

57

QUADERNI DEI RESTAURI



SEI DONNE PER REGIA DI MARIO
BAVA
L'ASSASSINO

Centro Sperimentale di Cinematografia

Consiglio di amministrazione

Sergio Castellitto *presidente*
Giuseppe (Pupi) Avati,
Mauro Carlo Campiotti, Giancarlo
Giannini, Santino Vincenzo Mannino,
Cristiana Massaro, Andrea Minuz

Comitato scientifico

Gianni Canova *presidente*
Andrea Appella, Armando Fumagalli,
Nicola Guaglianone, Giacomo Manzoli,
Margherita Gina Romaniello,
Pietro Sarubbi

Responsabile delle relazioni istituzionali

Angelo Tumminelli

Direttore generale f.f.

Adriano De Santis

Cineteca Nazionale

Conservatore Steve Della Casa
Direttore f.f. Luca Pallanch

Responsabile della Comunicazione

Mario Sesti

Quaderni dei restauri - *Sei donne per l'assassino*

A cura di Steve Della Casa e Mario Sesti

Corredo iconografico Antonella Felicioni e Sergio Bruno

Ricerche e documentazione Maria Coletti e Annamaria Licciardello

Progetto grafico e impaginazione Lorena Canulli

Ufficio stampa Silvia Saitta

SEI DONNE PER L'ASSASSINO



a cura di
Steve Della Casa e Mario Sesti



Fotogramma

7 Un rococò violaceo: postmoderno, camp o pop?
di Alberto Pezzotta

12 La fantasmagorica violenza dello sguardo
di Gerald Duchaussoy e Romain Vandestichele

CONVERSAZIONI

17 Di padre in figlio. A tu per tu con Lamberto Bava
di Domenico Monetti

COMPILATION 1 • ISTANTANEE

23 Dario Argento

24 Giorgio Gosetti

26 Giulio Sangiorgio

28 Paolo Strippoli

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA

31 Mario Bava, Martin Scorsese, Joe Dante, Franck Henenlotter

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE

35 ANTOLOGIA

DOCUMENTI

40 Note di restauro su “Sei donne per l’assassino”
di Sergio Bruno



Fotogramma



Fotogramma

Un rococò violaceo: postmoderno, camp o pop?

di Alberto Pezzotta

Nella documentazione su *Sei donne per l'assassino* di Mario Bava, del 1966 (titolo di lavorazione: *L'atelier della morte*), conservata presso l'Archivio di Stato¹ sono presenti il piano di lavorazione e il preventivo dei costi. Il primo prevede quarantasei giorni di riprese: molti, per un "semplice" film di genere senza grosse star. Per fare un paragone, il piano di lavorazione di *L'orribile segreto del dr. Hichcock* (1962; titolo di lavorazione: *Raptus*) di Riccardo Freda ne prevedeva solo ventuno. Quarantasei giorni sono praticamente le classiche otto settimane con cui in Italia veniva realizzata una produzione media come *Il vigile* (1960) di Luigi Zampa. Il preventivo definitivo di *Sei donne per l'assassino* ammonta a 180 milioni di lire, una cifra medio-bassa, in linea con i film di Bava dell'epoca: *La maschera del demonio* (1960) dichiarava trentanove giorni di riprese e 144 milioni di costo. Tra gli attori, l'ungherese naturalizzata britannica Eva Bartok ha un cachet di 6 milioni e l'americano Cameron Mitchell ne prende 5. Il compenso di Bava è di 7 milioni, quello del soggettoista e sceneggiatore Marcello Fondato è di 2,5, quello del cosceneggiatore Giuseppe Barillà è di 1,5. Il film esce nell'aprile 1964 con un divieto ai minori di 18 anni, e incassa 137 milioni: davvero pochi, insufficienti a rifarsi dei costi – anche se è possibile che le vendite all'estero (non documentate) di questa coproduzione italo-franco-tedesca alla fine abbiano reso il film moderatamente redditizio. Che cosa dicono tutti questi dati? Che Bava, malgrado la *vulgata*, non era *così tanto* artigiano, e non lavorava così in fretta come vuole la leggenda. D'altronde, per girare un piano-sequenza come si deve, e per realizzare scene così complesse dal punto di vista delle luci come quelle di *Sei donne per l'assassino*, un po' di tempo ci vuole, anche per un genio dell'italica arte di arrangiarsi. Non solo: i film di Bava non appaiono nemmeno così clamorosamente redditizi. Il mito del film che costa due lire e i cui ricavi consentono ai produttori di girare i dispendiosi superspettacoli d'autore può valere per i film di Franco e Ciccio, non per quelli di Bava. Che invece gira proprio come un artista.

