprio come Marc, non riusciamo a cogliere i dettagli che possono condurci subito alla verità, nonostante la musica ci abbia implorato di prestare attenzione⁶⁷. La nostra fretta nel voler soccorrere la sensitiva e di cogliere l'assassino ancora nell'appartamento ci condannano all'ignoranza e alla frustrante sensazione di aver dimenticato qualcosa di importante. Questo alimenta la nostra smania di risolvere il mistero, ma è anche motivo di ansia per non riuscire a ricordare.

⁶⁷ Tecnicamente, un *sincrono implicito*: «nella fase esplorativa di montaggio della colonna musica sul fotografico [...] il regista può "scoprire" alcune coincidenze casuali tra fotogrammi e musica [...] oppure può intervenire sul montaggio stesso per apportare lievi modifiche al flusso delle immagini in modo da creare uno o più sincroni impliciti con la musica» (MICELI, 2009: 638).

II.6 - Conclusioni alla sezione II

Profondo rosso è considerato universalmente il film più stratificato di Dario Argento. La sua complessità si deve all'abbondanza di dettagli. Non solo nelle immagini ma - come abbiamo visto - anche nella musica e nei rumori. Attraverso un sapiente uso del montaggio verticale, il Maestro del brivido ha creato un universo allo stesso tempo onirico e organico. Tutti i particolari a disposizione dello spettatore nel corso della storia trovano un perfetto senso compiuto nel finale. La verità continua a passare davanti ai nostri occhi e alle nostre orecchie in tutto l'arco della narrazione, eppure non riusciamo mai a coglierla. Perché? La risposta è nella cifra stilistica dell'*eccesso* (CARLUCCIO - MANZOLI - MENARINI, 2003), riconosciuta dalla critica e dagli studi accademici come una delle più tipiche di Argento. Il troppo, anziché specificare, disorienta: sopraffatti dall'enorme quantità di input, non sappiamo mai dove rivolgere la nostra attenzione. E puntualmente finiamo sempre a rivolgerla dalla parte sbagliata.

Lo sperimentalismo sonoro, avviato con Morricone nella prima *Trilogia*, qui raggiunge un elevato grado di complessità semantica, narrativa, drammaturgica e psicologica. Le sequenze sopra analizzate snocciolano solo una parte dell'abbondanza linguistica della colonna sonora, quantomeno i tratti fondamentali. In *Profondo rosso*, più che in tutta la filmografia argentiana, il sonoro parla in continuazione allo spettatore, talvolta confondendolo, talvolta suggerendogli indizi preziosissimi. Talvolta in sintonia con le immagini, talvolta scostandosene completamente. Per tale grado di complessità - anche alla luce delle analisi che faremo nelle prossime opere - possiamo affermare che il sonoro in *Profondo rosso* raggiunge il suo più elevato livello di autonomia linguistica. Senza dubbio, il merito è anche dell'innovativo sound dei Goblin, che collaboreranno in molte altre produzioni del cineasta romano. Con il loro apporto, Argento riscrive per sempre la storia della musica da film a livello mondiale, influenzando intere generazioni a venire. A partire da John Carpenter, che per il leitmotiv del suo *Halloween* (1978) dichiarerà apertamente di essersi ispirato a quello composto dalla band di Simonetti tre anni prima. L'ingresso del rock nei generi thriller e horror è un passaggio fondamentale, di cui *Profondo rosso* è considerato, a buon titolo, l'apripista. Scostandosi dalla tradizione sinfonico-jazzistica, si è trovata una nuova strada per esprimere, in modo impattante, l'orrore e la violenza di cui il filone è impregnato. Ma Argento non si ferma qui: con i Goblin ancora al suo fianco, esplorerà nuovi modi di inserire il rock anche nelle successive colonne sonore dei suoi film, ibridandolo con la musica etnica (*Suspiria*; cfr. sez. III), con l'heavy metal e con la musica classica (*Phenomena* e *Opera*; cfr. sez. IV).

III. LE VIBRAZIONI DEL MALE: *SUSPIRIA* (1977)

«È inutile che tenti di spiegarti, non mi crederesti. Tutto sembra così fantastico, e così assurdo. Non mi resta altro da fare che fuggire di qui e il più presto possibile»⁶⁸.

In una notte buia e tempestosa, la giovane americana Susy Benner arriva a Friburgo per perfezionare gli studi di danza. Ma subito intuisce che c'è qualcosa di strano e, giunta davanti all'accademia, assiste alla disperata fuga di una studentessa, Patty. Poco dopo, la ragazza viene brutalmente uccisa insieme ad un'amica che le aveva dato rifugio nel suo appartamento in città. Il mattino seguente, Susy viene accolta da miss Tanner e da Madame Blanc, due anziane signore dall'aspetto luciferino che gestiscono l'accademia. Una notte, la struttura viene infestata da migliaia di vermi. L'evento costringe le studentesse a dormire momentaneamente nella sala degli esercizi, dove Susy e la sua nuova amica Sara vengono svegliate dagli inquietanti rantoli della direttrice. L'indomani il cieco pianista Daniel, espulso dalla scuola, viene inspiegabilmente aggredito e sbranato a morte dal suo fedele cane guida. Sara confida a Susy che ogni notte gli insegnanti non tornano a casa ma che, a giudicare dal rumore dei passi, si dirigono in una qualche stanza segreta della scuola. Ben presto, però, nel tentativo di scoprire la verità, anche Sara finisce sgozzata e uccisa da un'oscura figura. Parlando con uno psichiatra, Susy apprende la leggenda secondo cui la scuola sarebbe stata fondata da una strega: Elena Markos. Decisa a far luce sul mistero, una notte Susy segue i passi degli insegnanti e, ricordandosi improvvisamente delle parole di Pat, riesce ad accedere ad una camera segreta. È qui che si riuniscono gli insegnanti per celebrare le messe nere in onore di Elena Markos. Susy, non vista, giunge infine nella camera da letto della strega, che affronta faccia a faccia. Nonostante le difficoltà, Susy riesce ad ucciderla: tutta l'accademia va a fuoco e la ragazza, uscita sana e salva sotto la pioggia, festeggia la fine dell'incubo.

Suspiria è, a tutti gli effetti, il primo horror di Dario Argento. Fino ad allora, il cineasta romano aveva realizzato solo pellicole ascrivibili al genere giallo⁶⁹, sia pure di portata rivoluzionaria. Ora, inserendosi nella lunga tradizione che affonda le radici nell'espressionismo tedesco, passando per il filone italiano degli anni Sessanta (Bava e Freda in primis), fino ad arrivare a *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*; 1968) di George A. Romero e *L'esorcista* (1973) di William Friedkin, Argento si prepara a rivoluzionare il filone. E lo fa ibridandolo con quello della fiaba: «Il modello di *Biancaneve* continuava ad assillarmi: volevo ottenere gli stessi colori dei vecchi film d'animazione della Disney, quel Technicolor così saturo che popolava i miei sogni (e i miei incubi) quando ero bambino» (ARGENTO, 2014: 211). La voce narrante del regista apre il film seguendo il modello dei *C'era una volta* delle fiabe che hanno riempito la nostra infanzia. Regredendo alla dimensione primordiale del nostro

⁶⁸ Pat a Sonia in una scena del film.

⁶⁹ Escludendo la tragicommedia politica de *Le Cinque giornate* (1973).

immaginario, Argento ci getta in un mondo totalmente fantastico, dominato dall'irrazionalità e, soprattutto, dalla magia. La dimensione onirica, avviata con *4 mosche* e perfezionata in *Profondo rosso*, è ora assoluta. Non più deliri di un killer che, per quanto letale, è pur sempre umano: la minaccia proviene da entità sovranaturali, alle quali non si può sfuggire. La presenza costante e mortifera del Male è ciò che davvero tiene i protagonisti (e noi spettatori) in un interminabile stato di inquietudine e di ansia.

Come da titolo, il sonoro di *Suspiria*, più che in tutte le pellicole d'Argento, riveste un ruolo totalizzante per la costruzione del proprio universo, andando di pari passo con la dimensione espressionista. All'eccesso dei colori, delle luci, degli ambienti e dei personaggi, corrisponde un'interminabile successione di melodie e di rumori che bombardano senza tregua lo spettatore. Un vero e proprio stordimento, che ci imprigiona dentro un brutto sogno, dal quale è impossibile tornare indietro con i piedi per terra. Non solo le esoteriche composizioni dei Goblin, ma anche la tempesta, i sospiri, le porte che si chiudono, i passi degli insegnanti «sono esaltati nella loro banale estrinsecazione e sublimati nella propria fulgida insignificanza» poiché collocati dentro «un luogo non reale, come è quello del sogno, nel quale i sensi sono esaltati esageratamente e le percezioni distorte e alterate» (LENZI, 2007: 65). Se la colonna sonora in *Profondo rosso* presentava una forte autonomia rispetto alle immagini, in *Suspiria* accade esattamente l'opposto. I due linguaggi si completano a vicenda in un delicato e perfetto equilibrio: qualora uno dei due venisse a mancare, la magia svanirebbe. *Suspiria*, inoltre, è il film più “coreografico” di tutta l'opera argentiana. Ogni azione dei personaggi è perfettamente sincronizzata con la colonna sonora che li accompagna. Ogni scena è soprattutto estetica e musicale, prima ancora che narrativa. Una “danza audiovisiva” che il regista ottiene con uno stratagemma già brevettato dal suo grande maestro, Sergio Leone. In *C'era una volta il West*, le colonne sonore preregistrate di Morricone erano riprodotte direttamente in scena, così da ispirare gli attori verso lo stato d'animo più adatto. Inoltre, permettevano al cast e alla troupe di muoversi con estrema precisione durante le riprese (cfr. Introduzione). Per questo motivo il regista supervisionò con cura maniacale il lavoro dei Goblin, tanto da inserirvi parecchie idee in prima persona. E così, nei titoli di testa leggiamo: “Musiche dei Goblin e di Dario Argento”.

III.1 - Dentro la fiaba: il leitmotiv *Suspiria*

Nonostante le milioni copie vendute e il successo mondiale di *Profondo rosso*, la scelta dei Goblin non fu affatto scontata. Argento aveva chiesto alla band di Simonetti di registrare delle demo, così da poterle confrontare con l'altro gruppo candidato: il Banco del Mutuo Soccorso. Passate le selezioni, i Goblin - con Agostino Marangolo alla batteria al posto di Walter Martino - ricevono l'approvazione del regista per iniziare le sperimentazioni. L'album *Suspiria* si distingue nettamente dal precedente per melodie, strumentazione e intenti comunicativi. Il leitmotiv (omonimo della pellicola e dell'album) rimane comunque un aspetto imprescindibile per la narrazione. La leggenda narra che il gruppo l'abbia scritto ispirandosi ad una poesia del Settecento fornita da un'anziana signora: Nina Malatesta, promoter della Cinevox. Una poesia effettivamente c'è, ma la melodia è stata interamente pensata da Simonetti. Quest'ultimo, mentre improvvisava l'arpeggio con la celesta, ebbe l'idea di inserire versi tenebrosi quanto incomprensibili, ad eccezione di *There are three witches sitting on a tree*, il primo verso di una filastrocca popolare anglosassone (LUCANTONIO, 2007).

Il brano inizia, dunque, con il celebre arpeggio di celesta in Do# minore di Simonetti. Anche in questo caso, il tempo è composto (riconducibile a un 6/8 o 12/8), così da rendere l'ostinato inquietante e ipnotico. A scandire le battute ci pensa Morante con gli accordi aperti del suo bouzouki⁷⁰. Seguono gli inquietanti "la" pronunciati sottovoce da Simonetti: un'anteprima dei sospiri e dei rantoli che ci perseguiteranno in tutto il film. Proseguendo, gli accordi del bouzouki si fanno sempre più articolati: a scandire le battute ora sono i rintocchi delle percussioni di Marangolo, che scuotono prepotentemente l'atmosfera con la loro enorme risonanza. Al quarto rintocco, il brano diventa più concitato: Morante esegue uno *strumming*⁷¹ serrato sul suo strumento a corda, mentre le percussioni si fanno sempre più insistenti. Simonetti recita a loop i primi versi della filastrocca, per poi inserire uno psichedelico Moog (simile a quello impiegato per *Profondo rosso*; cfr. II.1) che esegue dei fraseggi sull'arpeggio.

Analizzando bene la struttura della traccia, notiamo che l'inizio evoca un'apparente prima atmosfera legata all'infanzia, al mondo fiabesco. Ma ogni fiaba ha le sue forze del male,

⁷⁰ L'idea di impiegare questo particolare strumento a corda si deve ad Argento: durante una vacanza in Grecia gli capitò di ascoltare alcune musiche tradizionali e rimase estasiato dal suono cupo che esso riusciva a trasmettere. Ma greca è anche Elena Markos, la strega cattiva di questa fiaba argentina: il regista si trovava lì insieme alla compagna Daria Nicolodi per indagare sull'esoterismo delle scuole neopitagoriche, così da prendere ispirazione per l'accademia di danza (da D. Argento, *Paura*, 2014).

⁷¹ «Performed with a pick or the fingers. Generally, consists of brushing across 2-6 strings in a rhythmic up and down fashion appropriate to the tune being played» (da Glossary of Guitar Terms, Mel Bay: https://www.melbay.com/pages/about/glossary_of_guitar_terms.aspx)

come ci ricordano gli oscuri “la” sussurrati. Mentre il pezzo cresce in complessità e intensità, i toni del racconto sono sempre più oscuri, sfociando in un incubo senza ritorno. La strumentazione esotica e psichedelica ci immerge dolcemente in un mondo “altro”, diverso da quello reale. In breve, veniamo stregati. Questa è la funzione principale del tema: farci entrare nella fiaba nera prima ancora di rendercene conto, e di non farci uscire fino a quando la maledizione della Markos non verrà spezzata. Tra tutte le nenie della filmografia argentiana, *Suspiria* è la più archetipica, quella definitiva: un vero e proprio canto della buonanotte. Ma il sonno sarà tutt’altro che tranquillo.

Come in *Profondo rosso* (cfr. II.1), il leitmotiv inizia prima ancora delle immagini. Durante i titoli di testa che scorrono sullo schermo nero, si innesca un processo di familiarizzazione e memorizzazione immediata da parte dello spettatore. Intanto la voce del regista, narrando il prologo, evoca subito la dimensione fiabesca. La nenia ci ritrascerà nel mondo magico ogni qualvolta rischieremo di riprendere un qualche contatto con il reale. E questo già a partire dalla lunga sequenza di apertura che, per la sua complessità, necessita di un’analisi più approfondita. Pertanto, è stata dedicata una sottosezione a parte, cui si rimanda (v. III.2).

Dopo la prima lunga notte di terrore, la situazione torna serena. Susy entra nell’accademia che, per quanto stravagante, sembra funzionare come una normalissima scuola di danza, dall’accoglienza delle insegnanti alle prime amicizie con le compagne. Persino il commissario e i suoi uomini, mentre indagano sul delitto della sera prima, rimandano alle tipiche situazioni dei gialli argentiani. C’è ancora una certa attinenza alla dimensione reale: chi ha ucciso Pat sembra essere un killer spietato, un maniaco, ma pur sempre umano⁷². Il film sembra prendere le fattezze di *Profondo rosso*, incluso il “dettaglio che sfugge” (le parole di Pat prima di fuggire nella foresta come lo specchio in mezzo ai quadri nell’appartamento di Helga). Ma le cose stanno per cambiare. Dopo una sessione di danza, Susy deve raggiungere miss Tanner nella sala gialla per la prossima lezione. Per arrivarci, deve attraversare uno degli strani corridoi⁷³ dell’accademia. Subentra il leitmotiv, che ci riporta dentro un’atmosfera onirica. Proprio qui la giovane protagonista incrocia la cuoca, le cui sembianze - insieme al

⁷² Antonio Tentori, *L’Inganno dello sguardo* in ZAGARRIO, 2008.

⁷³ «Non avevo paura del buio, come tutti i bambini, no: avevo paura del corridoio di casa [...] L’atmosfera era molto inquietante: quel corridoio era pieno di tende e finestre, illuminato da luci basse, e mi terrorizzava [...] Non so spiegare perché [...] avevo paura e basta. Era una forma perfetta di terrore puro, senza condizionamenti» (da D. Argento, *Paura*, 2014, p.18). Nel materializzare le paure più archetipiche, il regista coinvolge sé stesso in prima persona, tornando ai momenti più spaventosi della sua infanzia.

leitmotiv - rimandano a quelle di un'oscura fattucchiera⁷⁴. Un'impressione che diventa più concreta quando l'oggetto misterioso che ha tra le mani riflette una luce abbagliante e innaturale contro Susy. Sentiamo anche un rumore artificiale, tagliente (simile alle *anafore sonore* nell'omicidio di Giordani in *Profondo rosso*; cfr. II.4). Tutto fa pensare ad un incantesimo: la ragazza inizia a sentirsi male, la nenia arriva alla sua fase più ritmata e Simonetti sussurra la filastrocca sulle streghe, come a conferma dell'avvenuto sortilegio. Nonostante tutto, Susy riesce a passare oltre e a raggiungere il suo gruppo nella sala gialla, tornando al razionale: il leitmotiv svanisce gradualmente. La realtà, per ora, è ancora salva.

Anche Daniel, il pianista dell'accademia, è tra i personaggi più logici della pellicola. La sua cecità gli consente di essere più sensibile alle dinamiche interne dell'istituto. Infatti, è tra i primi a intuire che qualcosa non funziona, come egli ricorda prima di essere cacciato dalla scuola: «io sono cieco, non sordo [...] e chi deve capire capisca». E ancora: «aria fresca, lontano, finalmente lontano da questo posto maledetto»⁷⁵. Ma le forze del Male, come già accaduto con Pat, stanno per raggiungerlo in città. È sera, e Daniel si trova in un pub affollato, tra musica e balli popolari: un contesto molto lontano da quello dell'accademia. Anche noi spettatori finalmente ci sentiamo al sicuro. Ma ecco che una cameriera lo accompagna all'uscita. Il pianista, recuperato il suo cane guida, cammina sotto un portico e incrocia due poliziotti. Il tema di *Suspiria* entra di soppiatto: Daniel si sta allontanando gradualmente dal mondo razionale. Il paesaggio si fa sempre più surreale, culminando nella grande e deserta piazza dei tre templi⁷⁶. Il cane inizia ad abbaiare ferocemente, come se avesse visto qualcuno. Il leitmotiv entra nella sezione più ritmata: il pianista e la sua guida sono tornati nella dimensione del magico. La musica si fa più assordante e le parole di Daniel, ormai terrorizzato, rimbombano con un'eco troppo amplificato, irreali⁷⁷. Al suo «chi è lì?» la filastrocca di Simonetti passa in primo piano, come a sottolineare la risposta di un'oscura presenza in avvicinamento. Il pianista, rientrato nel

⁷⁴ Un'associazione istantanea che, utilizzando la classificazione di Schaeffer, è riconducibile alla *Sintonia*, che si realizza quando suono e immagini «sono in relazione come dei “vettori” e danno una risultante essenzialmente soggettiva» (P. Schaeffer, *L'élément non visuel* in MICELI, 2009: 572).

⁷⁵ Nelle grandi opere dell'epica classica, gli indovini in grado di prevedere il futuro erano spesso ciechi: non riuscendo a vedere intorno a loro, potevano percepire meglio l'"altrove". Quella di Daniel, dunque, sembra un monito a tutti gli studenti dell'accademia, un modo per metterli in guardia (da Francesca Lenzi, *Dario Argento da Suspiria alla Terza Madre: Inferno*, 2007, Profondo Rosso S.A.S, Roma).

⁷⁶ La scena è stata girata nella Königsplatz di Monaco di Baviera, dove Hitler teneva spesso i suoi comizi (da D. Argento, *Paura*, 2014). L'orrore della violenza nazista riemerge simbolicamente dal passato, sposandosi coerentemente con la rappresentazione assoluta del Male ricercata da Argento nella pellicola.

⁷⁷ Ottenuto in post-produzione con l'utilizzo di un ampio riverbero e con l'aggiunta di un delay.

mondo della fiaba, può ora essere designato come prossima vittima dagli spiriti malvagi che lo popolano. È ciò che accadrà subito dopo, quando il leitmotiv si interrompe e lascerà spazio prima al silenzio, poi al brano che preannuncia e accompagna la morte: *Witch* (v. III.4).

Anche Sara, l'unica vera amica di Susy, farà la stessa fine. Come Pat e Daniel, è tra i pochi a conoscere l'inquietante verità che si cela dietro l'accademia. Dopo aver confidato alla protagonista di possedere il diario di Pat (con all'interno la risposta a tutti gli strani eventi), ecco che puntualmente qualcuno si è intrufolato nella camera da letto e ha rubato le pagine. Disperata, Sara cerca di svegliare Susy - ormai stregata dal vino che ogni sera le viene somministrato - e la avverte del furto. La nenia di *Suspiria* fa il suo ingresso. Una pagina però si è salvata. Susy non ce la fa più a resistere alla stanchezza. Riesce solo a sentire la sua amica sussurrargli: «Susy, tu sai niente di streghe?». Di nuovo, il possibile barlume di ragione viene stroncato dal leitmotiv che, unito alle parole di Sara e al sonno di Susy, ci riportano nella dimensione onirica. Inizia un nuovo incubo. La camera si fa improvvisamente buia: alle spalle di Sara c'è solo una strana luce verde, proveniente dalle vetrate del corridoio⁷⁸. La ragazza sente ancora quegli strani passi e delle risatine femminili dall'aria luciferina: è in pericolo, ne è certa. Si sente la porta della camera accanto aprirsi. Il brano passa alla fase più ritmata: la tensione sale. La ragazza corre a spegnere la luce (cfr. n.78) e ritorna l'oscurità, assieme alla luce verde. Ancora risatine malefiche. I sussurri di Simonetti emergono in primo piano. Come nel caso di Daniel (v. sopra), anche Sara percepisce una presenza sinistra in avvicinamento. Quando la luce si accende nella stanza accanto, non ha più dubbi. Trattenendo a fatica un grido di terrore, Sara decide di scappare, abbandonando Susy ancora addormentata. Mentre chiude dietro di sé la porta che dà sul corridoio, la MDP si sposta su quella che collega alla stanza accanto. Si sta aprendo: qualcuno sta entrando. Passiamo alla soggettiva del misterioso avventore e ci avviciniamo, con un rumore di passi pronunciato, a Susy, intenta a sognare nel suo letto. La nenia si è un poco abbassata di volume. Ritorna assordante quando la MDP inquadra di nuovo Sarah, intenta a fuggire per i corridoi dell'accademia (anch'essi avvolti in una onirica miscela di oscurità e di uno sgargiante colore rosso). Dunque, la colonna sonora non è riconducibile alla presenza di un singolo soggetto malvagio, ma a qualcosa più viscerale, immateriale: qualcosa capace di andare oltre i limiti delle umane possibilità, qualcosa che è accanto a Sara anche durante la sua fuga. La giovane studentessa cerca inutilmente una via di uscita. Ma tutte le porte sembrano bloccate, trasformando il corridoio in un infernale e ansiogeno labirinto audiovisivo.