¹ Archivi degli organi politici e amministrativi dello Stato, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. Lungometraggi. Busta 431, CF 4407.

Ma chi va a vedere un film di Bava nel 1964? E soprattutto, questo spettatore *sa chi è Bava?* Un trafiletto di “La Voce Repubblicana” del 13/4/1964 (probabilmente di Gaetano Carancini) definisce Bava un “collaudato vampirologo”, e scrive che ha “abilmente mescolato gli elementi a disposizione costruendo un film dedicato agli amanti delle ‘sensazioni’”. Bava piaceva molto a un comunista milanese, Vittorio Spinazzola, che lo piazzava in copertina del feltrinelliano *Film 1964* assieme a Tinto Brass e Gualtiero Jacopetti – sembra un numero di “Nocturno”. Ma sull’edizione milanese di “l’Unità” del 26 giugno 1964 Ugo Casiraghi è gelido, e la “luna” della recensione è nera per tre quarti: “Questo Mario Bava, che quegli altri pazzi dei critici francesi esaltano come un maestro [...] è un tipo che si diverte moltissimo a giocare con le suppellettili macabre, l’illuminazione intermittente e i colori a tinte variabili, e a far morire i suoi personaggi (e tanto più di gusto se si tratta di donnine eleganti e sofisticate) nelle maniere più ributtanti. E non neghiamo neppure che, come beccaio, abbia un certo polso.” In seguito, recensendo *Terrore nello spazio* il 31 marzo 1966, Casiraghi usa comunque parole che, oltre a essere interessanti come documento storico, valgono anche per il *Sei donne per l’assassino*: “Il regista Mario Bava è, come sapete, un probo artigiano che riesce sempre a far paura con niente. Il suo stile potrebbe definirsi un rococò violaceo, nel quale gocce di sangue colano nei momenti cruciali.”

E i “Cahiers du cinéma”? Dopo l’entusiasmo iniziale per *La Masque du démon*, liquidano *Six femmes pour l’assassin* con una schedina anonima (forse del giovane Serge Daney, chissà) sul n. 163 del 1965 – ma anche le stroncature sono sempre interessanti: “Ogni delitto è pretesto fino alla nausea per luci orribili ed effetti grossolani: il tutto in un guazzabuglio di oggetti come mai Ophuls, von Sternberg e lo stesso Albicocco avrebbero mai osato.” Come dire, il meglio e il peggio: Jean-Gabriel Albicocco, il dimenticato regista di *La ragazza dagli occhi d’oro*, era fieramente estetizzante come Bava, e sfoggiava nei suoi film la virtuosistica fotografia di suo padre Quinto; ma per i nipotini di Hitchcock e Hawks doveva essere il nadir dell’abominio.

Sono segnali che la critica dell’epoca, nel bene e nel male, ha già una percezione dell’autorialità di Bava. Nel 1964 Bava non è *cult*, anche perché la parola non esiste ancora, ma comincia a essere *camp* (Susan Sontag scrive *Notes on “Camp”* proprio quell’anno). E non è un caso che Bernardino Zapponi – provocatore culturale, riscopritore di scrittori irregolari come Marcello Barlocco (un Landolfi in acido: vedi *Veronica, i gaspi e Monsignore*), e poi, in quanto sceneggiatore, traghettatore di noti elementi baviani in *Toby Dammit* di Fellini – nel 1965 progetti un numero monografico della sua rivista “Il Delatore” dedicato proprio a Mario Bava, quale è annunciato a p. 133 del numero 5 (quello dedicato a *I travestiti*). Peccato che subito dopo “Il Delatore” interrompa le pubblicazioni.

Per rivedere oggi *Sei donne per l’assassino*, occorre dimenticarsi delle incrostazioni cinefile, del culto tributato al film da Almodóvar (in *Matador*) e da Scorsese (in

Kundun), che riproducono letteralmente, o omaggiano, la sequenza dell'omicidio di Tao Li (Claude Dantès), con l'acqua della vasca da bagno che diventa rossa di sangue. Bisogna invece immaginare uno spettatore che va al cinema attirato dal titolo e dal manifesto. Probabilmente questo spettatore si aspetta un giallo, una specie di Krimi tedesco tratto da un romanzo di Edgar Wallace, con donne poco vestite uccise da un sadico misterioso – anche se, dal punto di vista iconografico, l'antecedente immediato dell'assassino di Bava, con la faccia coperta da un cappuccio bianco, è un dimenticato film messicano del 1950, *L'uomo senza volto* (*El hombre sin rostro*) di Juan Bustillo Oro: una specie di antesignano di *El* di Buñuel, che venne proiettato alla mostra del cinema di Venezia e poi fu distribuito nelle sale italiane con un divieto ai minori di 16 anni, e la cui iconografia surrealista ha numerosi punti di contatto con l'opera di Bava – troppi per essere solo un caso.

Ma che a cosa si trova di fronte lo speranzoso voyeur del 1964? Di nudi, in *Sei donne per l'assassino*, ce ne sono pochi – la censura era vigile su queste cose, e la produzione non intendeva testarne la tolleranza. Ma la dose di violenza è davvero insolita per un film italiano dell'epoca. Da questo punto di vista Bava era stato sempre anticipatore e abile a prendere la censura in contropiede, fin dai tempi di *La maschera del demonio*. È significativo che una delle scene più raccapriccianti del film – la tortura di Peggy (Mary Arden), il cui volto viene premuto dall'assassino su una stufa rovente, con rumorini sfrigolanti – non fosse prevista nel dettagliato soggetto di Fondato e Barillà depositato all'Archivio di Stato. Dove il soggetto glissava, Bava invece insiste. Tim Lucas ha pubblicato una foto di scena con il controcampo del volto ustionato della vittima²: la scena è assente dalle copie correnti, anche se la censura, almeno dai documenti disponibili, non fece richieste in merito (giuro che questa scena *c'era*, la prima volta che vidi il film su una TV privata, un pomeriggio – potevo avere sedici anni).

Ma perché Bava si diverte a infierire sui corpi femminili, con guanti medioevali armati di punte, rasoi, stufe incandescenti? Quando va bene, le vittime vengono strangolate o soffocate. Da dove viene tanta violenza? Bava poteva avere preso qualche spunto dal suo maestro Riccardo Freda che, in *Caccia all'uomo* (1961) – un filmetto dedicato al cane poliziotto Dox (*sic*) – mostra l'assassinio di Eleonora Rossi Drago in una sequenza fuori registro, inaspettata, sorprendentemente selvaggia e già molto baviana. Ma Freda è sicuramente più cattivo di Bava, come è più, molto più cattivo di Bava anche Dario Argento – che a un certo punto *Sei donne per l'assassino* deve averlo visto, per quanto l'abbia sempre negato. Il fatto è che Bava, anche quando immagina e realizza le peggiori cose che si possono immaginare nel 1964, le mette sempre a distanza, tra virgolette. E ciò grazie a tre precise strategie.