⁷⁸ Da notare che il buio è arrivato con un solo cambio di inquadratura. Molto probabilmente, la scena è stata girata dopo l'effettivo spegnimento delle luci da parte di Sara (v. testo seguente), ma Argento ha deciso di anticipare questo singolo passaggio narrativo a fini drammatici.

Quando finalmente sembra trovare la salvezza in una botola, Sara arriva in soffitta e il leitmotiv svanisce, lasciando spazio ad un silenzio che appare distensivo. Ma ben presto si trasformerà in un'atmosfera di attesa snervante che, proprio come con Daniel, preparerà l'inevitabile morte della ragazza.

Il giorno seguente, Susy è turbata dalla misteriosa scomparsa dell'amica. Nella speranza di avere sue notizie, telefona al professor Mandell, amico e psichiatra di Sara, a cui lei aveva confidato i segreti del diario. Susy decide di incontrarlo per fare chiarezza sulla faccenda. I due si vedono al palazzo dei congressi, una struttura dall'architettura eccentrica tanto quanto l'accademia. Ma i colori della luce del giorno e il suono del vento⁷⁹ ci restituiscono un po' di serenità. Il professore è la quintessenza della ragione: «io sono un materialista e uno psichiatra» dichiara. La sua voce calma e posata rassicura Susy, sostenendo che ci sia una spiegazione logica dietro la misteriosa scomparsa di Sara. I sospetti sulla presenza delle streghe, poi, vengono da lui bollati come illusioni mentali. Anche la leggenda di Elena Markos (è la prima volta che ne veniamo a conoscenza, insieme a Susy), viene trattata come tale. Tutte le paure sembrano tornare ad una dimensione più logica, concreta e, dunque, controllabile. Certo, abbiamo assistito alla tragica fine di Sara con i nostri occhi, ma ora siamo portati a credere che ad ucciderla sia un uomo in carne ed ossa, come nei precedenti gialli argentiani, e che tutto quel soprannaturale sia un'illusione creata a tavolino dal regista. Poi Mandell chiama il professor Milius, il più esperto in materia, affinché rassicuri ulteriormente Susy. Quest'ultimo, però, si rivela più ambiguo, sia nell'aspetto sia nel modo in cui parla dell'occulto. Il suo linguaggio oscilla tra la scienza e il mito. Poco fa le nostre paure stavano per essere ridimensionate dalla scienza, ma ora un esperto conferma tacitamente i nostri timori. E alla domanda di Susy «cosa fanno le streghe?», ecco che subito la risposta del professore («il male, nient'altro al di fuori di quello») inaugura il ritorno del leitmotiv. Proprio quando tutto iniziava a prendere un senso, cadiamo nuovamente nell'assurdo, nel surreale. Anche l'ambiente rassicurante diventa, ad un tratto, alquanto sinistro. Ma c'è di più. Ne *L'Uccello dalle piume di cristallo*, quando l'antiquario raccontava a Sam l'acquisto del misterioso dipinto da parte dell'assassino, la nenia entrava a segnalare un momento di spiegazione inquietante quanto decisiva per la risoluzione del caso (cfr. I.1). Allo stesso modo, in *Suspiria*, l'emergere del tema durante il racconto dello psichiatra, conferma i sospetti che avevamo già dall'inizio: le streghe - questo ci sta dicendo implicitamente il dottor Milius - esistono davvero.

⁷⁹ Preannunciando un elemento che diverrà protagonista assoluto in *Phenomena* (cfr. IV.1).

La conferma arriverà nella sequenza finale quando Susy, inseguendo i passi notturni delle insegnanti, giunge nell'ufficio di Madame Blanc. Grazie ad uno specchio, il suo sguardo si sposa sui tre iris colorati sulla parete. E, come era accaduto per Marc in *Profondo rosso*, all'improvviso ricorda tutto. Con un flashback chiarificatore sappiamo finalmente cosa aveva detto Pat prima di fuggire dall'accademia: bisogna girare l'iris blu⁸⁰. Susy segue le indicazioni e la porta segreta si apre. È pronta a scoprire la verità. Come una moderna Alice nel Paese delle Meraviglie che entra nella tana del Bianconiglio, la ragazza abbandona l'ultimo confine del possibile (l'accademia) per entrare nel regno dell'assurdo: il covo della strega (LENZI, 2007). Dopo alcuni interminabili secondi di silenzio, Susy spalanca le tende e davanti a lei si staglia un nuovo corridoio, più tetro e irreale dei precedenti (v. n.73). Il leitmotiv dei Goblin risuona un'ultima volta, accompagnando la traversata della fanciulla verso l'approdo finale della fiaba. Rispetto alla consueta esecuzione, assieme all'arpeggio, c'è anche un sintetizzatore che ripete ossessivamente una nota grave, sottolineando così la situazione surreale in cui si trova la protagonista. Le percussioni di Marangolo iniziano a rintoccare quando Susy giunge davanti alla porta socchiusa in fondo al corridoio. Poi, quando oltre quella porta vediamo (attraverso una soggettiva di Susy) i docenti riuniti, il brano passa alla fase più ritmata, con la filastrocca sulle streghe. I nostri timori sono confermati: quella è una messa nera, officiata da Madame Blanc. Dopo aver mangiato uno strano boccone e invocato la morte di Susy, la vicedirettrice impugna un calice e rivolge una preghiera a Elena Markos. Non appena Madame Blanc beve la pozione, nella stanza irrompono le luci e i tuoni di un temporale surreale⁸¹. La vicedirettrice sembra aver acquisito poteri maligni. Le sue invocazioni di morte contro Susy hanno effetto immediato: la ragazza inizia a sentirsi male (proprio come quando aveva subito il sortilegio della cuoca). Susy inizia a ritrarsi e, quando lo psichedelico Moog di Simonetti inizia a suonare, si imbatte nel cadavere dell'amica Sara. Un'altra terribile verità viene alla luce: sono le streghe ad aver operato tutti gli omicidi a cui abbiamo assistito finora. La MDP compie una lunga

⁸⁰ Questa volta, al centro del flashback non c'è il dettaglio visivo, ma sonoro. Susy non ricorda l'immagine del fiore, ma le parole della compagna (associate a quella nuova immagine). E il ricordo è scatenato da un'associazione uditiva: il temporale, assordante come la notte in cui giunse davanti alla scuola di danza. Non a caso, il ricordo inizia e finisce con un tuono. Se in *Profondo rosso* Marc era stato distratto dai numerosi quadri (cfr. II.4), ora Susy è stata disturbata dal frastuono del temporale. Riavvolgendo il nastro alla scena della fuga ed ascoltando più attentamente, anche se a fatica, sentiamo le parole di Pat dare già la soluzione. Tuttavia, come osserva Riccardo Fassone, siamo ancora di fronte ad un dettaglio impossibile da afferrare: un altro bluff costruito ad arte (R. Fassone, *Senti questo respiro?* in MEANDRI-VALLE, 2011).

⁸¹ Siamo di fronte all'ennesimo riferimento alla *Biancaneve* di Walt Disney. In particolare, alla scena in cui la perfida regina beve il suo filtro magico e si trasforma in una vecchia strega. Inoltre, in queste ultime sequenze la tempesta non è costante, ma entra ed esce a regola d'arte, enfatizzando i momenti di maggiore tensione drammatica.

carrellata sul corpo martoriato della studentessa scomparsa, mostrando - in pieno espressionismo argentiano - i segni di quell'orrore. Nel frattempo, il draculesco cameriere Pavlov, avvertito dal figlio della cuoca, esce ad indagare per scovare la spia dietro la porta. Susy, nel cercare un nascondiglio, trova una porta laterale e giunge in una camera da letto. Il leitmotiv si interrompe, come a suggerire lo scampato pericolo. Ma, di nuovo, il silenzio nasconde in realtà un pericolo ancora più grande: Susy è giunta nella stanza di Elena Markos in persona (cfr. III.3).

Uccisa la vecchia megera e fuggita dall'accademia in fiamme, Susy si ritrova sotto la stessa pioggia di quando era arrivata la prima notte. Questa volta, però, il suo sorriso ci rassicura che l'incubo è davvero finito: l'incantesimo malefico della Markos è stato spezzato e la fiaba nera può concludersi. L'ultima inquadratura è su una finestra della scuola, infranta dalle fiamme. Da essa escono le ultime grida della strega (come nella fiaba di Hansel e Gretel; LENZI, 2005) e di tutti i suoi servitori. I titoli di coda iniziano a scorrere, accompagnati da una variazione della traccia *Suspiria* che non avevamo ancora sentito: si tratta della sezione finale, completamente diversa dal resto del brano. L'arpeggio sognante è scomparso, lasciando spazio ad uno più più concitato e contemporaneo. Anche gli strumenti utilizzati cambiano completamente: ritornano il basso e la chitarra elettrica, Marangolo riprende in mano una normale batteria e Simonetti utilizza sonorità più orientate al progressive rock che aveva caratterizzato le tracce di *Profondo rosso*. L'inquadratura, in effetti, sembra avere gli stessi significati di quella in cui Hemmings si specchia nella pozza di sangue della Calamai (cfr. II.1). Nonostante la vittoria di Susy e il ritorno alla dimensione quotidiana, le grida delle streghe rimangono con noi fino all'ultimo fotogramma. È il segno che il Male non potrà mai scomparire del tutto e si ripresenterà al momento opportuno sotto nuove forme, minacciando il nostro mondo. La fiaba è finita ma, anziché darci la buonanotte, ci toglie il sonno.

III.2 - La tempesta perfetta: la sequenza d'apertura

La lunga sequenza che apre *Suspria* è senza dubbio una delle più acclamate di tutta la filmografia argentiana, nonché della storia del cinema horror mondiale. Il cineasta romano a proposito dichiara:

provai a realizzare una sequenza di paura, tensione e spavento di lunghezza esasperante. È l'inizio del film. E si protrae per venti minuti. Per fare quella sequenza ho lavorato tre mesi. Era una sfida con me stesso. E fu difficilissimo. A tavolino, calcolai e ricalcolai i tempi. Inventai situazioni e personaggi che, concatenandosi, restassero tuttavia a livelli alti di tensione, con colpi di scena, ambienti, musiche, tutto a un grado esasperato⁸².

Vi condensa tutta la sua esperienza e dà vita ad un concentrato di terrore che spiazza il pubblico, non abituato a scene ad alta tensione già nei primi minuti. Il successo si deve in parte anche alla componente sonora. Una magistrale orchestrazione audiovisiva che è stata al centro degli studi di Fassone, tra i primi ad aver sollevato la complessità dell'utilizzo del sonoro di Argento, così come la necessità di analisi più approfondite in merito (v. Introduzione). Nella sequenza si concentra anche la maggior parte delle tracce dei Goblin, dei suoni e dei rumori che troveremo poi sparpagliati in tutta la pellicola, con i relativi significati semantici e psicologici. Vale allora la pena ripercorrere i primi terrificanti minuti, per comprendere più facilmente i meccanismi del montaggio verticale implicati anche in tutte le altre sequenze che seguiranno.

I primi titoli di testa sono accompagnati da *Opening to Sighs*, una breve traccia che ha le caratteristiche di un'ouverture di stampo operistico (LUCANTONIO, 2007) Il crescendo del rullo di tamburi, insieme a quello degli scricchiolii (ottenuti con il sintetizzatore Moog di Simonetti), cattura la nostra attenzione e, allo stesso tempo, ci predispone alla tensione con la quale il film vuole essere guardato. La traccia raggiunge il suo culmine con la comparsa del titolo della pellicola. Poi si interrompe con una grossa percussione metallica: è la fine dell'ouverture e l'inizio del racconto. Parte il leitmotiv sognante, dalle sonorità completamente opposte a *Opening*. Pochi secondi dopo, il caldo voice over di Argento narra l'incipit. L'insieme sancisce il nostro ingresso nella fiaba, dove l'irrazionale diventa possibile (cfr.III.1). Terminato l'insolito *C'era una volta*, il tema si dilegua e lascia di nuovo spazio a *Opening to Sighs*. La traccia conclude la sezione dei titoli di testa con un rinnovato clima di angoscia, preparandoci al racconto visivo che seguirà. Senza l'utilizzo di immagini, con un solo contrappunto sonoro,

⁸² Da un articolo su L'Unità, 28 ottobre 1981 in LUCANTONIO, 2007.

Argento ha già instillato nella nostra psiche l'atmosfera e l'approccio alla visione. Un meccanismo di predisposizione molto simile a quello dell'incipit di *Profondo rosso* (cfr. II.1).

Le prime immagini ci portano dentro l'aeroporto di Friburgo. Il tabellone degli arrivi indica nomi di città reali (Londra, Roma, Rio e New York), così come lo sono i rumori di scena che si avvertono in sottofondo. Gli speaker parlano in tedesco, conferendo maggiore aderenza al contesto. Susy esce dalla sala del ritiro bagagli e inizia ad attraversare il corridoio che porta all'uscita. Ma durante il tragitto, qualcosa cattura la sua attenzione. Una soggettiva della ragazza, ci mostra le porte automatiche d'uscita in fondo al corridoio. Quella di destra si apre al passaggio di una donna ed ecco entrare il tema *Suspiria*, annullando tutti i rumori di scena circostanti. Pochi secondi, e torniamo a vedere Susy: il tema è scomparso. Una nuova soggettiva della protagonista adesso mostra la porta di sinistra aprirsi per lo stesso motivo, ancora assieme al leitmotiv. I due punti di vista - tanto diversi come i relativi sonori - si alternano per due volte, come a rimarcare una differenza sostanziale. Quale? Considerando i casi studiati finora, si potrebbe ipotizzare che la nenia, collocandosi nella soggettiva, rappresenti lo stato emotivo di Susy. Tuttavia, come evidenzia Fassone, non è così. Con più attenzione, noteremo che il leitmotiv dei Goblin è sempre sincronizzato sulle porte d'uscita: risuona quando si aprono e scompare quando si chiudono. Poi, nel momento in cui è Susy ad attraversarle, il tema ritorna e non smette più. Quando infine le porte si richiudono alle spalle della ragazza, oltre alla nenia, veniamo sopraffatti dal frastuono della tempesta notturna, assente fino a un attimo prima, nonostante le porte fossero spalancate. Improvvisamente, siamo già catapultati nell'irrazionale universo sonoro del film (cfr. III.1). Andando a ritroso, possiamo affermare che la nenia non appartiene al mondo interiore di Susy, ma a quello della fiaba. Esso penetra nella mondanità dell'aeroporto attraverso le porte d'uscita, nei brevi istanti in cui rimangono aperte. Il corridoio dell'aeroporto, dunque, è una zona liminale, l'ultimo fragile confine tra la realtà e il fantastico⁸³. Come Alice nel Paese delle Meraviglie (ARGENTO, 2014), Susy lascia la sicurezza del mondo ordinario alle spalle e - attraverso la tana del Bianconiglio (le porte) - entra in un mondo "altro" che la sta chiamando a sé. È un passaggio fondamentale: da qui in poi i suoni, i rumori e le musiche perderanno qualsiasi connotato di verosimiglianza e di provenienza, mescolandosi in un nuovo universo sensoriale che lo stesso Fassone chiama *fantasmagoria sonora*⁸⁴. Una

⁸³ R. Fassone, *Senti questo respiro?* in MEANDRI-VALLE, 2011.

⁸⁴ A livello figurativo, una fantasmagoria è un «insieme caotico di cose, concetti, elementi, pensieri, immagini che confondono la mente di chi osserva, legge o ascolta» (da Dizionario Internazionale "Il nuovo De Mauro": <https://dizionario.internazionale.it/parola/fantasmagoria>).

complessità affascinante, che però rende difficile qualsiasi classificazione tecnica dei suoni, così come delle loro funzioni (come abbiamo fatto, invece, nelle pellicole precedenti). Una stratificazione sintetizzata perfettamente dalle parole di Francesca Lenzi, quando afferma che «la musica rompe qualsiasi termine tra diegetico ed extradiegetico. È sì oltre l’acquisizione concreta dei protagonisti, ma non è neanche estranea o fuori dal racconto, in quanto sonora esternazione del male e, a tutti gli effetti, sua concreta forma espressiva». Inoltre, nella scena del corridoio appena analizzata, la stessa Lenzi nota che l’inquadratura sulla ragazza, in realtà è una falsa oggettiva: «sarebbe più esatto parlare di due soggettive, nella quale lo sguardo di Susy replica all’occhio del male che vede la ragazza senza essere visto» e così «la percezione dello spettatore è stranita, confusa nel doppio occhio della vittima e del carnefice» (LENZI, 2007: 66). Il Male, dunque, è già là fuori che l’aspetta al varco. E la sta osservando. Al pari del sonoro, anche le inquadrature e i punti di vista della MDP perderanno qualsiasi referente stabile. Le soggettive della pellicola non sono più il punto di vista di una vittima o di un assassino umano, ma di entità maligne soprannaturali capaci di spiare dai punti più impossibili. Sono inquadrature onniscienti che si confondono e si mescolano con lo sguardo altrettanto onnipotente del regista: in *Suspiria* il sadico voyeurismo di Argento raggiunge i suoi più alti livelli virtuosistici (PUGLIESE, 2011).

Uscita dall’aeroporto, Susy si lancia sotto la tempesta, diretta al punto sosta dei taxi. Le situazione è caotica: la pioggia in un attimo la bagna da capo a piedi, il vento è fortissimo e nessuno dei taxi sembra volersi fermare. Il rumore del vento, della pioggia e dei tuoni sono amplificati a dismisura, accrescendo la sensazione di disagio e di ostilità dell’ambiente anche a livello uditivo. Il tema dei Goblin, intanto prosegue a pari intensità, suggerendo qualcosa di insolito, di paranormale in ciò che vediamo e sentiamo. Finalmente un taxi si ferma e Susy può salire a bordo. Durante la conversazione tra la ragazza e il conducente, la MDP si sposta all’interno del veicolo e - oltre al volume della tempesta (come è normale che sia) - si abbassa anche quello della colonna sonora: un’operazione ad hoc per seguire il dialogo. Inoltre, se ascoltiamo attentamente, notiamo che il rumore della pioggia all’interno del veicolo è del tutto innaturale. Non si sente l’acqua sbattere contro il veicolo, ma un incessante scrosciare uniforme, che interferisce nella conversazione tra Susy e il tassista. La difficoltà comunicativa tra la ragazza e il conducente (tra l’altro, poco collaborativo) aumenta ulteriormente il senso di “scomodità”. Terminato il breve dialogo, il taxi si mette in moto per le strade della città. Mentre la colonna sonora rimane relativamente bassa, a dominare è ancora il frastuono del temporale che, durante le inquadrature riprese in esterno, raggiunge livelli eccessivi (come, ad

esempio, durante lo scrosciare delle cascate e dell'acqua piovana che fluisce nel tombino)⁸⁵. A mano a mano che l'auto avanza, Susy si guarda attorno sempre più sospettosa. Anche le luci hanno assunto colori impossibili: il blu e il rosso, esageratamente saturi, inondano lo sguardo della giovane. Contemporaneamente, il tema si alza gradualmente di volume: i "la" di Simonetti sono più nitidi e il nostro senso di inquietudine aumenta.

Quando il veicolo entra nella foresta oscura, al rumore del temporale si mescolano altri strani versi (presenti nel commento musicale), quasi a suggerire strane presenze là fuori. Il leitmotiv continua a salire di intensità, fino a raggiungere il suo picco massimo quando Susy e l'autista arrivano davanti all'accademia di danza. Ma il crescendo non viene utilizzato solo per sottolineare l'avvicinarsi della meta. È facile intuire che l'aumentare del volume suggerisce anche l'avvicinarsi di Susy a Elena Markos, la regina del Male, la vera padrona di questa realtà fantastica.

Non appena la giovane protagonista esce dal taxi, il leitmotiv svanisce e rimane solo il fragore della tempesta. Contemporaneamente, la porta si apre e sbucca Pat. Rivolta a qualcuno che si trova all'interno della scuola, urla delle parole difficili da capire: i tuoni oscurano la sua voce. Quello che sembra un dettaglio insignificante, si rivelerà invece la chiave per accedere all'oscuro segreto dietro a quel mondo. Argento gioca ancora una volta con i nostri sensi, nascondendo la verità facendola passare davanti agli occhi e alle orecchie (cfr. III.1). Pat esce, chiude la porta e scappa via, ignorando completamente la presenza di Susy. Mentre quest'ultima va a suonare il campanello, si alza un vento fortissimo⁸⁶. Eppure, quando una voce femminile risponde al citofono, sentiamo nitidamente tutto quello che dice, senza che il vento interferisca. È una delle tante contraddizioni possibili all'interno delle fantasmagorie sonore del film: com'è possibile, infatti, che le parole urlate da Pat in carne ed ossa siano oscurate, mentre la voce filtrata di un citofono riesce a scalfire il rumore della bufera?