La prima è l'elaborazione formalistica dell'immagine, il lavoro antirealistico sui colori,

² Tim Lucas, Mario Bava: *All the Colors of the Dark*, Cincinnati, Video Watchdog, 2007, p. 565.

le luci – lilla, malva, azzurrine, giallognole, turchesi, verdastre – che trasformano gli ambienti in un luna park rococò. Forse è impossibile stabilire quanto di tutto ciò fosse merito del direttore della fotografia Ubaldo Terzano, che poi litigò con Bava. Leggendo la documentazione di altri film come *La ragazza che sapeva troppo*, si scopre comunque che a volte Bava figurava a libro paga anche come “supervisore delle luci”, lasciando a Terzano il ruolo di operatore alla macchina. *Ergo...*

In secondo luogo c'è la costruzione altrettanto antirealistica degli spazi, l'uso di raccordi apparentemente sbagliati che, come ha scritto Roberto Curti³, non nascono da una presunta imperizia del prestigioso montatore, il viscontiano Mario Serandrei (pagato più di Terzano, va detto), ma confondono a bella posta la percezione e creano spazi escheriani e atmosfere surreali. Ne sono esempio gli spostamenti dell'assassino nel negozio di antiquariato, o le presunte soggettive della contessa (Eva Bartok) alla fine, contraddette dal fatto che poi lei spunta fuori da dove non ce lo aspettavamo.

L'ultima strategia per distanziarsi è quella dell'ironia autodistruttiva. Il soggetto di Fondato e Barillà si sforza diligentemente di costruire sorprese e colpi di scena, motivandone ogni volta la logica narrativa – e prendendo spunto, per l'ideona dei due assassini che ci creano alibi a vicenda, da quell'*Urtext* del giallo italiano che è *La statua che urla* di Fredric Brown, tradotto da Longanesi nel 1953 e poi alla base anche di *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Argento. Bava invece si disinteressa ai personaggi, li lascia alle loro macchinazioni: ed è lieto di mandare tutti al massacro, tanto le vittime quanto gli assassini, come succederà nel suo capolavoro *Ecologia del delitto* (1971). Lo spettatore, per conto suo, non prova emozioni né paura per nessuno, dato che Bava è un misantropo che odia tutti ed è interessato ad altro: da un parte ai colori, si è detto, alle inquadrature, ai movimenti di macchina; dall'altra a tocchi di sadismo, di humour nero, di estetismo macabro. Lo notava già Casiraghi.

Ma torniamo allo spettatore del 1964, che magari legge i “gialli” della Alastor o di altre collane da edicola, apprezza “Diabolik” e si è illuso di andare a vedere un thriller un po' morboso e sensazionalistico. Che cosa se ne fa di queste raffinate strategie che si sarebbe tentati di definire postmoderne, se l'anacronismo non fosse troppo stridente? Certo, se lo spettatore è uno come Bernardino Zapponi, si diverte, perché ha il gusto del macabro e del bizzarro e magari conosce già la Pop Art (che sbarca alla Biennale di Venezia l'estate di quell'anno). Altrimenti rimane spiazzato, si sente preso in giro, si chiede: che cosa sto vedendo? I bassi incassi ne sono la prova.

Ma la domanda è legittima, perché è quella che si pone qualunque spettatore, ieri e oggi: da che parte sta Bava? Qual è il suo punto di vista? È quello che succede quando un regista indulge nell'ironia e non si prende sul serio. (Un esempio antico: *Il tesoro dell'Africa* [*Beat the Devil*, 1953] di John Huston). Bava gira un thriller? No, *finge* di

³ Roberto Curti, *Blood and Black Lace*, Leighton Buzzard, Auteur, 2019, p. 56.

girare un thriller – che poi, doppia ironia, sarà imitato e diventerà involontario capostipite di un genere dove tutti, o quasi, si prenderanno molto sul serio. Bava riproduce con perizia codici e figure della suspense, privandoli però di credibilità e impedendo di credere ingenuamente alla storia che racconta. E finisce per sabotare il proprio film, trovando in ciò la motivazione più forte di quello che sta facendo (in futuro sarà ancora più radicale: vedi *5 bambole per la luna d'agosto* [1969]).