Non riuscendo a farsi aprire la porta, Susy è costretta a tornare indietro con il taxi. Sulla strada del ritorno, passando nuovamente per la foresta nera, vede Pat correre tra gli alberi. Nonostante continui a piovere, lo scroscio dell'acqua è scomparso: rimane solo il turbinio del vento, accompagnato da una nuova traccia dei Goblin: *Witch*. Ascoltandola in separata sede, però, scopriamo che il vento non è un rumore di scena, ma è parte integrante della composizione

⁸⁵ Si tratta di una «quinta sonora di rumore bianco, di suono disordinato. Lo scrosciare della pioggia nella sequenza presa in esame è una parete uditiva che impedisce di percepire l'estensione sonora della diegesi. Durante il viaggio in taxi di Susy attraverso la città e, poi, nel bosco, il fondale sonoro non rimanda ad alcun altrove possibile, poiché, si direbbe, è compresso entro le pareti acustiche costituite dallo scrosciare della pioggia» (R. Fassone, *Senti questo respiro?* in MEANDRI-VALLE, 2011: 83).

⁸⁶ Creato artificialmente con il Moog di Simonetti (da G. Lucantonio, *Profondo Rock*, 2007).

extradiegetica. Il brano ricorda molto *Wild Session*, composto dalla stessa band per *Profondo rosso*, dove il vento e i lamenti femminili materializzavano il tormento psichico dell'assassina (cfr. II.3). Ora, invece, quegli ululati femminili non sembrano appartenere a nessuno. Se consideriamo tutto quanto detto finora sulla "logica" del sonoro nella pellicola, possiamo però affermare che quegli ululati appartengono al Male, alla strega, come suggerisce il titolo. Attraverso le sue arti magiche, Elena Markos è la padrona assoluta: può osservare e raggiungere chiunque, in qualsiasi momento. Pat quella notte ha scoperto l'oscuro segreto che si cela nell'accademia e cerca di fuggire il più lontano possibile, ma invano. Anche fuori dalla scuola, nessuno è al sicuro. Certo, noi spettatori ignari, non possiamo ancora sapere tutto questo, ma la presenza di una minaccia è palese. Anche Biancaneve era scappata nel bosco per sfuggire alla perfida regina, ma questo non impedì alla matrigna di trovarla e raggiungerla fin dentro la casetta dei sette nani, dove la fanciulla credeva di essere al sicuro. Allo stesso modo, la minaccia della Markos continua a perseguire Pat nella selva e la raggiungerà in città, nell'appartamento della sua amica.

La MDP lascia Susy per seguire la fuga della studentessa. La traccia *Witch* rimane con lei anche dentro l'atrio del complesso condominiale, fino a quando non entra in ascensore e sale ai piani superiori. L'ultima inquadratura accompagnata dal brano è un dettaglio del soffitto della hall, come ad indicare che l'oscura presenza è ormai all'interno dell'edificio: invisibile e impalpabile, essa si aggira tra le pareti.

Cala un silenzio assoluto, per la prima volta dall'inizio del film. Pat è nell'appartamento dell'amica Sonia. È in pigiama da notte e ha appena finito di lavarsi. Dopo tutto il frastuono e le situazioni angoscianti precedenti, finalmente anche i nostri sensi trovano un po' di riposo. La presenza dell'amica e l'intimità dell'ambiente, inoltre, ci danno più sicurezza. Ma, anche in questa quiete, Pat sembra preoccupata. Vorrebbe tanto confessare i suoi timori, ma ciò che ha visto è talmente assurdo che Sonia non le crederebbe. Chiede invece di poter utilizzare il bagno per asciugarsi i capelli. Di nuovo sola, Pat viene raggiunta dal vento innaturale, che penetra nella stanza attraverso la finestra. Quando questa si spalanca con un violento fragore, Pat sobbalza dalla paura: l'amica accorre e chiude la finestra. Quindi, con voce pacata, rassicura Pat: è solo il vento. Ma nello stesso istante la MDP, posizionata appena fuori dalla finestra, compie un impossibile push-out. È un'altra soggettiva del Male, entrato nella stanza con quell'ultima folata. Il suo sguardo mortifero si è ormai posato sulle due ragazze, come testimoniano gli inquietanti sospiri che noi spettatori iniziamo a sentire. Si tratta di un'altra traccia dei Goblin: *Sighs* (cfr. III.3). La presenza di Sonia, ora, non è più utile a frenare né la nostra inquietudine, né quella di Pat. Anche lei, infatti, sembra percepire qualcosa di

strano. Quando Sonia esce, Pat chiude la porta a chiave. Eppure, sa che qualcuno là fuori la sta osservando, come conferma la soggettiva fuori dalla finestra. La traccia *Sighs* entra nella sua fase più concitata. Pat e il Male si studiano a vicenda. La ragazza indugia, ora avvicinandosi alla finestra per la curiosità, ora discostandosene per la paura. La presenza diventa sempre più palpabile, anche per noi spettatori, che sentiamo la colonna sonora ancora più assordante. Ad un tratto Pat, non resistendo più alla tentazione, vuole vedere la sua spia e avvicina una lampada da comodino alla finestra. Un peccato mortale. Nell'oscurità, il Male si rivela con due occhi verdi, che fanno trasalire la ragazza, prima di scomparire di nuovo. Pat, invece di scappare, rimane incollata alla finestra, come una bambina incosciente. D'un tratto, ricala un silenzio tombale, d'attesa⁸⁷.

Lo rompe il frastuono dei vetri della finestra, dalla quale entra un braccio mostruoso, inumano, che afferra la testa di Pat e la sbatte violentemente contro la porzione intatta dell'infisso. Tra le grida della ragazza, ritorna la traccia *Witch*: è l'inizio del rituale di omicidio. Dall'altra parte della stanza, Sonia, disperata, cerca di aprire la porta del bagno, ma inutilmente. La situazione concitata, le urla delle due ragazze e la colonna sonora ad alto volume creano una perfetta situazione di caos. Sonia implora aiuto bussando disperata alla porta dei vicini. Ma non risponde nessuno: le ragazze sono sole, abbandonate a loro stesse. Intanto, la faccia di Pat, schiacciata dalla pressione del braccio misterioso, si rompe contro la porzione di vetro rimasta. Ancora un'inquadratura su Sonia che implora aiuto, e Pat si ritrova sola con l'aguzzino in un luogo diverso, all'aperto: il terrazzino del condominio⁸⁸. L'avventore impugna ora un coltello, e inizia a colpire ripetutamente il petto di Pat, mentre questa tenta invano di allontanarsi. Il Moog di Simonetti esegue un'aria simile a un coro funebre gregoriano, quasi ad accompagnare la morte imminente della giovane. Nel mentre, i colpi di Sonia sulle porte risuonano con più fragore, amplificati dall'eco della hall, così come le sue urla. Pat giace rantolante sul coloratissimo lucernario sopra l'atrio, quando la misteriosa figura l'accoltella di nuovo. Degli acutissimi violini elettronici si alternano alle arie gravi di un corno (tutti ottenuti con il Moog di Simonetti), esasperando la drammaticità e suggerendo l'imminente finale di quel massacro. La creatura, infatti, raccoglie un lungo cavo elettrico e lo lega al corpo di Pat. Quindi, con la

⁸⁷ Per le funzioni drammatiche e semantiche del silenzio nel cinema di Argento: cfr. I.3.

⁸⁸ Un passaggio illogico ma, come abbiamo più volte ricordato, nell'universo di *Suspiria* nulla è impossibile. Specialmente se utile all'orrore e alla violenza per esibirsi a regola d'arte (da F. Lenzi, *Dario Argento da Suspiria a La terza madre*, 2007).

lama le scava il petto fino ad arrivare al cuore. I battiti⁸⁹ rimbombano all'impazzata e si mescolano al delirio della colonna sonora, prima di venire zittiti da un'ultima micidiale coltellata. Anche le urla di Sonia, giunta al piano terra dell'atrio, sembrano sposarsi benissimo con questa sinfonia di morte. La testa esanime di Pat sfonda il lucernaio, che sta per crollare. Lo scricchiolare del vetro esegue un'*anafonia sonora* (cfr. I.3), mimando gli ultimi rantoli che escono dalla bocca spalancata della ragazza, prima che il lucernaio si frantumi e la faccia precipitare nel vuoto. Il cavo della luce blocca il cadavere di Pat, impiccandolo e tenendolo a penzoloni. Nella colonna sonora rimangono solo le martellanti percussioni di Marangolo e, soprattutto, un lungo sibilo elettronico, che imita lo scorrere della corda⁹⁰. Tutta la tensione accumulata nei minuti precedenti si scarica definitivamente: rimane spazio solo per la contemplazione dell'orrido. Una lenta panoramica della MDP segue i dettagli del sangue sulle gambe di Pat. Questo, però, possiede un colore che lo fa sembrare irreali, quasi vernice rossa. I rigagnoli, terminando la corsa sulla punta dei piedi, colano sul pavimento bianco e nero come gocce di pittura di un artista contemporaneo. Contemporaneamente, torna la traccia *Sighs* nella sua fase finale. Scompaiono quasi tutte le percussioni: dominano i sussurri stregoneschi di Simonetti e le arie gregoriane del suo sintetizzatore. L'effetto è una sorta di messa da requiem, che suona anche per Sonia. Infatti, la panoramica ci mostra anche il cadavere dell'amica, travolta dai pezzi di vetro del lucernaio e trafitta dalle sue travi. Subentra quindi un'inquadratura dall'alto, dove il cadavere di Sonia è ripreso per intero, in perfetta armonia geometrica e cromatica con il pavimento circostante: una precisione troppo chirurgica per essere un incidente casuale. La posa statica del cadavere, le chiazze di sangue-vernice, il pavimento geometrico e i cocci colorati del lucernaio, sparpagliati a mo' di petali, sono tutti elementi disposti alla perfezione, come in un quadro. Anche quello di Sonia è un omicidio a regola d'arte, operato dal Male (nonché dallo stesso regista) che, con sguardo onnisciente, ammira estasiato il suo più grande capolavoro. Allora la colonna sonora, più che un requiem, è la marcia trionfale della morte che celebra sé stessa, in tutta la sua più sublime "bellezza" estetica⁹¹. Al tempo stesso, sottolinea e anticipa la presenza della strega, Elena Markos, attraverso quei sospiri che, riverberati, si mescolano alla perfezione con i cori.

⁸⁹ Per le funzioni drammatiche e semantiche del battito cardiaco nel cinema di Argento: cfr. I.4.

⁹⁰ Un espediente per certi versi riconducibile al *mickeymousing*, il quale «definisce una stretta e reciproca relazione tra immagini e suoni [...] ovvero una concatenazione di sincroni espliciti [...]. Il livello di applicazione è prevalentemente esterno [...] sebbene il meccanismo stesso del *mickeymousing* sembri alludere a un'emanazione diretta dei personaggi o dell'ambiente» (da S. Miceli, *Musica per film*, 2009, p.671).

⁹¹ Domenico De Gaetano, *Per una poetica del delirio visivo* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022.

Terminata la contemplazione, finalmente la MDP stacca e passa alla sequenza successiva, dove ritroviamo pace e serenità: l'indomani, in una bella giornata di sole, il pianista Daniel si appresta ad entrare nell'accademia con il suo fedele cane guida. Lo stacco visivo è netto quanto quello sonoro: il requiem è scomparso, sostituito dal confortante cinguettare degli uccelli in scena. Seguirà poi l'ingresso di Susy e le indagini dei detective, che ci illuderanno in un apparente ritorno al giallo, al razionale, (cfr. III.1).

Si è conclusa la sequenza d'apertura di *Suspiria*, forse la più "impossibile" e la più spettacolare di tutta la filmografia del Maestro del brivido. Sicuramente quella con maggiore varietà di utilizzo di montaggio verticale. Collisione tra fantastico e reale, esasperazione sonora dell'ambiente, tormento della vittima, presenza di carnefici ineluttabili, silenzi ansiogeni e accompagnamento rituale del massacro. Tutto in meno di quindici minuti. Alla luce di questa analisi, nelle scene successive sarà molto facile identificare tutti i principali elementi sonori, nonché la loro relazione con le immagini.

III.3 - La natura della strega: *Sighs*

Dopo il leitmotiv, è *Sighs* la traccia più frequente nella pellicola. Precede tutte le scene di omicidio, a partire dal gioco di sguardi tra Pat e il Male alla finestra (cfr. III.2). Come *Mad Muppet* in *Profondo rosso* (cfr. II.4), ha un ritmo percussivo e incalzante, che dà grande dinamicità alle immagini. Tuttavia, le sonorità sono molto lontane dalle musiche prog rock del precedente film. Rantoli e sospiri femminili dominano i primi trentacinque secondi, avvolgendo lo spettatore in una dimensione sonora che rimanda subito alla morte. Questo prima che il bouzouki di Morante esploda in un violento arpeggio, eseguito sulle note più gravi dello strumento. Poco dopo si aggiungono anche il basso di Pignatelli e il tabla di Marangolo, scandendo il tempo con stacchi perfettamente sincronizzati. Il brano prosegue in questo modo per circa tre minuti. Infine, si giunge alla fase finale del requiem (cfr. III.2). Ma, come abbiamo visto, la colonna sonora di *Suspiria* non si limita mai alla semplice descrizione di un evento. Essa è materia viva, una presenza organica nell'evento stesso⁹². E *Sighs* ne è l'esempio perfetto. Ma quale tipo di presenza?

⁹² Come ha ricordato Fabio Pignatelli: «ritengo *Suspiria* la nostra migliore colonna sonora, in cui suoni e immagini risultano decisamente inseparabili» (da un'intervista a cura di Gaetano Mistretta e Luca Palmerini in COZZI - PATRIZI - TENTORI, 2003).

Come accade spesso nei film di Argento, la risposta è alla fine, durante il faccia a faccia tra Susy ed Elena Markos. Lo ripercorriamo in breve, per considerare tutti i dettagli visivi e sonori in gioco. Susy, giunta nella camera da letto della strega, la sente russare⁹³. L'ombra della megera è proprio lì, davanti a lei, oltre la sottile tenda del baldacchino. I rantoli, dunque, sono di scena, udibili dalla protagonista. Poco dopo, però, si aggiungono anche i sospiri extradiegetici di *Sighs*, che ci danno un dettaglio fondamentale. Quelli della colonna sonora non sono gli stessi sospiri della Markos, ma si collegano direttamente alla sua presenza. Come Pat, anche Susy tenta di fuggire, ma la vista di Pavlov la induce a ripararsi di nuovo nella stanza da letto. Qui però inciampa nella statua di un uccello dalle piume di cristallo⁹⁴. Cadono anche delle sfere di vetro, che rotolano fino ai piedi del letto. Sulle note di una percussione molto riverberata (che ricorda vagamente un gong), la strega si risveglia e con voce rauca “accoglie” la ragazza: la stava aspettando. È il compiersi di un destino inevitabile. Susy si fa coraggio e impugna una “piuma” (un punteruolo) di cristallo dal pavimento. Inizia lo scontro finale. La ragazza avanza verso il letto per pugnalarla la Markos ma, scostata la tenda, dietro il letto non c'è nessuno. Eppure, le perfide risate della strega risuonano in tutta la stanza con un eco surreale⁹⁵, mescolandosi ai sospiri della colonna sonora. Una statuetta di porcellana esplode da sola. Non c'è alcun dubbio: la Markos è ancora lì, nella camera, ma dove di preciso? Da dietro una porticina, la sua voce minaccia Susy. Le pone anche una domanda importante per il nostro discorso: «ma che volto avrò, eh? Come vedrai Elena Markos?». La musica si interrompe bruscamente, la porta si spalanca ed ecco l'amica Sara, tornata in vita con un aspetto demoniaco e con un coltello in mano. Le sue risate malefiche coincidono con la voce della strega: è quest'ultima a possederne il corpo. Ora Sara avanza verso Susy, con l'intenzione di accoltellarla a morte. Ma la giovane americana sente che i ghigni non provengono solo dall'amica: si riverberano nella stanza. In particolare alle sue spalle, sopra il letto. Proprio lì, un lampo rivela la silhouette della strega. È il particolare definitivo che spinge Susy a colpire in quel punto (in perfetta sincronia con un tuono). Finalmente, il corpo della Markos, ferito a morte, si rivela nella sua putrida materialità carnale e il corpo di Sara scompare dietro la porta dalla quale era uscito. Subentra la traccia *Markos*, dalle sonorità più contemporanee ed elettroniche, segnando

⁹³ Gli stessi che aveva sentito insieme a Sara nella notte trascorsa nella sala degli esercizi (v. sotto), confermando che la direttrice e la strega sono la stessa persona.

⁹⁴ Una delle tante autocitazioni presenti nel cinema di Argento (da: Marcello Garofalo, *Argento: l'immagine allo specchio* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022).

⁹⁵ Ottenuto con un effetto delay.

la dissoluzione del regno del Male e l'imminente crollo dell'accademia di danza, dalla quale Susy riuscirà a scappare (v. III.1).

Nella scena appena descritta, il sonoro ci aiuta a stabilire la natura della strega e il suo rapporto con l'intero universo di *Suspiria*. Sentiamo molto bene la sua voce provenire da dietro il baldacchino del letto e dalla bocca di Sara. Eppure, al contempo, le risate rimbombano in tutta la stanza, da posizioni sempre diverse, suggerendo che la fattucchiera sia in realtà uno spirito malvagio, inafferrabile e capace di qualsiasi cosa, dal far esplodere oggetti al manovrare cadaveri come marionette assassine. Ma le risate provenienti da sopra il letto e le grida che, poi, escono dal corpo putrefatto della Markos palesano un'effettiva presenza carnale della strega. Cos'è, allora? Un'ombra, uno spirito demoniaco? Oppure una vera fattucchiera? La risposta più corretta è: entrambi. Elena è strega malvagia e Male assoluto. È dietro il baldacchino, dentro Sara e in tutta la stanza. È la mandante di tutti gli omicidi che si sono finora consumati, ma anche l'esecutrice⁹⁶. È carne e spirito (malvagio) allo stesso tempo. Una metafisica molto complessa, ma già diffusa da tempo nel genere horror (e non solo)⁹⁷. La traccia *Sighs*, dunque, richiama direttamente la presenza eterea della strega. I protagonisti la avvertono intuitivamente, mentre noi spettatori sottoforma di colonna sonora extradiegetica. In ogni caso, la sensazione di minaccia e di terrore, è uguale per tutti. Il brano, infatti, inizia quando Susy si accorge della strega nel letto, anche se quest'ultima sta ancora dormendo.

Una conferma si può trovare nella scena in cui Sara e Susy sentono i rantoli della direttrice nella sala degli esercizi, dove tutte le allieve devono dormire per una notte, a causa dell'invasione di vermi. Le luci rosse hanno sostituito quelle naturali e le allieve si sono messe a dormire. Una panoramica acrobatica della MDP scavalca prima le pareti-lenzuola della sala. Poi, come un uccello, vola sopra i letti delle ragazze, osservandole dall'alto. Contemporaneamente, i sospiri extradiegetici iniziali di *Sighs* hanno cominciato a risuonare. Possiamo dunque affermare che la panoramica è la soggettiva del Male onnisciente e che la

⁹⁶ Arrivati a questo punto, non è più importante conoscere l'aspetto delle figure misteriose che hanno ucciso Pat, Sonia e Sara. Ciò che conta è sapere che sono tutte state manovrate dalla strega.

⁹⁷ Questo modo di intendere il male risale ai tempi dell'espressionismo tedesco. In particolare, c'è una figura emblematica accostabile, per certi versi, alla strega di *Suspiria*. Si tratta di *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu il vampiro*, 1922) di Friedrich W. Murnau, pellicola che ha avuto grande fortuna nella storia del cinema fino ai giorni nostri (ricordiamo il celebre remake di Werner Herzog del 1979 e il recentissimo *Nosferatu* di Robert Eggers del 2024). Il vampiro è una creatura mostruosa, ma allo stesso tempo anche l'incarnazione del Male assoluto, che si abbatte ovunque la sua ombra si posi. *Nosferatu* è la morte, la malattia e la sofferenza stessa. Al pari di Elena Markos, non importa tanto che sia presente in carne ed ossa. La sua essenza, infatti, è capace di raggiungere chiunque, in qualsiasi luogo. Una proprietà metafisica che li rende presenze onnipotenti, contribuendo ad accrescere ed esasperare il senso di una minaccia inevitabile.

musica è la materializzazione della sua presenza. Quando subentrano anche gli altri strumenti, termina la panoramica. Una nuova inquadratura fissa mostra l'ombra della direttrice - arrivata da chissà dove - mentre si corica sopra il suo letto, appena dietro la parete di lenzuola. Proprio in questa breve inquadratura, la traccia alza a dismisura il suo volume, sottolineando che la fonte sonora è quell'ombra⁹⁸. Nonostante si sia messa a dormire, una nuova inquadratura dall'alto e il persistere della traccia, sottolineano la sua minaccia costante e il controllo che esercita. Poi, il volume si abbassa di nuovo, fino a scomparire. Iniziamo a sentire i rantoli della direttrice, diegetici. Sara, infatti, si sveglia di soprassalto e avverte la presenza della direttrice che dorme alle sue spalle. La colonna sonora può allora riprendere, mescolandosi con il russare della Markos. Mentre Sara osserva l'ombra, una nuova soggettiva la spia da dietro il lenzuolo divisorio. Un'altra inquadratura "impossibile", un nuovo sguardo inedito del Male. La strega dorme, ma tiene lo stesso tutto sotto controllo. Il suo osservare voyeuristico ristabilisce le dinamiche di potere anche quando sembra vulnerabile. Sara chiama a bassa voce Susy per spiegare l'inquietante verità sui sospiri dietro di loro. La spiegazione, a poco a poco, prende le pieghe di un racconto dell'orrore, fino a terminare con un innalzamento del volume, sia dei rantoli, sia della traccia sonora, ora giunta nella sua fase 'requiem'. È curioso come, anche al termine di questa scena, la MDP passi alla sequenza successiva con un'inquadratura diurna e rassicurante del pianista Daniel che entra nell'accademia (cfr. III.2). Possiamo allora affermare che, in determinati momenti della narrazione, il montaggio orizzontale e verticale seguono una qualche forma di schema ridondante, circolare, rituale.

⁹⁸ I movimenti sono precisi e coreografici, perfettamente sincronizzati con determinati passaggi della colonna sonora. Inoltre, ad una seconda visione, possiamo notare che l'azione e i passaggi sonori sono esattamente speculari a quelli del risveglio che precede il duello finale con Susy.

III.4 - «Io sono cieco, non sordo»: geografia sonora dell'omicidio di Daniel

Corrado Peperoni (Università la Sapienza, Roma) ha già evidenziato come gli omicidi siano collocati in un tempo sospeso, dove la narrazione si interrompe a favore delle macabre coreografie e della loro contemplazione. A dettare il tempo, in questi segmenti, non è più la storia, ma la Morte⁹⁹ (che abbiamo già identificato essere il Male onnisciente, nonché la stessa Elena Markos). Tuttavia, non è solo lo sguardo voyeuristico a dilatare il tempo, ma anche l'utilizzo della colonna sonora che quell'oscura presenza omicida incarna. Infatti sono due tracce dei Goblin, *Sighs* e *Witch*, a scandire il ritmo di attesa e di azione. Tutte le uccisioni seguono, a grandi linee, questo ordine:

- 1 - Interruzione improvvisa del sonoro extradiegetico precedente (spesso il leitmotiv *Suspiria*);
- 2 - Silenzio d'attesa: rimangono solo eventuali rumori o dialoghi di scena (cfr. I.3);
- 3 - Entrata di *Sighs*: la vittima, impotente, percepisce una presenza oscura;
- 4 - Interruzione di *Sighs*: un brevissimo istante in cui il carnefice si avventa sulla vittima;
- 5 - Entrata di *Witch* ad alto volume: un lungo commento del massacro;
- 6 - Finale di *Witch*: esplosione di archi elettronici (cfr. III.2) segnano il culmine della violenza; (Solo nell'omicidio di Pat e Sonia - Fase 'requiem' di *Sighs*: contemplazione dell'omicidio);
- 7 - Interruzione definitiva: stacco alla sequenza successiva, diurna. Solo rumori diegetici e rassicuranti.

Seguendo questo schema, l'omicidio di Sonia e Pat risulta il più emblematico e completo (cfr. III.2). L'unico a discostarsi leggermente da questo schema, invece, è quello di Daniel. La scena, non a caso, è una delle più complesse dal punto di vista registico: Argento impiegò una settimana intera per girarlo¹⁰⁰. Inoltre è la sequenza con la geografia del sonoro più complessa. La musica extradiegetica, infatti, si muove fisicamente in uno spazio molto largo: quello della piazza dei tre templi (la scena è stata girata nella Königsplatz di Monaco).

L'apprestarsi delle forze del Male, marcate dal brano *Sighs*, sembra infatti mancare. In realtà, viene solo anticipato nella sequenza precedente. Dopo che Sara e Susy hanno appurato la direzione dei passi delle insegnati, ecco sopraggiungere la traccia dei Goblin. I sospiri dei primi secondi si mescolano al rumore dei passi delle insegnati nei corridoi, sottolineando

⁹⁹ Corrado Peperoni, *A tempo di morte: Suspiria* in ZAGARRIO, 2008.

¹⁰⁰ Da un'intervista a Dario Argento a cura di Nick Vivarelli (Variety): <https://www.youtube.com/watch?v=ZbpscsXFpNo>

l'incedere di oscure presenze, appena fuori dalla loro camera da letto. La musica esplode non appena la MDP passa ad una soggettiva che si aggira nei corridoi dell'accademia. Si tratta, ancora, di un punto di vista impossibile, etereo. Non appena incontra un ostacolo, si passa ad una soggettiva nuova, in una zona diversa. E questo per ben quattro volte. La colonna sonora raggiunge un volume altissimo: le soggettive, anche se così anormali, appartengono a qualcuno. E quel qualcuno è - ovviamente - Elena Markos, il Male, che ora attraversa l'ultimo corridoio, prima di affacciarsi alla finestra, spalancare le ante e librarsi in volo, nel buio nella notte, per andare a colpire l'uomo che sta cercando di sfuggire al suo controllo: Daniel.

Quest'ultimo, ripiombato nell'universo fiabesco grazie al leitmotiv, si ritrova solo nell'immenso e surreale spazio aperto della piazza dei tre templi, dove intuisce di essere osservato. Prima che la scena si interrompa, la MDP esplora la piazza sotto numerosi punti di vista. Molti sono "impossibili", soprattutto quelli dall'alto: il Male è già arrivato, e sta studiando lo spazio dove attuerà il suo sadico gioco. Anche per il regista, la piazza è un terreno perfetto per sperimentare e divertirsi con le presenze sonore (cfr. III.1). Quando il tema si interrompe, la MDP passa ad una soggettiva che piomba a volo d'uccello su Daniel, ma poi prosegue oltre. Il forte battito d'ali ci suggerisce che si tratti di uno dei piccioni che erano affacciati al cornicione del tempio: un falso allarme. Ma ecco che irrompe il martellante brano *Witch*, proprio quando il pianista sembra aver percepito una presenza. Sulla facciata del tempio passano in volo delle ombre oscure. Ma Daniel, cieco, non può vederle. Il regista gioca con l'impotenza del personaggio, mentre noi spettatori vedenti siamo però incapaci di comprendere cosa stia succedendo. La musica è più assordante, mentre il Male osserva ancora la sua vittima dall'alto. Il cane guarda attorno a sé, quando l'ennesimo ululato di strega attira la sua attenzione e quella del padrone, che si voltano nella stessa direzione. Mentre la colonna sonora sembra dissolversi, all'improvviso e senza motivo, il cane si avventa sul collo di Daniel, che cade a terra. La traccia di *Sighs* riesplode nella sua sezione 'gregoriana' (cfr. III.2), accompagnando lo sbranamento del povero pianista. Il sangue comincia a sgorgargli in gran quantità e in volto ormai è in fin di vita. Ma il cane, con violenza inaudita, non molla la presa. Anzi, stringe ancora più forte. La bocca di Daniel esala l'ultimo gemito, appena prima che il rigurgito di sangue gliela chiuda per sempre. Il brano prosegue trionfale nella sua sezione finale di archi. Il cane, che noi sappiamo essere guidato dalla strega, inizia a strappare e a mangiare la carne del pianista. Quando i due poliziotti lì vicino si accorgono della tragedia, è troppo tardi: il cane scappa via, lasciando il cadavere del padrone esattamente al centro della piazza, come una vittima sacrificale offerta davanti ad un tempio classico. È questo il punto di vista della nuova soggettiva: quello del Male che, da dietro le colonne, sta osservando con soddisfazione la sua

ennesima opera d'arte. Poi, lo stacco alla scena diurna e silenziosa nello spogliatoio delle ballerine, chiude la sequenza.

Lo schema dell'omicidio è diverso perché diversa è la natura della vittima. Daniel, essendo cieco, percepisce la realtà in maniera differente dagli altri. La traccia *Sighs* è legata soprattutto alla presenza eterea della strega, ad una percezione visiva tra vittima e carnefice (si prenda come esempio, il lungo gioco di sguardi tra Pat e il Male alla finestra; cfr. III.2). *Witch*, al contrario, rimanda ad una vicinanza più carnale, ad un senso di tormento fisico, di una morte inevitabile. Non potendo instaurare un gioco di sguardi con la vittima, il regista lo fa con lo spettatore, attraverso le soggettive sui corridoi nella sequenza precedente. Il pubblico, ignaro della vera natura del Male, esce dall'accademia insieme a lui e ne diventa complice nell'omicidio che da lì a poco si consumerà. Il pianista, che già intuiva qualcosa di oscuro all'interno della scuola (cfr. III.1), ora percepisce il Male anche all'esterno, a partire dal leitmotiv: una capacità che nessun personaggio 'consapevole' possiede¹⁰¹. A confermare i suoi sospetti si aggiunge l'irrequietezza del cane che lo guida. Anche lui, in quanto animale, ha una percezione peculiare della realtà che gli sta attorno¹⁰². Nonostante la *Suspiria* sia extradiegetica, ad un certo punto, Daniel e il suo accompagnatore sembrano sentire i sospiri di Simonetti: le loro teste si girano in corrispondenza dei punti di origine del suono. Lo stesso avviene con le urla della strega in *Witch*: un altro brano extradiegetico, ma che il cane e il suo padrone sembrano udire perfettamente. La traccia diventa così un accerchiamento sonoro, dove la vittima ormai sa di essere in trappola, come un naufrago attorno al quale nuota uno squalo affamato¹⁰³. Il pianista può solo cercare di capire da quale lato attaccherà il carnefice. La grandezza della piazza potrebbe essere l'unico fattore a rassicurare noi spettatori. Da qualunque lato sbuchi il killer, sicuramente lo vedremo arrivare, dato che Daniel si trova esattamente al centro. E invece la minaccia arriva proprio da chi doveva proteggerlo. Il cane, nel brevissimo

¹⁰¹ Nemmeno Susy: nonostante assista a continui episodi paranormali e coltivi più di qualche sospetto, la ragazza cerca sempre di trovare spiegazioni razionali.

¹⁰² Aveva già percepito, a ragione, il Male all'interno del figlio della cuoca, che ha poi azzannato. La capacità degli animali di andare oltre i normali sensi umani e di avvertire, dunque, entità paranormali, è un tema ricorrente nel cinema dell'orrore, come i rottweiler in *The Omen - Il presagio* (*The Omen*; 1976) di Richard Donner, oppure come il cane della famiglia Freeling in *Poltergeist - Demoniache presenze* (*Poltergeist*; 1982) di Tobe Hooper.

¹⁰³ Un accerchiamento sperimentato materialmente anche dal pubblico in sala, grazie all'innovativo sistema Dolby Atmos, che permise un'esperienza sonora a trecentosessanta gradi (da F. Lenzi, *Dario Argento da Suspiria a La terza madre*, 2007).

istante in cui la colonna sonora si ferma, viene posseduto¹⁰⁴ e piomba sul pianista, facendo sobbalzare noi spettatori dalla poltrona. Durante lo sbranamento, ai primi piani e ai macabri dettagli si alternano, ancora, tre campi lunghi dall'alto sulla piazza. Questo a evidenziare la solitudine della vittima in uno spazio così grande e - soprattutto - il persistere di un occhio supervisore etereo, alla quale nulla può sfuggire. È lo sguardo della strega, con il quale il regista spesso si identifica. Esso contempla, per l'ennesima volta, la bellezza del massacro.

III.5 - Conclusioni alla sezione III

Suspiria presenta una varietà di significati sonori più ristretta rispetto a *Profondo rosso*. Ma a bilanciare ci pensa la loro complessità. Si sarà notato, infatti, che il ricorso ai manuali di musica cinematografica e dei loro significati è più rarefatto rispetto agli altri capitoli. Tentare di sezionare e catalogare ogni suono caso per caso, non solo sarebbe impossibile, ma anche inutile. Spiegare con metodi eccessivamente logici un film che esalta la potenza del fantastico e dell'irrazionale significherebbe snaturarlo, rischiando di incorrere in congetture che poco hanno a che fare con l'essenza dell'opera e le intenzioni dell'autore. Argento, all'estrema cura formale della singola scena, contrappone una struttura narrativa non lineare e onirica, così da rimarcare il vero spirito film, che lui stesso definisce «bizzarro, strano, molto scatenato. Molto nervoso»¹⁰⁵. In una pellicola che predilige la suggestione rispetto alla narrazione, il sonoro agisce di conseguenza con ruoli che abbiamo analizzato e che qui riassumiamo in tre semplici parole chiave: ritmo, incanto, presenza. Tre pilastri che hanno portato *Suspiria* a diventare un cult mondiale, rivoluzionando per sempre il genere horror. Numerosi cineasti a seguire hanno compreso quanto il sonoro possa fare la differenza nell'instillare la paura nel pubblico, con una potenza uguale o superiore alle immagini stesse. Oggi queste caratteristiche sono diventate regole imprescindibili del genere, una *conditio sine qua non*.

Argento si è distaccato definitivamente dal giallo e dal thriller, che sentiva ormai troppo vincolanti. L'espedito della fiaba gli ha permesso di dare libero sfogo alla fantasia orrorifica, sacrificando volentieri la logica narrativa in favore della suggestione. Un libero sperimentalismo che verrà spinto all'estremo nel secondo capitolo della *Trilogia delle tre Madri*, ovvero *Inferno* (1980). Il Male che ancora fuoriusciva dall'accademia di Friburgo in

¹⁰⁴ La capacità di Elena Markos di impossessarsi dei corpi altrui si palesa nel duello finale con Susy (cfr. III.3).

¹⁰⁵ Da un'intervista a Dario Argento a cura di Nick Vivarelli (Variety):
<https://www.youtube.com/watch?v=ZbpscsXFpNo>

fiamme (cfr. III.1), sembra qui propagarsi come entità ancora più autonoma: «Argento non sembra davvero attratto dalle presenze demoniache [...] quanto piuttosto dal senso di orrore, per così dire, “comune”, “normale” di ciò che essi simboleggiano»¹⁰⁶. Una nuova volontà di rappresentazione che si riflette anche nella colonna sonora, affidata non più ai Goblin (che nel frattempo si erano sciolti) ma a Keith Emerson. Il compositore britannico interviene con sonorità più eleganti e classicheggianti. Ma, a differenza di *Suspiria*, le musiche hanno funzioni più contenute, mentre le sovrapposizioni con i rumori e le voci sono annullate (LENZI, 2007). Poiché lo sperimentalismo sonoro risulta meno incisivo, in questo elaborato si è preferito non analizzare *Inferno* in maniera approfondita. Rischieremmo, infatti, di incorrere in eccessive ripetizioni, con discorsi già ampiamente trattati in questi primi tre capitoli e che aggiungerebbero poco per una comprensione dell'evoluzione sonora di Argento. Allo stesso modo, si è deciso di sorvolare su *Tenebre* (1982), pellicola che segna il ritorno del cineasta romano al giallo e anche quello di Simonetti, Morante e Pignatelli, compositori solisti della nuova colonna sonora. Malgrado le novità dance ed elettroniche, la struttura rimane sempre la stessa: dal leitmotiv infantile alle musiche aggressive per le sequenze di omicidio¹⁰⁷. La musica tornerà grande protagonista in *Phenomena* (1985) e *Opera* (1987), che tratteremo invece nel capitolo successivo.

¹⁰⁶ Michele Picchi, *L'irrazionalità non si fida. Inferno*, in ZAGARRIO, 2008: 294.

¹⁰⁷ Gabrielle Lucantonio, *Sempre nuovi orizzonti sonori. La musica*, in ZAGARRIO, 2008.

IV. TERRORE IBRIDO: *PHENOMENA* (1985) E *OPERA* (1987)

«Perché usare musica che è meno buona quando c'è una così grande scelta di ottima musica orchestrale disponibile dal passato e dal presente? Nel montaggio di un film è molto utile la possibilità di provare diversi pezzi di musica per vedere come funzionano con la scena... con un po' di attenzione e considerazione, questi brani temporanei possono diventare la colonna sonora finale»¹⁰⁸

IV.0 - Argento e gli anni Ottanta

Nel 1979 esce *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard, un saggio profetico sulla cosiddetta età “del reflusso” che si stava cominciando ad affacciare sul finire degli anni Settanta, per poi diffondersi a macchia d’olio in tutto il decennio successivo. Con il tramonto dei grandi movimenti sociali, politici e religiosi, nonché l’avanzare di una società sempre più orientata al consumo e all’individualismo, le cosiddette “grandi narrazioni” entrano in crisi, lasciando posto ad una realtà frammentata e sempre più difficile da decifrare. La società si indebolisce a favore dell’individuo, che ha accesso a infinite prospettive di realtà e di contesti (le “piccole narrazioni”) in cui collocarsi. Questa tendenza si riversa anche nel campo dell’arte, dove i connotati ideologici si frantumano in uno sconfinato relativismo. Un grande calderone dove si mescolano, generi, tematiche, stili e registri (LYOTARD, 1979). Il cinema postmoderno, in particolare, utilizza l’espedito della citazione, ovvero «il richiamo esplicito o allusivo a forme e particolari contenuti in opere famose»¹⁰⁹. Richiami che possono essere o un omaggio (ad esempio, gli innumerevoli di Tarantino nelle sue pellicole verso i suoi registi preferiti, Sergio Leone in primis), o una rielaborazione (ad esempio, il dettaglio rivelatore in *Blow Out*, 1981, di Brian De Palma, preso a prestito dal *Blow Up* di Antonioni), ma anche una parodia che ne mostri l’inadeguatezza rispetto al presente (ad esempio, i personaggi delle favole in *Shrek*, 2001, di Andrew Adamson e Vicky Jensen).

Come abbiamo avuto modo di vedere, Dario Argento è sempre stato attento all’attualità e alle nuove tendenze. Già nei suoi primi film vengono inseriti e citati elementi che richiamano l’attenzione dello spettatore contemporaneo: dai nuovi paesaggi urbani alla musica rock, dalle architetture razionalistiche ai prodotti di cultura popolare (cfr. I.4). Secondo il critico

¹⁰⁸ Stanley Kubrick in un’intervista in M. Ciment, *Kubrick*, 3° ed., Milano, Rizzoli, 2000 in MONTEPAONE, 2010: 6.

¹⁰⁹ Da dizionario di italiano *Il Sabatini Coletti* in https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/citazione.shtml

Alberto Pezzotta, possiamo considerare Argento come un precursore del cinema postmoderno. Ma con un'accezione. Certo, è inutile negare le influenze di Hitchcock, di Bava e di Antonioni. Eppure, nei confronti di questi autori «non c'è citazione esibita o variazione virtuosistica, ma metabolizzazione occulta»¹¹⁰. Il regista romano richiama i suoi grandi maestri (incluso sé stesso) in una prospettiva ad armi pari, come base per poi sviluppare temi e stili in modo assolutamente personale e originale. Il suo è un citazionismo “d'influenza”, intimo e personale, che subentra in maniera quasi del tutto inconscia nel processo creativo. L'esatto opposto del comune cinema postmoderno, dove il rapporto con gli autori classici è molto distante (spesso per senso di inferiorità o per distacco) e dove la citazione è fotocopia, svuotamento e ricollocamento di significato.

Così, all'inizio degli anni Ottanta, Argento è costretto a ripensarsi e reinventarsi. Il suo cinema - come critico, come sceneggiatore e regista - è sempre stato legato al genere, pur con uno stile autoriale. L'arrivo del postmoderno, però, segna la morte di quel tipo di cinema, in favore di nuove ibridazioni e sottogeneri. In particolare, l'horror e il thriller si stavano orientando verso quello che, più tardi, si sarebbero chiamati *slasher* e *gore*, le cui radici si possono trovare nell'*Halloween* (1978) di John Carpenter e, soprattutto, in *Venerdì 13 (Friday the 13th)*; 1980) di Sean S. Cunningham. Sono pellicole che enfatizzano la violenza e il sangue nei massacri, spesso con eroine giovani e belle (JONES, N.D.). Con il grande successo commerciale, quel tipo di violenza esagerata divenne il motore centrale dei film, ma a scapito di trame sempre più banali e architetture della tensione sempre più blande. Argento ha sì usato il brivido e la violenza in maniera ludica, ma prima di tutto artistica. E ora deve fare i conti con un panorama che privilegia il puro intrattenimento, con il quale può essere confuso. Ma la corrente postmoderna consente al cineasta romano anche di esplorare e sperimentare nuove forme, quando non gli era permesso farlo nelle più stringenti regole produttive degli anni Settanta. In primo luogo, Argento fa un uso ancora più massiccio dell'autocitazione. Un espediente necessario per distinguersi nel nuovo panorama del cinema di consumo, nel quale l'autorialità è sempre meno influente rispetto alla produzione generalista. In questo modo, il Maestro del brivido usa sé stesso non solo come fonte di ispirazione, ma anche di confronto. Diventano più rari, invece, i riferimenti e gli omaggi ai suoi grandi maestri, forse temendo un fraintendimento col citazionismo postmoderno standard. Ne è un chiaro esempio *Tenebre* (1982), pellicola che segna il ritorno al giallo tipico della *Trilogia degli Animali*, ma che si

¹¹⁰ Alberto Pezzotta, *La modernità imperfetta*, in ZAGARRIO, 2008: 84.

ibrida con la dimensione irrazionale del male di *Inferno* (cfr. III.4), così come le architetture futuriste dell'Eur rimandano a quelle espressioniste di *Suspiria* (PUGLIESE, 2011).

Ma il postmoderno rivoluziona il cinema anche in campo sonoro. Cambiano i rapporti tra regista e compositore, e i generi musicali possono essere estremamente vari all'interno dello stesso film, così come il numero degli artisti coinvolti. Inoltre, diventa sempre più frequente l'impiego e la risignificazione di brani di repertorio famosi, non composti appositamente per la pellicola. Grande precursore di questa tendenza (pur non essendo un autore postmoderno) è stato Stanley Kubrick (si pensi solo all'utilizzo dei brani famosi riadattati in *2001: Odissea nello spazio* o in *Arancia Meccanica*), ispirando numerosi cineasti successivi¹¹¹.

In *Profondo rosso*, Argento aveva già in parte provato a mettere insieme due mondi musicali opposti, ovvero il jazz di Gaslini e il progressive rock dei Goblin, dando vita ad una colonna sonora innovativa (cfr. sez. II). Ora, forte anche della prima collaborazione internazionale di Keith Emerson in *Inferno* (cfr. III.4) e delle nuove tendenze postmoderne, il maestro del brivido può contare sulla collaborazione di tanti artisti: da Bill Wyman (Rolling Stones) a Brian Eno, da Claudio Simonetti fino a brani degli Iron Maiden e dei Motörhead. E poi, il ripescaggio della tradizione operistica: Verdi, Rossini, Puccini, fino al ritorno di Morricone ne *La sindrome di Stendhal* (1996). Una pratica che prende avvio a partire da *Phenomena* (1985), in cui a tracce più orientate al prog elettronico di Simonetti, Morante e Pignatelli¹¹², si alternano ad altri generi come il pop e l'heavy metal. Un utilizzo ludico - come è sempre stato nelle intenzioni e nelle corde di Argento - ma anche semantico. Alla frammentarietà di generi musicali in una stessa pellicola corrisponde una frammentarietà della realtà stessa, sempre più difficile da decifrare. L'unica costante sembra il perdurare del male e della violenza, ma anche delle forze del bene che vi si oppongono. Nasce un nuovo universo argentiniano, che Pezzotta sintetizza perfettamente:

¹¹¹ Pensiamo, ad esempio, all'utilizzo dei brani *The End* de i The Doors e la *Cavalcata delle Valchirie* di Richard Wagner nell'*Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola. Infine, in ambito puramente postmoderno, segnaliamo la forza delle scelte musicali di Quentin Tarantino per i suoi film.

¹¹² Simonetti, in particolare, proveniva da un lungo periodo di sperimentazione con la musica dance, che mise in pratica componendo la colonna sonora di *Tenebre*. Il genere, infatti, si inseriva perfettamente nel contesto del futuristico quartiere Eur e nelle atmosfere glamour della pellicola (da G. Lucantonio, *Profondo rock*, 2007).

il cinema di Argento nasce moderno, ma cerca di camuffarsi da classico. Forse perché teme inconsciamente (e profeticamente, negli anni Settanta) di essere postmoderno: cioè schiacciato dall'angoscia di venire dopo [...]. E produce come risultato una strana modernità imperfetta, che conserva numerosi residui arcaici.¹¹³

IV.1 - Nuove realtà contaminate

Molti critici concordano che il ritorno di Argento al giallo negli anni Ottanta (a partire da *Tenebre*) è solo parziale. Il cineasta romano, infatti, non abbandonerà più la cifra onirica e irrazionale che ha dominato negli horror *Suspiria* e in *Inferno*. Quest'ultima, piuttosto, viene calata nella modernità contemporanea, «giocando abilmente su paure comuni, con atmosfere tremendamente minacciose, spesso presenti in situazioni banali e quotidiane, trasfigurate da un uso meraviglioso di luci, ombre e colorazioni fantastiche»¹¹⁴. Persino *La terza madre* (2007), capitolo conclusivo della trilogia orrorifica, è ambientata nella modernissima Roma di inizio ventunesimo secolo.

Seguendo questo ragionamento, notiamo che *Phenomena* (1985) è un ricollocamento contemporaneo di *Suspiria*¹¹⁵. Anche qui una giovane ragazza, Jennifer Corvino, dal Nuovo Mondo arriva nella vecchia Europa per perfezionare i suoi studi accademici in un pensionato femminile, pieno di insegnanti ambigue e nervose. Torna poi la calda voce narrante di Argento, sulla falsa riga dell'incipit della fiaba horror del 1977. La minaccia del killer umano si mescola all'irrazionalità del Male che, sottoforma di vento, si impregna ovunque. Questa volta, però, l'arrivo non è nella gotica, piovosa e oscura Friburgo, ma nella moderna, soleggiata e rassicurante Zurigo, la "Transilvania della Svizzera". Un termine che sintetizza l'incontro tra la dimensione contemporanea del giallo e l'atmosfera magica della fiaba. Argento rappresenta un nuovo universo anche a livello sonoro, come è da sempre solito fare nelle sue pellicole.

L'esempio più chiaro è senza dubbio la traccia *Valley*, scritta ed eseguita da Bill Wyman, allora bassista dei Rolling Stones. Nonostante la brillante carriera con l'iconica band britannica, Wyman è sempre stato uno sperimentatore e aveva già composto alcuni brani da

¹¹³ A. Pezzotta, *La modernità imperfetta*, in ZAGARRIO, 2008: 87.

¹¹⁴ Alan Jones, *Dario Argento e il cinema come forma di terrore cosmopolita* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022: 105.

¹¹⁵ Secondo la sempre più frequente tendenza all'autocitazione (cfr. IV.0).

solista. Quando Argento lo contattò, gli chiese un brano contemporaneo ma, allo stesso tempo, che comprendesse anche corni da caccia delle regioni alpine, tipici della Svizzera (LUCANTONIO, 2007).

La traccia risuona per la prima volta all'inizio del film, nella la sequenza del primo omicidio. Quando la giovane Vera Brandt viene dimenticata dall'autobus, i corni entrano di soppiatto, confondendosi con il rumore del vento¹¹⁶. La MDP fa uno zoom sulla ragazza, come se qualcuno la stia osservando. Ma è l'ennesima falsa soggettiva argentiana. Nel mix subentrano i primi arpeggi elettronici, ottenuti da Wyman con dei sintetizzatori, che negli anni Ottanta conobbero una rapida evoluzione tecnologica e con costi sempre più accessibili. Questi suoni hanno timbri più "plastici", minimali ed estremamente contemporanei. Al contrario, la melodia in Re maggiore dei corni alpini è armoniosa e dal sapore primitivo, quasi tribale, rimandando ad una dimensione magica delle montagne circostanti. L'unione di due mondi musicali così diversi genera uno speciale contrappunto timbrico. Infatti, queste identità opposte trovano comunque una loro unità formale. Il contrappunto continua anche durante i titoli di testa, mentre la MDP compie una lunga panoramica libera del paesaggio alpino. Come ormai è assodato, Argento utilizza le musiche dei titoli di testa per predisporre lo spettatore al corretto stato d'animo di visione (cioè hanno *funzione segnaletica*; MICELI, 2009). Abbiamo dunque un mondo ibrido: contemporaneo (quello del 1985) ma ancora intriso di forti presenze ancestrali. Queste ultime sono rafforzate dall'invadenza del vento che - proprio come il Male in *Suspiria* - soffia ovunque, contagiando chiunque incontri. Anche le orecchie dello spettatore. È la nuova modernità imperfetta argentiana descritta da Pezzotta (cfr. IV.0).

Sul piano semantico, poi, l'analisi si fa ancora più interessante. Mentre in *Suspiria* il mondo civilizzato dell'aeroporto rappresentava l'ultimo baluardo di razionalità contro il surrealismo della Vecchia Europa, in *Phenomena* avviene l'esatto opposto. Qui, la dimensione primitiva della natura è una forza benigna. Lo vediamo nell'aiuto che gli insetti danno a Jennifer nelle indagini, così come quello della scimpanzé Inga che, nel finale, la salva da morte certa. È invece il mondo antropico il vero regno del Male. Soprattutto nell'accanimento della gente comune nei confronti dei "diversi": di Jennifer, in quanto sonnambula, ma anche nei confronti degli internati nel manicomio di Basilea. È illuminante, a proposito, la dichiarazione del

¹¹⁶ Un dettaglio audiovisivo che tornerà di frequente in tutto il film. Come i respiri di *Suspiria*, è la presenza tangibile del Male. Secondo quanto si dice, il vento ha il potere di rendere "matti": una posizione tra leggenda e realtà (coerente con il film). Esso continua a invadere l'orecchio dello spettatore (anche grazie all'ulteriore progresso tecnico del Dolby Stereo; da G. Lucantonio, *Profondo rock*, 2007), intrappolandolo in una dimensione onirica del tutto inedita.

direttore della struttura all'ispettore Geiger: «In questo posto più si scende, più insomma è un po' come l'inferno». È la società che genera mostri, incluso il figlio deforme della vicedirettrice Bruckner. Il ragazzo, cresciuto con l'idea di essere un orribile mostro, non ha potuto fare altro nella vita che comportarsi come tale, uccidendo numerose ragazze, colpevoli solo di essere giovani e belle. Anche la madre, temendo un nuovo internamento del figlio, lo ha sempre protetto, diventandone una crudele complice¹¹⁷.

Tornando alla scena iniziale, dopo la panoramica con i titoli di testa, Vera scorge una piccola casa in mezzo al bosco e decide di andare a chiedere aiuto. È l'ultima volta che sentiamo gli ancestrali corni alpini. Infatti, quando Vera è ormai vicina all'abitazione, il brano prosegue solo con suoni puramente elettronici e sintetizzati, sempre più tendenti alla dissonanza. L'inizio di questa "seconda fase" della colonna sonora segnala uno stacco netto dal modo rassicurante della natura, poiché Vera si sta avvicinando ad un luogo permeato dal Male. È il regno del ragazzo assassino, a sua volta vittima dell'emarginazione e dell'isolamento¹¹⁸. A mano a mano che la giovane si avvicina, il volume continua ad aumentare, generando nello spettatore un crescente stato di inquietudine. Una soggettiva spia la ragazza dall'interno delle finestre, suggerendo che qualcuno la sta già osservando. E questo diventa più evidente quando iniziano a sentirsi anche strani rumori metallici provenire dall'interno. Un rapido dettaglio della MDP ci porta alla fonte di quei rumori: sono violenti strattoni di un prigioniero in catene (che non vediamo in volto), legato alla parete. La colonna sonora prosegue anche quando Vera entra in casa. C'è ora una classica situazione da film dell'orrore. La ragazza, avvertendo i rumori delle catene, capisce che c'è qualcuno. Ma questo rimane nascosto. Un nuovo dettaglio mostra che il prigioniero riesce a strappare via le catene dalla parete e a liberarsi. Vera inizia a salire le scale interne ma, di colpo, la musica svanisce. Il silenzio è snervante (cfr. I.3), mitigato solo dal ticchettio dell'orologio a cucù. La giovane torna al piano inferiore e continua a perlustrare la casa. Qualcuno la spia da dietro una porta. Ancora pochi passi, e Vera viene improvvisamente aggredita con le catene al collo¹¹⁹: inizia il massacro. Ma non subentra alcuna traccia d'accompagnamento. Come accadde soprattutto nella prima trilogia zoologica, Argento

¹¹⁷ Come avvenne, a parti invertite, tra Carlo e la madre Marta in *Profondo rosso* (cfr. sez. II). Un ennesimo caso di auto citazionismo argentino.

¹¹⁸ Un'ipotesi che sembra trovare conferma nella sequenza in cui anche Jennifer trova la casa e vi entra, guidata dalla fedele mosca necrofaga. Le relazioni tra suono e azioni, infatti, sono quasi del tutto identiche (anche se con un finale differente).

¹¹⁹ Da notare, in questo, caso, come una panoramica inizialmente oggettiva diventi, ad un tratto, la soggettiva dell'assassino, senza alcuno stacco di inquadratura.

preferisce che il silenzio esalti le urla strazianti della ragazza (cfr. I.3), poiché «il terrore si esplicita nella catartica liberazione del grido, che affronta ma non vince la paura»¹²⁰. E questo si prolunga anche quando Vera tenta di fuggire nel bosco. È interessante notare come la serenità della foresta, dei suoi colori e dei pacifici rumori del vento, siano in aperto contrasto con le grida della ragazza. Anche qui, la natura viene “contaminata” dalla violenza umana. Una situazione atipica nel genere horror e, proprio per questo, ancora più disorientante e disturbante. L’inseguimento termina con l’accoltellamento di Vera, che richiama vagamente quello di Pat sul terrazzino del codominio in *Suspiria*, soprattutto quando la ragazza viene defenestrata. Una dinamica meno artistica ma più reale rispetto all’impiccagione dal lucernaio (cfr. III.2).

Anche la traccia *Opera*, firmata da Simonetti per l’omonima pellicola del 1987, è un altro caso di ibridazione musicale. La trama ruota attorno all’ambiente operistico, quindi molto classico e tradizionale, ma comunque ambientato nel mondo contemporaneo (la seconda metà degli anni Ottanta). Un terreno d’incontro complesso che Simonetti rappresenta molto bene con la sua musica. Il brano è essenzialmente composto da un tema di pianoforte in Re maggiore, accompagnato da brillanti arpeggi complementari di celesta elettronica e, soprattutto, dal canto operistico della soprano Maria Rigel Tonini. Il risultato è una composizione semplice e sofisticata allo stesso tempo, dove la dolcezza strumentale in maggiore va di pari passo con il timbro tragico del cantato (LUCANTONIO, 2007). Due atmosfere contrastanti, ma che possiedono un significato ben preciso nelle poche scene in cui compaiono.

La prima è quando Betty, dopo aver assistito all’omicidio dell’amante Stefano (l’aiuto regista; cfr. IV.2), fugge sotto la pioggia, diretta alla cabina telefonica per contattare la polizia. Qui, le note lente e dolcissime fanno da contraltare allo stato d’agitazione e di terrore della protagonista, ma simboleggiano anche la nostalgia per l’amore perduto di Stefano e, al contempo, la dolcezza del nuovo amore per il regista Marco, arrivato provvidenzialmente, che la riportar a casa.

Il brano torna una seconda e ultima volta nel finale. Dopo l’ultimo massacro e il successivo arresto dell’assassino, Betty dichiara ai poliziotti che vuole essere lasciata sola. Quindi, mentre si sdraia sull’erba verde delle montagne, ritorna la traccia di Simonetti. In questo caso, la colonna sonora ha un’accezione tutta positiva. Lo conferma il voice over narrante di Argento, mentre tesse un dolce elogio ai “diversi”, a coloro che rifiutano la brutale violenza della modernità e che invece preferiscono la semplicità della natura. Il risultato è uno dei finali

¹²⁰ Piera Detassis, *Le cattive della storia*, in DE GAETANO - GAROFALO, 2022: 81.

più toccanti e poetici del regista. E in qualche modo, sembra ricollegarsi alla tematica principale di *Phenomena*. Betty, proprio come Jennifer, è una diversa: ama profondamente la natura (ancora una volta, quella delle verdi alpi svizzere) e rifiuta l'insensata violenza umana. Nella natura trova un rifugio sicuro, il proprio senso di appartenenza, «lontano da tutti». Il conflitto iniziato in *Phenomena* sembra qui risolversi nel distacco dal mondo moderno e il raggiungimento di un'autentica pace interiore, nonché nell'esaltazione dei nobili sentimenti della pietà, della compassione e della contemplazione delle cose semplici (come mostra il soccorso alla lucertola in difficoltà, il complimento «sei bellissima» e la successiva liberazione). Insomma, un vero e proprio esorcismo liberatorio dalle crudeltà a cui abbiamo assistito fino ad ora.

Non solo colonne sonore extradiegetiche: la contaminazione tra due mondi distanti può avvenire anche direttamente in scena. In *Opera*, come sappiamo, la vera musica protagonista è quella della tradizione classica: da Verdi a Bellini, passando per Puccini. Essa non è relegata solo alle esecuzioni a teatro. Infatti esce dal palcoscenico ed entra anche negli spazi quotidiani dei personaggi, in situazioni insolite, con esiti drammatici e significati notevoli. Le prime scene del film, per esempio, ruotano tutte attorno al *Macbeth* di Giuseppe Verdi, l'opera che quella sera dovrà andare in scena al Teatro Regio di Parma. Come accade spesso nelle pellicole argentiane, il rapporto tra musica e immagini oscilla di continuo tra diegetico ed extradiegetico. Ma nel caso specifico di *Opera*, i confini diventano ancora più fragili. Vediamo nel dettaglio come.

I titoli di testa scorrono durante le prove del *Macbeth* a teatro. Nello specifico, è la sezione *Gran scena e duetto*, carica di forte tensione (grazie agli ostinati degli archi e all'incedere incalzante dei cantanti). Oltre a presentare un contesto coerente con le attese del titolo, Argento, come suo solito, predispose l'approccio dello spettatore. La tensione aumenta con il gracchiare dei corvi, i quali infastidiscono la cantante Mara Cechova, ormai ai ferri corti con tutta la compagnia. La situazione delicata sconvolge anche noi spettatori, catapultati senza preavviso in un clima così teso. A livello diegetico, la musica di Verdi, anche se storicamente distante, si rivela un commento perfetto per la situazione di astio tra i personaggi. Situazione che diventa ancora più critica quando la Cechova, uscendo da teatro, viene investita da un'automobile, rischiando di compromettere lo spettacolo previsto per quella stessa sera. La troupe, il cast e l'orchestra sono in subbuglio. Intanto, il grande orologio digitale di scena indica un orario preciso: le sedici e trenta.

Argento usa questo dettaglio come raccordo per la scena successiva. Essa, infatti, inizia con una panoramica sui dettagli sul display di uno stereo degli anni Ottanta (quindi contemporaneo), il cui orario indica le sei e trenta del pomeriggio. Sappiamo dunque quanto tempo è trascorso tra le due scene. Ma oltre al raccordo temporale, c'è anche un raccordo sonoro. La musica, ancora diegetica, che esce dalle casse dello stereo, è sempre il *Macbeth*, anche se in una sezione diversa: quella del *Preludio*. Quest'ultima presenta atmosfere ancora più drammatiche, in cui l'alternarsi tra i fiati (dalle tonalità più gravi) e gli archi (molto acuti e agitati) sembrano preannunciare l'arrivo di una catastrofe. I dettagli sulla cassetta che gira, il tasto play illuminato di rosso e il rilevatore delle frequenze in continuo movimento ci indicano che, nonostante la musica di Verdi sia perfetta per la situazione, è comunque musica che proviene dallo stereo, in scena. La MDP prosegue con la panoramica: si passa ai dettagli del comodino, sul quale c'è anche il telefono. Proprio quando questo inizia a squillare, il *Preludio* passa ad una sezione più distensiva, permettendoci di sentire nitidamente la chiamata in arrivo. Appena prima che Betty sollevi la cornetta, riparte una sezione carica di tensione, ma subito il volume viene riabbassato per permetterci di sentire la conversazione¹²¹. La musica, sebbene sia diegetica, viene manipolata dal regista come una vera e propria colonna sonora. L'imminente debutto a teatro getta Betty in uno stato di ansia (come si può notare anche dal respiro affannoso), che ben si amalgama con l'instabile *Preludio* e la tensione che noi spettatori abbiamo accumulato. Mentre il brano prosegue su una sezione più lenta e armoniosa, la MDP compie panoramiche e false soggettive sulla giovane cantante, fino a mostrarci che qualcuno la sta spiando dai condotti dell'aria condizionata. All'improvviso, si sente una porta aprirsi: qualcuno è entrato in casa. Il *Preludio*, con una dissonanza, cambia nuovamente sezione, iniziando un nuovo esasperante crescendo di archi e fiati. E questo si intensifica con l'avanzare di una nuova soggettiva dell'intruso. Sta attraversando il corridoio, diretto verso la camera da letto di Betty: chi sarà? La tensione si allenta quando Betty scopre, che si tratta di Mira, sua amica e agente. La sezione tensiva del *Preludio* si esaurisce quando la donna annuncia alla ragazza l'improvviso debutto come Lady Macbeth. Il volume si abbassa di nuovo, permettendoci di sentire la loro conversazione. Poco dopo si aggiunge anche il resto della

¹²¹ L'utilizzo delle telefonate minacciose dell'assassino è un'espedito molto frequente nel cinema di Argento, ereditato dalla tradizione del giallo e dell'horror italiano negli anni Sessanta. Si pensi, in particolare, a *Il telefono*, primo episodio de *I tre volti della paura* (1963) di Mario Bava. Attraverso un mezzo comune e quotidiano, la minaccia penetra facilmente anche in casa, il luogo in cui la vittima dovrebbe sentirsi più protetta. La paura è maggiore, perché il pericolo è reale ma impalpabile. In Argento, poi, la voce dell'assassino è sempre anonima, sussurrata e irriconoscibile, così da non svelarne l'identità. In alcuni casi, come ne *L'Uccello dalle piume di cristallo*, alcuni particolari sonori della telefonata possono nascondere la chiave per la risoluzione del caso.

troupe. Lo stereo non è ancora stato toccato e la musica rimane presente nella stanza, udibile dai presenti: il fatto che Baldini si accorga del *Macbeth* «nella versione di Brokovskij» ne è una prova inconfutabile. Nondimeno, prestando attenzione, molte azioni dei personaggi - un po' come in *Suspiria* - sono perfettamente sincronizzate a precisi momenti musicali (come, per esempio, il fugace saluto dell'aiuto regista Stefano, che cade in perfetta corrispondenza di un breve e scherzoso movimento musicale).

Dopo le rassicurazioni, Betty si avvia con la troupe verso l'uscita. Ma la MDP rimane nella stanza e, con una nuova panoramica, ci mostra di nuovo l'ombra rimasta a spiare dai condotti dell'aria. Intanto, l'opera di Verdi prosegue, tornando a volumi esagerati da colonna sonora, anche se lo stereo avrebbe dovuto essere spento assieme alle luci. Il *Preludio* passa nuovamente alla sezione "distensiva". Si passa quindi ad una vera soggettiva, appartenente allo spione. Attraverso le grate, vediamo che la stanza ormai è vuota. Un movimento laterale della MDP sottolinea l'allontanamento della spia e ci porta a vedere lo schermo tutto nero. Il *Macbeth* prosegue. Passano circa tre secondi e la MDP, con una nuova panoramica, ci scaraventa direttamente al Teatro Regio, davanti al direttore d'orchestra, mentre è in corso lo spettacolo vero e proprio di quella sera. È avvenuta un'ellissi spazio-temporale, tanto intuitiva quanto complessa. In un attimo, la soggettiva della spia si è trasformata in una panoramica oggettiva, che ci lancia nella vastità del teatro, di fronte ad un pubblico giudicante, così da metterci in soggezione. Anche il brano verdiano, pur proseguendo con linearità, ha improvvisamente cambiato i propri referenti: non è più riprodotto dallo stereo di Betty, ma eseguito materialmente dall'orchestra del teatro. Le ultime note suonano intanto che la panoramica cambia lentamente punto di vista. La panoramica termina guardando in faccia il palcoscenico. Solo allora finisce il *Preludio*: si apre il sipario e inizia l'Atto I con *Che faceste? Dite su! Giorno non vidi mai*.

Questa sequenza iniziale è esemplare per comprendere anche gli utilizzi successivi della musica classica nel film. Essa è diegetica, udibile dai personaggi in gioco. Eppure, a livello di messaggio, viene manipolata come una colonna sonora. Infatti, le varie "sezioni" del *Preludio* subiscono tagli, rimontaggi e ripetizioni, così che ogni singolo movimento di scena sia accompagnato dalle note più adatte. Il risultato è una perfetta coreografia drammatica e musicale, come in una vera opera lirica. E non è un caso. Considerando la trama complessiva del film, noteremo che le peripezie di Betty sono legate al suo passato, alla madre sanguinaria e seviziatrice. Il killer incarna l'ombra di quel lontano passato, che torna per abbattersi sui discendenti, ovvero sulla giovane protagonista (anche se innocente). "Le colpe dei padri ricadranno sui figli" è un'espressione dalle origini bibliche, ma attuata anche nella classicità greca (pensiamo, per esempio, all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide) e in tutta la tradizione artistica

occidentale. La vera tragedia di *Opera* non si svolge a teatro, ma al suo esterno, nel mondo reale. Il *Macbeth* è un'opera intrisa di delitti e vendette famigliari. Nella tragedia shakespeariana è Lady Macbeth a spingere il marito a compiere gli omicidi sanguinari. Allo stesso modo, nel film argentiano la madre di Betty obbligava il suo amante (il killer Alan) a rapire giovani donne, a seviziarle e a ucciderle per un perverso piacere sessuale. E l'assassino, preso da deliri e visioni come un novello Macbeth, ripete su Betty le stesse dinamiche di un tempo¹²². Un'ipotesi che trova conferma stesso Argento, quando per la pellicola dichiara di essersi ispirato alla celebre frase di Fassbinder «la famiglia è la radice di ogni male» (ARGENTO, 2014: 265). Allora le manipolazioni, le oscillazioni tra diegesi ed extradiegesi, le ellissi spazio-temporali tra il teatro e il quotidiano, non sono solo un efficace esercizio di stile narrativo, ma anche tematico. Il *Preludio* verdiano accompagna, parallelamente, il preludio di *Opera*: l'incidente della Cechova e l'improvvisa sostituzione di Betty sono l'antefatto di questa nuova tragedia su pellicola. La colonna sonora riprende la dimensione arcaica del *Macbeth* e la attualizza nel contesto contemporaneo in cui il film è ambientato, anche se apparentemente distante¹²³. Perfetta sintesi di questa commistione è lo stereo di Betty: un oggetto tecnologico all'avanguardia, ma che riproduce una musica lontana nel tempo. Una sorta di medium moderno, che penetra nello spazio più intimo della protagonista (la sua camera da letto) e ne esprime i pensieri più profondi al momento giusto, alimentando la narrazione e il dramma della scena¹²⁴. Argento crea così un'altra modernità imperfetta: attuale, ma governata dalle antiche leggi del mito e dei suoi fantasmi. Una dimensione stratificata e complessa quanto affascinante, restituita spontaneamente allo spettatore attraverso la manipolazione della musica. Questa,

¹²² Con questo espediente, Argento ibrida l'ereditarietà della colpa - tipica della tragedia occidentale - con il trauma psichico, a lui tanto caro. Si pensi, per esempio, alla trasformazione da vittima a carnefice ne *L'Uccello dalle piume di cristallo* o in *4 mosche di velluto grigio* (cfr. sez. I). È l'ennesimo caso di autocitazione e rivisitazione dell'Argento degli anni Ottanta.

¹²³ Specularmente, la bizzarra scenografia nell'esibizione teatrale sottolinea la volontà di rivisitare il *Macbeth* in chiave contemporanea. Un dettaglio che prende spunto da un fatto autobiografico. Argento, qualche anno prima, era stato chiamato dal Teatro Sferisterio di Macerata per la direzione artistica del *Rigoletto* di Verdi. Il Maestro del brivido propose una versione rivoluzionaria, in chiave rock e horror, che però non convinse la commissione del teatro. L'idea di *Opera* nacque in seguito all'annullamento del progetto: con la pellicola Argento avrebbe dato libero sfogo al suo sperimentalismo anche nella regia teatrale. Il personaggio del regista Marco altro non è che un suo simulacro (da D. Argento, *Paura*, 2014).

¹²⁴ Un altro caso esemplare è la scena in cui Betty, riaccompagnata a casa da Marco, confida a quest'ultimo la terribile tortura che ha subito: essere costretta a vedere il killer uccidere Stefano. Lo stereo sta riproducendo *Un bel dì vedremo* di Puccini, un'aria tragica che racconta la speranza dell'illusa Madame Butterfly nel ritorno del suo amato, senza sapere che questi è ormai morto in mare. Il brano, inserendosi nella scena, riflette il tormento interiore di Betty, che ha appena perso l'amato Stefano e ora è titubante su quello nuovo che sta nascendo per Marco. Quando poi il regista se ne va e Betty rimane sola, proprio mentre l'aria raggiunge la sua massima tensione, la giovane esplode in un pianto disperato e intriso di sensi di colpa per aver amato Stefano.

penetrando nel nostro quotidiano, lo stravolge e ci fa regredire alle nostre paure più archetipiche. Ci dimostra che, per quanto il mondo progredisca e si modernizzi, l'uomo, in quanto tale, dovrà fare sempre i conti con il suo passato e le sue ombre.

IV.2 - Il nuovo suono dell'orrore: l'heavy metal

Ironia della sorte, a ispirare la nascita del genere musicale più popolare fra gli horror contemporanei fu un film dell'orrore. E per di più italiano. Molti storici della musica concordano nel considerare la band britannica *Black Sabbath* come la prima vera pioniera dell'heavy metal. A darle questo nome fu il bassista Geezer Butler, copiando il titolo di un film. Ma questo altro non era che *I tre volti della paura* (1963) di Mario Bava, tra i più celebri del panorama horror degli anni Sessanta, molto amata da Argento e distribuita nei paesi anglosassoni proprio con il titolo *Black Sabbath*. Il gruppo si distingueva dal rock dell'epoca per contenuti più cupi e aggressivi, come dichiara l'iconico frontman Ozzy Osbourne: «Quando Geezer notò che la gente pagava per spaventarsi guardando film dell'orrore, pensò che dovevamo provare a scrivere canzoni che ricreavano quelle atmosfere»¹²⁵. Atmosfere create grazie ad un sound ancora più distorto e ricco di basse frequenze (detto, appunto, metallico). Lo stesso si può dire per la filosofia, caratterizzata da una visione pessimistica della vita: l'uomo è solo contro tutte le forze dell'universo, e deve lottare quotidianamente contro di esse per sopravvivere. È la negazione totale dell'ottimismo con cui era nato il rock "classico". Dopo i *Black Sabbath*, iniziarono ad affermarsi altre band inglesi, tra cui *Judas Priest* e *Motörhead*, mentre in Germania crescevano gli *Scorpions*. Ma è solo negli anni Ottanta che il genere esplose negli Stati Uniti, divenendo un vero e proprio fenomeno mondiale (NISTICO', 2022). Per i livelli di tecnicismo, velocità e aggressività raggiunti, non tardarono ad arrivare i primi inserimenti nel genere cinematografico che il metal meglio rappresentava, ovvero l'horror. Canzoni così ritmate e distruttive erano perfette per accompagnare le scene di massacri e torture. E queste, grazie all'affermarsi del sottogenere *slasher* e *gore* (cfr. IV.0), divennero sempre più frequenti e spettacolarizzate. Tra le prime opere che contenevano questo sound ricordiamo *Heavy Metal* (1981) di Gerald Potterton, un film d'animazione ibrido tra pulp e sci-fi, che include numerose tracce di band metal dell'epoca, tra cui gli stessi *Black Sabbath*. Ma perché questo genere musicale faccia la sua comparsa in un lungometraggio di finzione

¹²⁵ Francesca Brioschi, *Da dove deriva il nome dei Black Sabbath?*, 2020, Stone Music: <https://stonemusic.it/40818/da-dove-deriva-il-nome-dei-black-sabbath/>

bisognerà attendere *Rocktober Blood* (1984) di Beverly Sebastian, il primo vero slasher movie che nella colonna sonora include la band heavy metal dei *Sorcery*. Tuttavia, l'impiego del gruppo era contestualizzato alla trama, che ha come protagonista un cantante rock.

Dopo queste premesse, arriviamo al 1985, anno di uscita di *Phenomena*. Oltre a Simonetti, Morante, Pignatelli e Wyman, Argento si avvale anche del repertorio di importanti artisti rock metal, in particolare gli Iron Maiden e i Motörhead. La musica violenta non è una novità, così come la volontà di impiegare artisti rinomati¹²⁶. Ma negli anni Ottanta il progressive rock che aveva scosso il mondo con *Profondo rosso* non era più sufficiente. Il pubblico, anche per merito dello stesso Argento, iniziava ad abituarsi all'orrore, al sangue e alla violenza esplicita sul grande schermo. Bisognava fare di più, spingersi oltre: l'affermarsi dei sottogeneri *slasher* e *gore* rispecchia questa tendenza. Dunque, per il suo prossimo film, Argento aveva bisogno di «un rock metallico, durissimo, squassante, senza reliquie» (LUCANTONIO, 2007: 103) e lo individua nella musica metal, nel suo universo, nella sua filosofia e nella sua fama di “musica satanica”. Ma anche qui, come sempre, la combinazione dei brani con le immagini del film segue precise volontà narrative e rappresentative dello stesso regista, facendo di nuovo scuola per intere generazioni di autori.

Il primo brano metal che incontriamo è *Flash of the Blade* degli Iron Maiden, contenuto nell'album *Powerslave* (1984). L'incalzante intro della canzone inizia insieme alla scena in cui una ragazza fugge nel bosco. Non sappiamo chi sia, né come sia finita lì, né il perché¹²⁷. Senza dubbio, però, la scena richiama la fuga di Pat nella foresta nera di *Suspiria* (ennesima autocitazione): lo vediamo nei movimenti, dalle inquadrature, dal modo in cui la giovane si guarda le spalle, come se l'inseguitore l'avesse ormai raggiunta. Abbiamo anche visto che in *Phenomena* la presenza del Male è rappresentata simbolicamente dal vento (cfr. IV.1). In questa scena soffia più forte del solito: la ragazza, come Pat, non ha possibilità di scampo. Ciò che si discosta dalla pellicola horror del 1977, invece, è proprio il sonoro. Infatti, mentre in *Suspiria* la presenza della strega era suggerita dalle inquietanti grida di *Witch* (cfr. III.2), ora la vicinanza del killer è suggerita da un brano metal. La brutalità e la velocità dell'intro strumentale riflettono rispettivamente la violenza dell'assassino e il suo incedere sulla ragazza. Ma l'aspetto più interessante emerge quando la giovane entra nella villa abbandonata e, contemporaneamente, inizia il cantato:

¹²⁶ Ricordiamo quando Argento, nel 1971, aveva cercato di contattare i *Deep Purple* e i *Pink Floyd* per la colonna di *4 mosche di velluto grigio* (cfr. I.4).

¹²⁷ La scena precedente, in cui si vede Jennifer sognare e dimenarsi nel letto, sembra suggerirci che si tratti di un incubo della protagonista.

As a young boy chasing dragons
with your wooden sword so mighty,
You're St. George or you're David
and you always killed the beast.
Times change very quickly,
and you had to grow up early,
A house in smoking ruins
and the bodies at your feet.

You'll die as you lived
In a flash of the blade,
In a corner forgotten by no one.
You lived for the touch
For the feel of the steel
One man, and his Honour¹²⁸.

Da bambino sfidavi i draghi
con la tua possente spada di legno
Sei San Giorgio o Davide
e uccidevi sempre la bestia
Il tempo scorre velocemente
E tu devi crescere in fretta
Una casa su rovine fumanti
e i corpi ai tuoi piedi

Morirai come hai vissuto
In un bagliore della lama
In un angolo dimenticato da nessuno
Sei vissuto per toccare
Per sentire l'acciaio
Un uomo e il suo onore.

Il testo, a parte suscitare sensazioni oscure, non sembra aggiungere nulla rispetto a ciò che vediamo. Tuttavia, quando termina il primo ritornello e il primo assolo di chitarra fa il suo ingresso, la situazione cambia. Gisela (questo il nome della ragazza), viene abbagliata da una torcia: è il killer (che noi, in controluce, non vediamo). La giovane urla e fugge via. Una soggettiva dell'assassino ci mostra l'assemblaggio della sua fedele arma: una lama d'acciaio luccicante, proprio come quella descritta nella canzone. Con questo nuovo dettaglio, possiamo rianalizzare il testo e le immagini sotto una nuova luce. La canzone sembra ora parlare della vittima, che si aggira in una casa dell'orrore come una fanciulla delle fiabe, con la camicia da notte e una pittoresca candela in mano: è lei il bambino che giocava a sconfiggere la bestia e che ora, cresciuta, deve affrontare davvero? È lei che ora morirà "in a flash of the blade" e "in a corner forgotten by no one"? Tutti gli indizi sembrano risponderci in modo affermativo.

La scena e il brano si interrompono subito dopo che il killer ha terminato di assemblare la sua arma: la MDP torna alla silenziosa camera di Jennifer. Quest'ultima sta ancora dimenandosi nel sonno, portandoci a credere che, probabilmente, l'inseguimento sia in effetti un suo incubo. Ma nei minuti successivi questa ipotesi verrà smentita. Gisela verrà brutalmente trafitta da quella lama, in quella casa abbandonata e dimenticata da tutti. Viene vista solo da Jennifer, giunta lì durante il suo sonnambulismo. La "profezia" del brano si è avverata.

¹²⁸ Testo e traduzione di *Canzoni Metal*: <https://canzonimetal.altervista.org/flash-of-the-blade-traduzione-iron/>

O forse no. Se guardiamo la pellicola fino alla fine, potremmo designare un nuovo soggetto alle parole di quel brano: il bambino deforme, il killer. Sotto questa nuova luce, i primi versi del testo potrebbero alludere all'infanzia solitaria del bambino e al suo isolamento nella struttura, dovuto alla malformazione fisica. Poi, una volta cresciuto, ha imparato presto ad uccidere veramente. La “casa su rovine fumanti” sembra alludere alla baita isolata sulle montagne, dove era tenuto incatenato e dove i corpi delle vittime che uccideva giacevano “ai suoi piedi”, ovvero nello scantinato sotto il pavimento (come scoprirà la mosca necrofaga del professor McGregor).

Ma la casa potrebbe essere anche quella della vicedirettrice Brückner, la madre complice. Infatti, nella scena in cui Jennifer - ripreso conoscenza dopo il colpo alla testa della Brückner - vede larve di mosca penetrare tra le assi di legno del pavimento. Allora, le parole del professor McGregor (già morto) in voice over, le ricordano che l'assassino vive a stretto contatto con i corpi delle vittime che uccide. A quel punto, mentre Jennifer cerca una via di fuga, *Flash of the Blade* riparte con lo stesso verso e ritornello. Ma in seguito, quando la ragazza cerca di recuperare il telefono nell'altra stanza, sentiamo anche la seconda strofa:

The smell of resined leather

The steely iron mask

As you cut and thrust and parried

at the fencing master's call

He taught you all he ever knew

To fear no mortal man

And now you'll wreak your vengeance in the

Screams of evil man¹²⁹.

L'odore del cuoio lavorato

La maschera di ferro dura come l'acciaio

Tagli affondi e duelli al comando

del maestro di spada

Ti ha insegnato tutto quello che sapeva

Affinché tu non tema nessun uomo mortale

E ora otterrai la tua vendetta

nelle urla di uomini malvagi.

I riferimenti al killer si fanno sempre più espliciti. Come si apprenderà da lì a pochi minuti, è il bambino deforme (con “la maschera di ferro”) che massacrava le belle ragazze con la sua “spada” personalizzata. Ma, come abbiamo già ricordato, anche il killer è a sua volta una vittima della società, che lo ha rinchiuso, isolato, fatto sentire diverso (cfr. IV.1). Ciò che spingeva il bambino ad uccidere è proprio la “vendetta” verso gli “uomini malvagi” che gli hanno causato tanta sofferenza, in particolare i suoi antipodi: le ragazze giovani e belle, le più accettate dalla

¹²⁹ Testo e traduzione di *Canzoni Metal*: <https://canzonimetal.altervista.org/flash-of-the-blade-traduzione-iron/>

società. Anche in questo caso, il brano è stato manipolato. La prima volta (durante l'omicidio di Gisela), al termine del primo ritornello, Argento aveva attacca subito il lungo assolo di chitarra di Adrian Smith, saltando così seconda strofa e ritornello. La seconda volta, quando ormai l'identità del killer è vicina, il brano viene invece portato senza tagli, così che possiamo sentire anche la strofa mancante. È solo una questione di ritmo e di minutaggio? Forse. D'altronde il brano in sé non ha niente a che fare con la trama (parla della la crescita di un bambino a cui è stata uccisa la famiglia mentre lui giocava alla guerra). Ma se teniamo conto del timbro internazionale dei film di Argento (le riprese vengono fatte sempre in lingua inglese) e l'accuratezza con cui egli seleziona e lavora il sonoro, è quantomeno lecito ipotizzare che la manipolazione sia legata al significato del testo. Avvicinandoci sempre di più all'identità dell'assassino, le strofe della canzone ci forniscono maggiori dettagli legati al suo vissuto. Del resto, non è una novità che Argento sfrutti la colonna sonora per fornire degli indizi allo spettatore (cfr. I.1; II.3). Se così fosse, allora il cineasta romano avrebbe trovato il modo di ibridare il concetto di presenza sonora di *Suspiria* (cfr. III.3; III.4) con quello degli "indizi sonori", tipico dei suoi primi gialli e, soprattutto, di *Profondo rosso* (cfr. II.3). E questo attraverso una nuova dimensione contemporanea agli anni Ottanta, ossia la musica metal. Ancora una volta, Argento cita e ibrida sé stesso, mantenendo salda l'autorialità anche in mezzo a numerose nuove tendenze (il brano degli Iron Maiden è del 1984, contemporaneo al periodo delle riprese).

Anche il brano *Locomotive* dei Motörhead presenta una manipolazione simile. Risuona nella scena in cui il corpo del professor McGregor, brutalmente assassinato, viene portato via dalla polizia scientifica. Il testo parla di un uomo che, paragonandosi ad una locomotiva, annuncia il suo ineluttabile arrivo alla donna dei suoi desideri. Ma se la canzone, nel suo insieme, ha un evidente sfondo sessuale, la prima strofa contiene invece potenti immagini di inarrestabilità. Sono sensazioni che ben si abbinano a quelle che i protagonisti hanno dell'assassino: senza freni e imprevedibile. Non a caso il professor McGregor, colui che era a un passo dall'identità dell'assassino, viene da quest'ultimo zittito per sempre. Il modus operandi è lo stesso dei primi killer di Argento, ereditati dalla precedente generazione del Giallo degli anni Sessanta¹³⁰.

Ma la canzone è anche coreografica con le immagini che scorrono sullo schermo. Infatti, prosegue nella scena successiva, dove l'ispettore Geiger è al manicomio di Basilea per

¹³⁰ Un'ulteriore conferma visiva è l'utilizzo dell'impermeabile da parte dell'assassino: un'istituzione di Mario Bava (v. sez. I).

indagare sul passato del killer. Qui, il brano viene tagliato direttamente all'assolo di chitarra, che accompagna tutta la spiegazione dello psichiatra, fino alla discesa nei sotterranei della struttura, dove sono rinchiusi i soggetti più pericolosi. Mentre il detective e il medico avanzano lungo il corridoio, l'assolo giunge alle sue battute finali: vengono suonati bicordi di ottave in una scala cromatica ascendente, generando sempre più tensione. Giunti all'ultima cella (la più pericolosa) la scala si interrompe per lasciare spazio ad un breve e frenetico assolo di batteria¹³¹: l'internato inizia a girarsi verso di loro. Appena gli inquietanti occhi azzurri fuoriescono dalla penombra, parte l'ultimo, potente, prolungato powerchord che, assieme alla batteria, accompagna i suoi lamenti demoniaci. Oltre a generare un perfetto climax audiovisivo della scena, la canzone sembra operare anche qui sul piano del significato. Infatti, collega l'opera dell'assassino (il cadavere del professore) con il luogo dove tutto è iniziato. Prima l'effetto, poi la sua causa scatenante. E poco importa se stavolta ad uccidere il professore è stata la vicedirettrice Brückner e non suo figlio. D'altronde, era proprio lei l'infermiera aggredita in manicomio quindici anni prima. Ancora una volta, la violenza della musica metal rispecchia quella del Male: nasce dalla sofferenza umana e - inarrestabile come il vento che soffia sulle Alpi - si propaga ovunque, senza risparmiare nessuno.

Anche *Phenomena*, la traccia di Simonetti per l'omonima pellicola, può essere considerata a tutti gli effetti un brano metal, sebbene conservi un'anima elettronica e progressive rock. L'introduzione parte con un delicato arpeggio di pianoforte in tonalità maggiore, eseguito sulle ottave più alte dello strumento. Su quelle più gravi, degli accordi di settima creano delle interessanti variazioni. A scandire l'arpeggio ci pensano dei colpi di batteria elettronica, con un ampio riverbero. Poco dopo si aggiungono, alternandosi, un canto femminile, dal sapore lirico (interpretato dalla soprano Pina Magri; LUCANTONIO, 2007), e un tappeto di archi. L'alternarsi dura per circa un minuto e mezzo, quando poi un rullo di batteria introduce la seconda sezione. I BPM aumentano e Simonetti, con un clavicembalo elettrico, inizia a suonare un nuovo arpeggio, più nervoso, mentre gli stacchi di batteria si fanno sempre più serrati, fino alla terza sezione. Qui, la batteria diventa protagonista, con un ritmo incalzante, tipico di brani metal (è quasi identico a quello di *Flash of the Blade*), che accompagna il canto lirico della Magri e un altro nervoso arpeggio, questa volta eseguito con un potente organo computerizzato, che riporta alla mente *Profondo rosso* (cfr. II.1). Termina il brano un assolo di chitarra elettrica, con la tipica distorsione granitica heavy metal. Il risultato

¹³¹ In *4 mosche di velluto grigio*, il continuo rullare della batteria rimandava direttamente all'adrenalina e all'inquietudine provata dal protagonista (cfr.I.4).

è un brano estremamente innovativo, un ibrido perfetto tra armonie progressive rock e il ritmo serrato del metal¹³².

Nella pellicola, la traccia viene inserita da Argento nelle scene che vedono le forze della natura (cfr. IV.1) andare in soccorso a Jennifer. Quando viene ritrovata nei boschi dalla scimpanzé Inga, quando le lucciole le faranno trovare il cadavere dell'amica Sophie, quando le mosche assalteranno l'istituto per difenderla dalle altre studentesse e - infine - quando Inga, uccidendo la signora Brückner, salva la ragazza da morte certa, accompagnando poi i titoli di coda. La traccia, per molti versi, è simile al brano *Opera* (cfr. IV.1) che lo stesso Simonetti scriverà due anni più tardi. Non solo per la natura ibrida, ma anche per i suoi significati. Se confrontiamo i finali delle due pellicole, notiamo che in entrambi i casi, la musica e le immagini comunicano lo stesso concetto: l'invincibile forza del Bene, che trionfa sempre anche in un mondo segnato dalla violenza e dal sangue. Così come Betty riuscirà a trovare un rifugio nella semplicità autentica della natura, allo stesso modo Jennifer riesce a salvarsi dalla morte e dall'emarginazione grazie all'amore puro verso gli animali. L'abbraccio di Betty nel prato fiorito e quello tra Jennifer e Inga sono entrambi un esorcismo liberatorio da ogni forma crudeltà che finora è passata sotto i nostri occhi. E questa catarsi è rappresentata perfettamente dalle atmosfere dolceamare dei brani. Nel caso specifico di *Phenomena*¹³³, l'elemento progressive-sinfonico rappresenta il bene della natura, che persiste nonostante la violenza, rappresentata dalla ritmica metal.

Phenomena si conferma un'altra rivoluzione nella storia del sound horror internazionale. Fresco di successo, Argento quello stesso anno firmerà la produzione del nuovo film di Lamberto Bava (figlio del celebre Mario): *Demoni* (1985). Anche qui, oltre alle composizioni originali di Simonetti, verranno inseriti numerosi pezzi da novanta dell'heavy metal e del punk rock dell'epoca. Tra le tante firme, ricordiamo i Mötley Crüe, gli Accept, gli Scorpions e Billy Idol. Tuttavia, l'utilizzo dei brani si riduce a semplice accompagnamento per le scene più violente della pellicola, enfatizzando i massacri perpetrati dai demoni e dagli umani. L'accostamento tra metal e violenza funziona, e inizia a diffondersi. Ma mentre Argento e Bava per il sequel *Demoni 2...L'incubo ritorna* (1986) provano a sperimentare nuovi generi

¹³² Il metal, non a caso è il genere musicale che ha avuto più ibridazioni e contaminazioni: rock metal, heavy metal, glam metal, trash metal, death metal, symphonic metal e - nel caso di Simonetti- progressive metal.

¹³³ Per *Opera*, cfr. IV.1.

musicali come la *new wave* (tra i tanti, i The Smiths e i The Cult), il metal ha ormai preso piede tra numerosi registi imitatori, dati gli enormi successi al botteghino che procuravano.

Un'altra tappa fondamentale fu *Venerdì 13, parte VI: Jason vive (Friday the 13th Part VI: Jason Lives; 1986)* di Tom McLoughlin. Sesto capitolo del franchise cinematografico slasher, è il primo della serie ad avvalersi di canzoni heavy metal, in questo caso tutte dell'artista Alice Cooper. Il successo consolidò ulteriormente l'accostamento del genere musicale con quello cinematografico su scala globale, come dimostra *Morte a 33 giri (Trick or Treat; 1986)* di Charles M. Smith. La pellicola dell'orrore ha come protagonista un adolescente appassionato di musica metal e, nel corso della narrazione, faranno il loro cameo anche Gene Simmons (bassista dei Kiss) e Ozzy Osbourne in persona, ormai definito come «il padrino dell'heavy metal»¹³⁴.

Quando Argento nel 1987 realizza *Opera*, il metal era già ampiamente affermato. Il cineasta romano decide comunque di avvalersi di questo genere musicale a commento degli omicidi perpetrati dal killer. La ricerca dei brani viene fatta accuratamente insieme a Michele Soavi, amico, aiuto regista e attore (ARGENTO, 2014). I due si orientano su band meno conosciute e di nicchia, come gli Steel Grave e i Norden Light. Una scelta forse dettata dal voler distaccarsi da tendenze troppo commerciali¹³⁵. Dunque, se da un lato l'utilizzo del metal è una pratica ormai comune¹³⁶, dall'altro la vera ricchezza musicale della pellicola è nella vastità del suo repertorio. Mentre il panorama horror più commerciale degli anni Ottanta istituzionalizzava il metal come colonna sonora prediletta, Argento cambia le carte in tavola accostandovi generi opposti e impensabili, come l'opera e l'elettronica d'ambiente. Una scelta autoriale coraggiosa, che dimostra ancora quanto il cinema di Argento riesca a mantenere un'identità forte, dialogando e interagendo con il mondo che cambia. Se negli anni Ottanta, infatti, il grande cinema sta tramontando inesorabilmente verso sottogeneri sempre più commerciali e preconfezionati, il maestro del brivido esplora nuove possibilità espressive per raccontarsi e raccontare. La commistione dei generi musicali è la perfetta rappresentazione sonora del mondo

¹³⁴ Anche se Osbourne stesso ha dichiarato di sentirsi a disagio nell'essere accostato unicamente a quel genere. Nondimeno, il suo ex bassista Butler spiegò che l'utilizzo di "heavy metal" nacque proprio come termine dispregiativo in un articolo di giornale, per descrivere la musica dei Black Sabbath durante il loro secondo tour negli Stati Uniti (da Gianluigi Riccardo, *Ozzy Osbourne a disagio con l'etichetta "heavy metal"*, 2023, Radio Freccia: <https://www.radiofreccia.it/notizie/articoli/ozzy-osbourne-a-disagio-con-l-etichetta-heavy-metal/>)

¹³⁵ Il regista ha ribadito la propria antipatia verso i film commerciali succubi delle imposizioni degli studios in un'intervista nel 2017, presso la Cineteca di Bologna, in occasione del Festival del Cinema Ritrovato (<https://youtu.be/fSz8-zjRyzw>)

¹³⁶ Ma che, a conti fatti, appartengono di buon diritto al regista, in quanto pioniere di tali sperimentazioni.

postmoderno in cui è ambientata la pellicola: quello descritto da Lyotard (cfr. IV.0), in cui le varie culture si incontrano, si mischiano, si annullano e si rinnovano. Un mondo stimolante, ma anche disorientante. Mentre la violenza è sempre più assimilata e normalizzata, ora è il dubbio a generare ansia e terrore. In questo senso, Betty è la prima vera eroina argentiana postmoderna: i massacri a cui assiste sono nulla di fronte ai dubbi e alle incertezze che affollano la sua mente.

IV.3 - Conclusioni alla sezione IV

A partire da *Inferno*, nei film di Argento la violenza ha continuato a prendere più spazio. I massacri sono più numerosi, spietati, talvolta ingiustificati, senza alcuna logica di trama. Una sovrabbondanza che non si deve solo all'estetica espressionista dell'*eccesso*, ma anche ad una precisa percezione del mondo contemporaneo da parte del Maestro del brivido. Con l'età "del reflusso" degli anni Ottanta, crollano definitivamente tutti i grandi ideali che avevano dominato la storia del Novecento. La violenza dei film argentiani è l'unica costante di un presente sempre più all'avanguardia, ma anche sempre più confusionario e irrazionale¹³⁷.

Le musiche diventano allora lo specchio sonoro di questa prospettiva inedita. Se è vero che lo spazio argentino è «soprattutto espressione di una concezione o, meglio di una sensazione del mondo, della realtà»¹³⁸, allora la Svizzera di *Phenomena* e la Parma di *Opera* rimangono sì luoghi anonimi e metafisici, ma anche intrisi di postmodernità. Luoghi dove numerose culture e influenze - percepibili proprio attraverso la musica - si incontrano e si scontrano. Ogni micro-narrazione (così come concepita da Lyotard) è rappresentata da un genere musicale diverso e dai rispettivi autori. Ma a differenza di altre pellicole postmoderne, questo ibridismo non è sempre sinonimo di integrazione. Talvolta gli elementi riescono a completarsi, come la musica di Verdi che detta ritmo e atmosfera nella camera di Betty, attraverso uno stereo di ultima generazione. Ma altre volte generano anche rapporti di conflitto, come le arcaiche forze della natura contro la modernità degli istituti scientifici Svizzeri, oppure come l'epicità dell'opera classica contro la distruttiva violenza contemporanea dell'heavy metal.

¹³⁷ Un pensiero che riflette quello di Sean, uno dei protagonisti di *Giù la testa* (1972) di Sergio Leone: «Quando ho cominciato a usare la dinamite, anch'io credevo in tante cose. In tutte. E ho finito per credere solo nella dinamite» (da MyMovies: <https://www.mymovies.it/film/1971/giu-la-testa/frasi/#:~:text=Quando%20ho%20cominciato%20a%20usare,per%20credere%20solo%20nella%20dinamite.&text=Come%20cavolo%20ti%20chiami%3F>).

¹³⁸ Giulia Carluccio, *Poetica dell'erranza. Flâneries, architetture, percorsi della visione* in MANZOLI - CARLUCCIO - MENARINI, 2008: 57.

Quest'ultimo, da geniale innovazione in *Phenomena*, diviene ben presto un must del cinema horror mondiale. Un accostamento che si trasforma più in una formula commerciale per attirare i fan al botteghino, anziché aggiungere effettivamente qualcosa alle immagini. A contribuire in modo particolare a tale omologazione sono stati i nuovi soggetti che in quegli anni stavano rivaleggiando con il cinema tradizionale: il franchise e la televisione. E a subire maggiormente la loro influenza è stato proprio il cinema dell'orrore. Attraverso investimenti a basso budget, l'estremizzazione della violenza e l'inserimento di canzoni rinomate, il sottogenere slasher si è imposto sull'horror tradizionale, spesso snaturando e banalizzando la componente artistica e l'esplorazione psicologica che Argento e altri maestri come Friedkin, Romero e Carpenter hanno saputo offrire al pubblico per anni. Allergico alle imitazioni, Argento sperimenta con successo un mix inedito all'interno di *Opera*, dove il metal si inserisce in momenti ormai consueti della narrazione ma che, in rapporto al resto delle colonne sonore, genera quella "eterogeneità armonica" che il regista aveva in mente per la pellicola.

Nello stesso anno di *Opera*, mentre la maggior parte dell'universo horror prosegue la strategia delle musiche di repertorio, Argento si dedica alla televisione con la rubrica settimanale *Gli incubi di Dario Argento*, nel programma *Giallo* di Enzo Tortora, appena tornato dagli ingiusti procedimenti giudiziari a suo carico (PUGLIESE, 2011). A differenza di molti colleghi, il maestro del brivido non ha mai avuto paura di cimentarsi con il piccolo schermo. Quest'ultimo, infatti, dai tempi dell'episodio *Il tram* ne *La porta sul buio* (1973), gli permetteva di sperimentare con molta libertà e leggerezza (ARGENTO, 2014).

Ma in occasione del lungometraggio successivo, ovvero l'episodio *Il Gatto nero* in *Due occhi diabolici* (1990) insieme a Romero, torna alle collaborazioni musicali con un solo autore. In questo caso, Pino Donaggio. È l'inizio di una nuova fase per la filmografia argentiana, che sembra tornare alle origini, alla *Trilogia degli animali*. Non solo per l'utilizzo della musica e i rapporti con i compositori, ma anche per le tematiche. *Trauma* (1993), *La sindrome di Stendhal* (1996), *Il fantasma dell'opera* (1998) e tutte le successive pellicole sembrano infatti tornare al giallo psicologico, al mistero, all'indagine. Seguendo la sua autobiografia, non sono chiare le ragioni di questo cambio di rotta. Se da un lato l'episodio con Romero e *Trauma*, entrambi girati negli Stati Uniti, sembrano voler guadagnarsi il pubblico d'oltreoceano¹³⁹, dall'altro *La Sindrome di Stendhal* e il ritorno di Morricone suggeriscono invece un vero e proprio ritorno alle origini, strizzando l'occhio al pubblico italiano dei primi gialli che avevano

¹³⁹ A confermarlo sembrano le colonne sonore affidate a Pino Donaggio, che si era affermato come compositore di Brian De Palma (R. Pugliese, *Musiche d'Argento* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022).

portato Argento al successo. Ma questo ripiegamento, molto probabilmente, è parte insita del modus operandi del cineasta romano, sempre più tendente all'autocitazione come soluzione per ritrovare originalità in un panorama cinematografico omologato, dove l'horror si stava cristallizzando in cliché tanto obbligati quanto limitanti.

CONCLUSIONI GENERALI

La sindrome di Stendhal segna il ritorno definitivo di Argento al giallo psicologico. Anche se il regista ed Ennio Morricone, dopo quasi venticinque anni, si ritrovano in un contesto creativo completamente nuovo e con percorsi artistici differenti alle spalle, la collaborazione rimanda alle atmosfere e allo sperimentalismo dei primi anni Settanta.

A quei tempi, il compositore romano aveva cominciato con una «ricerca del suono “differente”, sulla mescolanza di stili e linguaggi, sull’utilizzo eterodosso e anticonformista di strumenti e fonazioni»¹⁴⁰, che ben si sposavano con le innovazioni registiche del giovane Argento. E queste avrebbero rivoluzionato per sempre le regole del giallo e del thriller internazionale. Il montaggio verticale qui apre allo spettatore le porte dell’inconscio dei personaggi in scena: le ossessioni, le inquietudini, i sogni e i sentimenti sono riportati a materia sensibile attraverso il sonoro. Morricone riprende il genere jazz - il più prediletto dei noir e dei thriller fino a quel tempo - e lo usa per creare un nuovo sound d’avanguardia. A livello timbrico - attraverso un largo utilizzo dell’elettronica con i classici strumenti d’orchestra - ma anche a livello compositivo, attraverso forme atonali e dissonanti. Il risultato è un jazz “freddo”, “sintetico”, in piena coerenza con le atmosfere urban in cui le vicende sono ambientate. Un approccio inedito per le colonne sonore dell’epoca, soprattutto nel genere noir in cui, fino ad allora, dettavano legge le composizioni “canoniche” di Bernard Hermann per Alfred Hitchcock. Ed è ancora con Morricone che Argento sviluppa alcune importanti costanti di tutto il suo cinema. Prima fra tutte, il contrappunto audiovisivo: mostrare immagini raccapriccianti ma accompagnate da musiche allegre si rivela una tecnica di disturbo psicologico talmente efficace che diverrà presto un classico del thriller e dell’orrore. Il cuore delle colonne sonore sono infatti i leitmotiv, soprattutto - altra grande costante del suo cinema - le nenie infantili: allegre e spensierate, ma sempre con inquietanti retroscena, che si palesano già a partire dalle loro ripetitività ossessive. E poi ancora, i silenzi, il *livello mediato* del sonoro a seconda dei punti di vista della MDP, le *ubiquità* delle musiche tra piano diegetico ed extradiegetico. Tutte novità assolute che lanciano la carriera internazionale di Argento e lo collocano tra i principali rinnovatori del suo genere (cfr. sez. I).

Parte del successo del sonoro argentino si deve soprattutto al suo profondo amore per la musica, secondo solo a quello per il cinema (ARGENTO, 2014). Inoltre, il passato da giornalista ha sicuramente contribuito alla continua attenzione verso le ultime tendenze culturali

¹⁴⁰ R. Pugliese, *Musiche d’Argento* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022: 88.

nel corso dei decenni. Ed ecco che all'inizio degli anni Settanta, il regista romano sviluppa una forte passione per il rock, arrivando poi alla collaborazione con i Goblin e alla nascita di una delle colonne sonore più iconiche di sempre: *Profondo rosso*. La potenza e la raffinatezza del progressive rock di Claudio Simonetti e compagni dà nuova linfa allo sperimentalismo di Argento. Oltre a svilupparsi in termini di materializzazione sonora dell'inconscio (come la nenia e l'improvvisazione al pianoforte di Marc) la musica si stacca sempre di più da una relazione diretta e banale con le immagini, talvolta sviluppandosi anche in maniera autonoma. Ne sono un chiaro esempio gli "indizi sonori", che suggeriscono numerose informazioni sull'identità dell'assassino. L'indagine potrebbe quindi svolgersi e risolversi anche solo sul piano uditivo. Tuttavia, così come il dettaglio dello specchio, questi indizi sono impossibili da identificare ad una prima fruizione (cfr. sez. II).

Se in *Profondo rosso* il sonoro è un'entità parallela alle immagini, nel successivo *Suspiria* è invece perpendicolare: le completa in maniera imprescindibile. Le colonne sonore diventano un vero e proprio personaggio della storia, con cui tutti gli altri interagiscono, sebbene sia ineffabile. È la presenza del Male, in senso assoluto, un'entità sovranaturale che tutto vede e tutto controlla (come le inquadrature "estreme" che si susseguono nel corso della narrazione). Una presenza espressa grazie anche agli assordanti volumi che - attraverso la formula dell'*eccesso* argentino - si sposa perfettamente con la trama, la scenografia, la fotografia e la recitazione attoriale. Il risultato è un universo tanto organico quanto fantastico, come all'interno di una fiaba Disney che - nonostante la finzione evidente - è capace di esplorare gli angoli più remoti e ancestrali della nostra anima. E ancora, proprio come in una fiaba Disney, la musica diventa il motore che muove tutta la scena: ogni azione è perfettamente sincronizzata alle note dalla colonna sonora. Dunque *Suspiria* è un film soprattutto estetico e coreografico, prima ancora che narrativo: sono il gesto artistico (soprattutto quello omicida), il colore e il suono che costruiscono la paura. Prima ancora della storia e della scena stessa. Alla costruzione di questo mondo "altro" con il sonoro ha contribuito una strumentazione inedita, anche per un gruppo come i Goblin: dal bouzouki al tabla indiano, dalla celesta ai moog elettronici (cfr. sez. III).

L'aspetto timbrico del suono, infatti, è sempre più essenziale per il cineasta romano, soprattutto a partire dal ritorno al giallo (anche se parziale; cfr. IV.0) con *Tenebre* nel 1982. Il sound elettronico e dance, avanzato da Simonetti (grande sperimentatore attento alle nuove tendenze quanto Argento) e dagli altri ex membri dei Goblin, descrive al meglio con l'atmosfera glamour dell'universo filmico. Ma le trasformazioni culturali degli anni Ottanta e l'arrivo della postmodernità annunciata da Lyotard (cfr. IV.0) renderà ben presto impossibile la

rappresentazioni di altri mondi a senso unico, favorendo invece nuovi miscugli di influenze e di stili. Argento, come suo solito, accetta la nuova sfida, cercando nuove sperimentazioni e nuove soluzioni autoriali. Se sul lato visivo e narrativo è sempre più frequente l'autocitazione come pratica di rinnovamento e di autoconservazione, sul lato sonoro, invece, assistiamo ad un'ibridazione di generi, stili, influenze mai vista prima, con la collaborazione di più autori per la stessa pellicola.

È con queste premesse che nel 1985 *Phenomena* vede la luce. Il film si presenta come una rivisitazione postmoderna di *Suspiria*. Ma in un mondo sempre più stratificato, il Male non può essere l'unica presenza che domina la realtà: deve necessariamente scontrarsi con altre forze di pari potenza. In questo caso le forze del bene sono quelle ancestrali della natura e degli animali che si scontrano con la crudeltà sadica della modernità antropica. La complessità di questo nuovo universo e la lotta tra i vari strati che lo compongono è marcato proprio dalle colonne sonore. Questo attraverso la singola composizione, dal carattere ibrido (come la traccia *Valley o Phenomena*; cfr. IV.1; IV.2), ma anche attraverso il coinvolgimento di più compositori. Nello stesso film troviamo così una convivenza - inaspettata quanto efficace - di autori molto diversi: dall'elettronica di Bill Wyman dei Rolling Stones al prog di Claudio Simonetti, fino ad arrivare all'heavy metal degli Iron Maiden e dei Motörhead.

E proprio il metal, anche grazie allo stesso Argento, inizia a diventare il genere musicale prediletto dei film dell'orrore di tutto il mondo. Ma finirà per saturare l'identità dell'horror stesso e, dunque, a snaturarlo. Si diffondono i sottogeneri *slasher* e *gore*, in cui la violenza diventa gratuita e futile, se non per cercare un facile intrattenimento. Così avviene anche per la musica metal, sempre più ridotta a puro sottofondo e a facile attrazione per i fan, diretti al cinema per sentire la loro band preferita all'interno di film in larga parte dimenticabili.

Con *Opera* Argento prova a cambiare le carte in tavola, realizzando un thriller che ruota attorno ad un genere musicale inaspettato: l'opera, appunto. Aniché seguire facili tendenze, fa tesoro della sua grande passione e cultura per la musica, proponendo una tipologia che per i fan dell'horror anni Ottanta appare di nicchia. I brani di Verdi, Bellini e Puccini invadono gran parte degli spazi, dettando ritmo e atmosfere arcaiche. Così, prende vita una tragedia greca familiare anche in un mondo così contemporaneo, rappresentato dalle atmosfere ambientali di Brian Eno e - ancora - dalla musica metal che accompagna lo schizzare del sangue nei cruenti massacri. (cfr. IV.1; IV.4) È l'ultimo spiraglio di convivenza possibile. Dopodiché Argento, proprio come Betty nel finale della pellicola, decide di rinunciare alle dinamiche del mondo postmoderno. In un panorama cinematografico sempre più orientato all'omologazione e dal quale non sente più possibilità di nuovi stimoli, il cineasta romano effettua un cambio di

rotta, tornando alle origini essenziali della colonna sonora. E la musica classica di *Opera* è il punto di partenza.

Termina l'approccio multi-autoriale delle musiche. La collaborazione con Pino Donaggio per l'episodio *Il gatto nero* (1990) e, poi, per il lungometraggio *Trauma* (1993) concretizzerà il ritorno al sodalizio "un regista, un compositore". Donaggio, con alle spalle tanti successi firmati per importanti autori americani (Brian De Palma in primis), riporterà Argento su un filone più classico e sinfonico (come era successo con il pop sinfonico di Keith Emerson per *Inferno*). Il cineasta romano riscoprirà qui la sua grande passione per la psicologia e l'esplorazione dei lati più oscuri della psiche umana (ARGENTO, 2014). E così, dall'anoressia trattata in *Trauma*, si arriverà a *La sindrome di Stendhal*, proprio dove Morricone riproporrà soluzioni stilistiche che strizzano l'occhio ai gialli della prima trilogia zoologica.

In questa nuova fase creativa, lo sperimentalismo tra immagini e musica si riduce drasticamente, ricalcando appunto la linea psicoanalitica dei primi gialli. In realtà, anche questo nuovo periodo avrebbe bisogno di accurati approfondimenti, al fine di evidenziare le sfumature di differenza rispetto al passato. Ma non è questa la sede per poterlo fare. L'obiettivo del presente elaborato, infatti, è stato tratteggiare le tappe più importanti dell'evoluzione del montaggio verticale di Argento, nonché del suo apporto al linguaggio cinematografico internazionale che questo ha comportato. Su questo argomento si potrebbero ancora riversare fiumi di inchiostro, tanta è la complessità dell'argomento e la mole di lavoro da analizzare. E per un maestro del nostro cinema - troppo spesso ignorato, quando non bistrattato - che ancora oggi continua a parlare alla contemporaneità, è doveroso.

Infatti, parallelamente alla continua produzione di lungometraggi (il più recente, *Occhiali Neri*, risale al 2022), Argento ha continuato - per quanto possibile - a sperimentare il suo linguaggio anche attraverso altri diversi media. In primis, la televisione, combinando la dimensione artistica con quella divulgativa in *Gli incubi di Dario Argento* (1987): nove corti da tre minuti ciascuno, girati dal Maestro del brivido e poi commentati all'interno della trasmissione *Giallo* assieme a Enzo Tortora. Ma anche con il film meta-cinematografico: *Ti piace Hitchcock?* (2005), coprodotto dalla Rai, nonché i due episodi *Jenifer* (2005) e *Pelts* (2006), nella serie tv americana *Masters of Horror*.

Il legame tra Argento e la musica, però, va oltre il grande e il piccolo schermo. Già all'uscita di *Phenomena*, il cineasta romano aveva realizzato anche una breve clip musicale di quattro minuti per l'omonimo brano composta da Simonetti. Protagonista del video è ancora Jennifer Connelly, che attraversa le stanze di un edificio ancora più surreale dell'istituto

Wagner. Così anche la luce, le cui tonalità di giallo donano un'aria ancora più onirica e disorientante rispetto ai bianchi corridoi attraversati dalla ragazza nel film. Argento ha saputo riproporre le atmosfere del brano con immagini inedite e funzionali ad esso (e non viceversa), sapendo cogliere una tendenza - quella dei videoclip musicali - che stava cominciando ad espandersi proprio in quegli anni negli USA, soprattutto grazie al canale MTV, che approderà in Europa solo nel 1987 (BALDINI, 2000).

Anche il lavoro più recente in assoluto di Argento è a tema musicale. *CVLT* (2023) è un cortometraggio di sei minuti, girato assieme al giovane duo romano YouNuts!. Lo scopo era promuovere il lancio dell'omonimo album dei rapper Salmo e Noyz Narcos. E proprio quest'ultimo testimonia: «questo progetto è una cosa incredibile [...] un incontro fra due mondi che - comunque sì, passano un sacco di anni - però riescono comunque a trovare un accordo nel 2023 su un disco rap. Cioè, è una cosa assurda se ci pensi»¹⁴¹, a dimostrazione che il Maestro del brivido è tutt'oggi pronto a confrontarsi con realtà culturali apparentemente molto lontane dalla sua. Il video è un compendio completo del linguaggio cinematografico argentino: dalla scenografia alla soggettiva del killer, dai colori alla sagoma dell'assassino in impermeabile, dalle lame luccicanti ai brutali omicidi estetici, per non parlare delle aperte citazioni a *Profondo rosso* (come la gola tagliata dalla collana, la marionetta di Carlo Rambaldi e le bambole impiccate). Per quanto riguarda la colonna sonora «Al di là di un tema ovviamente ispirato a note che richiamano le meravigliose partiture dei Goblin (aggiornate ai tempi e “sintetizzate”), nei momenti più crudeli si apre a passaggi più “rumoristici” che tradiscono un po' lo spirito del Maestro»¹⁴². Tuttavia, durante i titoli di coda, risuona una traccia dell'album dei due rapper: *INCUBI*. Quest'ultima, rispetto all'originale è stata manipolata, rimuovendo le voci dei due artisti. Rimane così un lungo beat hip-hop strumentale in piena atmosfera argentina. Gli arpeggi in minore, eseguiti con synth contemporanei, ricordano molto quelli utilizzati da Claudio Simonetti negli anni Settanta e Ottanta. Se la scelta, in parte, sarà stata sicuramente dettata da ragioni promozionali, è tuttavia significativo notare come ancora oggi, Argento cerchi di trovare continui accostamenti tra immagini e musica che siano coerenti e funzionanti. In questo specifico caso, il Maestro traccia una linea estetica intergenerazionale tra la violenza del

¹⁴¹ Salmo, Noyz Narcos: *CVULT: INSIDE (The making of)*, Salmo Official, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HUPzOkQCyOY>.

¹⁴² Marcel M.J. Davinotti Jr., *CVLT*, il Davinotti: <https://www.davinotti.com/film/cvlt/66180>.

suo cinema e quella presente nell'album di Salmo e Noyz Narcos, dalla chiara impronta orrorifica¹⁴³.

Sebbene l'intento sia puramente ludico e promozionale, il cortometraggio palesa, ancora una volta, l'attualità del cinema di Argento, la sua voglia di sperimentare, di confrontarsi e il fascino che questo regista continua ad avere di generazione in generazione¹⁴⁴. Rimane allora, al termine di questo elaborato scritto, l'augurio di tornare a considerare e studiare più a fondo le combinazioni *audio-visive* del Maestro del brivido. Non solo in una prospettiva di recupero filologico fine a sé stesso. Ma anche come modelli esemplari per tornare a esplorare le possibilità espressive del montaggio verticale, in un panorama cinematografico dove la musica ricopre quasi sempre un ruolo marginale. Insomma, quantomeno andare oltre le semplici note di accostamento e di arrivare a livelli di comunicazione più complessi ma anche più emozionanti e affascinanti. Proprio come ha fatto Dario Argento, il Maestro che «è riuscito nella sua impresa più difficile. Riuscire, attraverso i suoni, a visualizzare l'immaginabile e a comunicare l'indicibile»¹⁴⁵.

¹⁴³ Oltre ai testi e ai beat strumentali, è significativa l'immagine di copertina, che raffigura un coltello luccicante e ricolmo di sangue, impugnato da una mano con un guanto nero: un richiamo più che esplicito all'universo argentino.

¹⁴⁴ Impossibile non menzionare il tributo di Quentin Tarantino ad Argento in *Death Proof* (*Grindhouse - A prova di morte*; 2007). Mentre la soggettiva del maniaco stuntman Mike osserva di nascosto e fotografa il gruppo di ragazze nel parcheggio in pieno giorno, ecco che risuona la nenia infantile de *L'uccello dalle piume di cristallo*, richiamando la scena iniziale del film in cui il killer spiava la futura vittima durante i titoli di testa (cfr. I.1).

Inoltre, è recente la notizia della nuova serie tv *Phenomena*, prodotta da Titanus Productions e tratta dall'omonimo film cult di Argento (da: Paolo Armelli, *Phenomena, il film cult di Dario Argento diventerà una serie tv*, 2025, Wired: <https://www.wired.it/article/phenomena-film-dario-argento-serie-tv-adattamento/>).

¹⁴⁵ R. pugliese, *Musiche d'Argento* in DE GAETANO - GAROFALO, 2022: 96.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON CHRISTIE

2013, *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation: Franco Evangelisti Suche nach einer neuen Klangwelt*, Wolke Verlag, Hofheim am Taunus (Translation by Dr. Isabell Woelfel).

ARGENTO DARIO

2014, *Paura*, Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino.

AUSTIN LARRY - KAHN DOUGLAS (a cura di)

2011, *Music of the Avant-Garde, 1966–1973*, University of California Press, Santa Cruz.

BALDINI DOMENICO

2000, *MTV. Il nuovo mondo della televisione*, Castelvechi, Roma.

BISSET JOHN

2012, *The visceral beauty of obsession: Ennio Morricone, Dario Argento and their modern vision of mystery and terror*, University of California Press, Santa Cruz.

CANO CRISTINA

2002, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese Editore, Roma.

CARLUCCIO GIULIA - MANZOLI GIACOMO - MENARINI ROY

2003, *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Lindau, Torino.

COZZI LUIGI - PATRIZI FEDERICO - TENTORI ANTONIO (a cura di)

2003, *Profondo Rosso. Tutto sul film capolavoro di Dario Argento*, Profondo Rosso, Roma.

DE GAETANO DOMENICO - GAROFALO MARCELLO (a cura di)

2022, *Dario Argento*, Silvana Editoriale S.p.A., Milano.

DEJAN MALCIC

2023, *Il postmodernismo nel cinema di Dario Argento e Brian De Palma*, Università di Banja Luka, Bosnia ed Erzegovina.

DELEUZE GILLES

1988, *L'immagine-tempo*, Ubu-Libri, Milano.

DELLA CASA STEFANO - BEDFORD ADRIAN (a cura di)

2021, *Dario Argento: due o tre cose che sappiamo di lui*, Electa S.p.A., Milano.

EJZENŠTEJN SERGEJ MIHAILOVICH

2001, *Il montaggio*, Marsilio Editori S.p.A., Venezia.

GENETTE GERARD

1976, *Figure III*, Einaudi S.p.A., Torino

GRECO AMANDA

2016, *Music for Murder in Yellow Minor: The Giallo Music Score*, University of Toronto Press, Ontario.

JONES STEVE

N.D., *Done to Death: The Slasher Cycle*, Northumbria University, UK.

LANZA ANDREA

1980, *Musica e cinema. Storia della musica a cura della società italiana di Musicologia. Il secondo Novecento*, E.D.T., Torino.

LENZI FRANCESCA

2007, *Dario Argento da Suspiria alla Terza Madre: Inferno*, Profondo Rosso S.A.S, Roma.

LUCANTONIO GABRIELLE

2007, *Profondo Rock. Claudio Simonetti tra cinema e musica. Da Profondo Rosso a La Terza Madre*, Coniglio Editore, Roma.

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS

1979, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, trad. Carlo Formenti in *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, 1981, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano.

MCCCALLUM LAWRENCE

1999, *Italian Horror Film of the 1960s: A Critical Catalogue of 62 Chillers*, Jefferson, NC: McFarland & Co.

MCDONAGH MAITLAND

1988, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento* in *Quarterly, Winter, 1987-1988*, Vol. 41, No. 2 (Winter, 1987-1988), University of California Press, Santa Cruz.

MEANDRI ILARIO – VALLE ANDREA (a cura di)

2011, *Suono/Immagine/Genere*, Kaplan, Torino.

MICELI SERGIO

2009, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Universal Music MGB Publications S.r.l. e LIM Editrice, Milano

MITCHELL TONY

2008, *Prog Rock, the Rock, the Horror Film and the Sonic Excess*, in *Horror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*, edited by Philip Hayward, Equinox Publishing Ltd, Unit 6, London.

MONTEPAONE RAFFAELE ANDREA

2010, *L'orchestrazione nel cinema hollywoodiano contemporaneo 1970-2010*, Università degli Studi di Roma Tre, Roma.

MORRICONE ENNIO

2016, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, Mondadori Libri S.p.A., Milano

NISTICO' GABRIELE

2022, *Dallo studio al palco: spazi creativi e programmazione digitale nella chitarra metal*, Università degli Studi di Padova, Padova.

PIETERSZ INDAH

2015, *Dario Argento's Expressionism: an elaborate exploration and analysis of Dario Argento's contribution to cinema*, Dublin Business School, Dublino.

PUGLIESE ROBERTO

2011, *Dario Argento*, Editrice Il Castoro, Milano.

RIZZUTI MARIDA – SCALFARO ANNA (a cura di)

2023, *Gli spazi della musica. Vol.10*, Università degli Studi di Torino, Torino.

RONDOLINO GIANNI

1991, *Cinema e Musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino.

SAMBINI CHIARA

2018, *Spazio e personaggi nel cinema di Dario Argento: i luoghi dell'inconscio*, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

SIMEON ENNIO

1995,

STRAW WILL

1984, *Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal*, in Canadian University Music Review n° 5.

TENTORI ANTONIO

1995, *Dario Argento. Sensualità dell'omicidio*, Edizioni Falsopiano, Alessandria.

ZAGARRIO VITO (a cura di)

2008, *Argento Vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio Editori S.p.a., Venezia.

SITOGRAFIA (in ordine di apparizione)

- Intervista a Dario Argento al BIF&ST 2019:
<https://www.youtube.com/watch?v=mUSYygQ7F8g>
- Definizione di jumpscare nella variante “cinema” (Dizionario Collins):
<https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/jumpscare>
- Intervista a Ennio Morricone, Archivio Luce Cinecittà:
<https://www.youtube.com/watch?v=joq9KkVC4Dw>
- I Goblin. Intervista a Claudio Simonetti (a cura di Gabrielle Lucantonio):
https://www.youtube.com/watch?v=14262iwwI_Q&t=7s
- Dario Argento e William Friedkin sul red carpet di Roma (Festival del Cinema 2015)
<https://www.youtube.com/watch?v=Rx4ymltU2zk>
- Definizione *Tremolo Picking* in Ultimate Guitar: https://www.ultimate-guitar.com/en/wiki/Tremolo_picking.
- Definizione *Strumming* in Glossary of Guitar Terms, Mel Bay:
https://www.melbay.com/pages/about/glossary_of_guitar_terms.aspx
- Il significato figurativo della parola “fantasmagoria” (Dizionario Internazionale “Nuovo De Mauro”): <https://dizionario.internazionale.it/parola/fantasmagoria>
- Intervista a Dario Argento a cura di Videa Produzioni:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZbpscsXFpNo>
- Il significato del termine “citazione” (Dizionario di italiano *Il Sabatini Coletti*)
https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/citazione.shtml
- Francesca Brioschi, *Da dove deriva il nome dei Black Sabbath?*, 2020, Stone Music:
<https://stonemusic.it/40818/da-dove-deriva-il-nome-dei-black-sabbath/>
- Testo e traduzione di *Flash of the Blade*, Canzoni Metal:
<https://canzonimetal.altervista.org/flash-of-the-blade-traduzione-iron/>
- Gianluigi Riccardo, *Ozzy Osbourne a disagio con l’etichetta “heavy metal”*, 2023, Radio Freccia: <https://www.radiofreccia.it/notizie/articoli/ozzy-osbourne-a-disagio-con-l-etichetta-heavy-metal/>
- Intervista a Dario Argento presso la Cineteca di Bologna (Festival del Cinema Ritrovato 2017): <https://youtu.be/fSz8-zjRyzw>.

- Citazione da *Giù la testa* (1972) su MyMovies: <https://www.mymovies.it/film/1971/giu-la-testa/frasi/#:~:text=Quando%20ho%20cominciato%20a%20usare,per%20credere%20solo%20nella%20dinamite.&text=Come%20cavolo%20ti%20chiami%3F>
- *Salmo, Noyz Narcos: CVULT: INSIDE (The making of)*, 2024, Salmo Official, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HUPzOkQCyOY>.
- Marcel M.J. Davinotti Jr., *CVLT*, il Davinotti: <https://www.davinotti.com/film/cvlt/66180>.
- Paolo Armelli, *Phenomena, il film cult di Dario Argento diventerà una serie tv*, 2025, Wired: <https://www.wired.it/article/phenomena-film-dario-argento-serie-tv-adattamento/>.

FILMOGRAFIA ESSENZIALE

I TRE VOLTI DELLA PAURA (1963 - Italia, Francia)

Regia: Mario Bava / Soggetto ispirato a tre racconti di F.G. Snyder, Aleksej Tolstoj e Anton Čechov / Sceneggiatura: Mario Bava, Alberto Bevilacqua, Marcello Fondato (dialoghi)
/ Fotografia: Mario Bava, Ubaldo Terzano / Musica: Roberto Nicolosi / Una produzione Salvatore Billitteri per Galatea S.p.A., Emmepi Cinematografica e Lyre Cinematographique.

BLOW-UP (1966 - Italia, Regno Unito, USA)

Regia: Michelangelo Antonioni / Soggetto: Michelangelo Antonioni (da un racconto di Julio Cortazar) / Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond (dialoghi)
/ Fotografia: Carlo di Palma / Musica: Herbie Hancock / Canzoni: *Stroll On* (eseguita da Yardbirds) / Una produzione Carlo Ponti per Bridge Films.

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970 - Italia, RFT)

Regia: Dario Argento / Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Vittorio Storaro
/ Musica: Ennio Morricone / Una produzione Salvatore Argento per SEDA Spettacoli S.p.A. (Roma) e Titanus Distribuzione.

IL GATTO A NOVE CODE (1971 - Italia, Francia, RFT)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento, Luigi Collo, Dardano Sacchetti
/ Sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Enrico Menczer / Musica: Ennio Morricone / Una produzione Salvatore Argento per SEDA Spettacoli S.p.A. (Roma).

4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (1971 - Italia, Francia)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento, Luigi Cozzi, Mario Foglietti / Sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Franco di Giacomo / Musica: Ennio Morricone / Una produzione Salvatore Argento per SEDA Spettacoli S.p.A. (Roma).

L'ESORCISTA (*The Exorcist*, 1973 - USA)

Regia: William Friedkin / Soggetto e sceneggiatura: William Peter Blatty / Fotografia: Owen Roizman / Musica: Mike Oldfield, Jack Nitzsche, Krzysztof Penderecki / Una produzione William Peter Blatty per Warner Bros. Pictures e Hoya Productions.

PROFONDO ROSSO (1975 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento, Bernardino Zapponi / Fotografia: Luigi Kuveiller / Musica: Giorgio Gaslini (eseguita da Goblin) / Una produzione Rizzoli Film e Salvatore Argento per SEDA Spettacoli S.p.A. (Roma).

SUSPIRIA (1977 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento, Daria Nicolodi / Fotografia: Luciano Tovoli / Musica: Goblin; con la collaborazione di Dario Argento / Una produzione Salvatore e Claudio Argento per SEDA Spettacoli S.p.A. (Roma).

HALLOWEEN - LA NOTTE DELLE STREGHE (*Halloween*, 1978 - USA)

Regia: John Carpenter / Soggetto e sceneggiatura: John Carpenter, Debra Hill / Fotografia: Dean Cundey / Musica: John Carpenter / Una produzione Debra Hill per Compass International Pictures e Falcon International Productions.

INFERNO (1980 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Romano Albani / Musica: Keith Emerson / Musiche di repertorio: *Va' Pensiero* dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi; eseguite dall'Orchestra e Coro di Roma / Una produzione Salvatore e Claudio Argento per Produzioni Intersound (Roma).

VENERDI' 13 (*Friday the 13th*, 1980 - USA)

Regia: Sean Sexton Cunningham / Soggetto e sceneggiatura: Victor Miller / Fotografia: Barry Abrams / Musica: Harry Manfredini / Una produzione Sean Sexton Cunningham per Georgetown Productions Inc..

TENEBRE (1982 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Luciano Tovoli / Musica: Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli, Massimo Morante / Una produzione Salvatore e Claudio Argento per Sigma Cinematografica (Roma).

PHENOMENA (1985 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento / Sceneggiatura: Dario Argento, Franco Ferrini / Fotografia: Romano Albani / Musica: Claudio Simonetti, Bill Wyman & Terry Taylor, Goblin, Fabio Pignatelli, Simon Boswell / Canzoni: *Flash of the Blade* (eseguita da Iron Maiden); *Locomotive* (eseguita da Motörhead); *The Naked and the Dead* e *You Don't Know Me* (eseguite da Andi Sex Gang) / Una produzione Dario Argento per DACFILM (Roma).

DEMONI (1985 - Italia)

Regia: Lamberto Bava / Soggetto: Dardano Sacchetti / Sceneggiatura: Dario Argento, Lamberto Bava, Franco Ferrini, Dardano Sacchetti / Fotografia: Gianlorenzo Battaglia / Musica: Claudio Simonetti / Canzoni: *Save Our Souls* (eseguita da Mötley Crüe); *White Wedding* (eseguita da Billy Idol); *We Close Our Eyes* (eseguita da Go West); *Everybody Up Eyes* (eseguita da Saxon); *Walking on the Edge* (eseguita da Rick Springfield); *Dynamite* (eseguita da Scorpions); *Send my Heart* (eseguita da The Adventures); *Fast as a Shark* (eseguita da Accept) / Una produzione Dario Argento per DACFILM (Roma).

OPERA (1987 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento / Sceneggiatura: Dario Argento, Franco Ferrini / Fotografia: Ronnie Taylor / Musica: Claudio Simonetti, Bill Wyman & Terry Taylor, Roger Eno, Brian Eno / Canzoni: *Knights of the Night* e *Steel Grave* (eseguita da Steel Grave); *No Escape* (eseguita da Norden Light) / Musiche di repertorio: selezioni da *Lady Macbeth* di Giuseppe Verdi (eseguite da Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini"); *Amami Alfredo* e *Sempre libera* da *La traviata* di Giuseppe Verdi (eseguite da Orchestra sinfonica RAI di Torino); *Casta Diva* dalla *Norma* di Vincenzo Bellini (eseguita da Orchestra sinfonica RAI di Torino); *Un bel dì vedremo* da *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (eseguita da Wiener Philharmoniker Orchestra) / Una produzione Dario Argento per ADC S.r.l., Cecchi Gori Group e Tiger Cinematografica srl in collaborazione con RAI - Radio Televisione Italiana.

TRAUMA (1993 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento, Franco Ferrini, Gianni Romoli / Sceneggiatura: Dario Argento, T.E.D. Klein / Fotografia: Raffaele Mertes / Musica: Pino Donaggio / Una produzione Mario & Vittorio Cecchi Gori, Silvio Berlusconi Communications e Dario Argento per ADC.

LA SINDROME DI STENDHAL (1996 - Italia)

Regia: Dario Argento / Soggetto: Dario Argento, Franco Ferrini (ispirato al libro *La sindrome di Stendhal* di Graziella Magherini) / Sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Giuseppe Rotunno / Musica: Ennio Morricone / Una produzione Dario Argento e Giuseppe Colombo per Medusa Film realizzata da Cine 2000.

CVLT (2023 - Italia)

Regia: Dario Argento, YouNuts! / Soggetto: Dario Argento, Roberto Nugnes / Sceneggiatura: Dario Argento / Fotografia: Leonardo Mirabilia / Musica: Aeph, Carmine Iuvone, Verano / Musiche di repertorio: selezioni da *INCUBI* di Salmo e Noyz Narcos / Una produzione Think Cattleya e Maestro per Columbia Records e Sony Music Italy.