Forse è anche per questo che *Sei donne per l'assassino* ha continuato a essere visto ed è diventato un *cult* della cinefilia globalizzata, oggetto di innumerevoli versioni in DVD e in Blu-Ray, al contrario dei film di registi come Silvio Amadio e di Francesco Prosperi, che cercarono senza successo di applicare la lezione baviana prima della grande rivoluzione argentiana. *Sei donne per l'assassino* ha il fascino dell'oggetto di modernariato, delle gozzaniane “buone cose di pessimo gusto”, con quelle musiche e quelle pettinature; offre l'elaborazione stilistica di un film di Ophuls (o di Albicocco) e il *guilty pleasure* anti-intellettualistico della produzione di serie B (perché gli attori sono innegabilmente di serie B); e al tempo stesso ha una qualità acrona, anacronistica, profetica, *ante litteram*, futuribile: camp, pop, postmoderno, quello che volete. Anche se, osservato da vicino, *Sei donne per l'assassino* rifiuta tutte queste etichette e se ne sta isolato: puro oggetto artistico autoreferenziale, espressione suprema dell'*art pour l'art*. Giusto un po' rococò.

La fantasmagorica violenza dello sguardo

di Gerald Duchaussoy e Romain Vandestichele

Suspense. Horror. Erotismo. Questi sono gli elementi chiave per un “giallo” a regola d’arte, e sono gli elementi messi in campo da Mario Bava nel 1964 per il film che di fatto ha iniziato questo genere. *Sei donne per l’assassino*. Come quasi tutti i film di Bava anche questo sfugge a una semplice classificazione come film di genere, per la sua ricchezza estetica e la sua capacità di trascenderne i codici embrionali (già più o meno consolidati l’anno precedente dallo stesso Bava in *La ragazza che sapeva troppo*). Molto più che per gli omicidi e le storie secondarie, *Sei donne per l’assassino* affascina lo spettatore per lo stile fiammeggiante, la regia quasi ipnotica e gli aspetti visivi assolutamente inconsueti per l’epoca. Lo sguardo (quello del regista ma anche quello dello spettatore) consentono di andare al di là dell’apparenza e considerare l’estetica del film come qualcosa che va molto oltre la classificazione di genere, rendendolo un film unico. Il film di Bava ha tre strati visivi, ciascuno dei quali ci consente di capire il perché di questa forza visiva. Il primo riguarda lo sguardo, e consente all’artista e allo spettatore di considerare l’artificio come un motivo di fascino per la plasticità dei colori. E questo sguardo si rivela poi distante, quasi ingannatore, sembra giocare con le convenzioni del genere con alcune iperboli e alcune sottolineature ironiche. Infine, il fascino per la bellezza e la repulsione per gli aspetti più sordidi degli omicidi (come peraltro indicato dal titolo) spinge verso una pulsione a osservare. Desiderio di vedere, ossessione per l’immagine elaborata, moltiplicazione delle possibili interpretazioni: tutti elementi che fanno sì che lo spettatore di *Sei donne per l’assassino* diventi ben presto un guardone.

Mario Bava è soprattutto un creatore di immagini, e i suoi film sono caratterizzati da uno studio accurato per l’inquadratura, i colori, i giochi di luce. *Sei donne per l’assassino* ne è un perfetto esempio, con sequenze che virano verso tonalità profonde di rosso, o verso un verde acido e con giochi di luce che ricordano l’espressionismo tedesco. Per Bava ogni inquadratura è come una tela (lui stesso voleva essere un pittore), lo spettatore è invitato a guardare i suoi film con un occhio estetico, osservando il delinearsi formale e la cura per gli aspetti visivi. Il film si apre con una scena molto elaborata in cui una delle prime vittime

sfila in un convegno di alta moda: questo centro di haute couture si trasforma ben presto in un luogo fantasmagorico, dove la consistenza dei tessuti e l'essenzialità della scenografia diventano ben più importanti degli omicidi che vi avvengono.

Lo sguardo dello spettatore è catturato dalla complessità delle immagini. I corpi femminili, elementi essenziali della vicenda, sono ripresi come oggetti d'arte, a volte con feticismo ma comunque sempre accuratamente accarezzati dalle luci di scena. Bava utilizza gli specchi e le ombre per rendere più complessa la visione per lo spettatore, costringendolo a guardare le cose da più punti di vista e ad apprezzare i dettagli e i giochi di luce che trasformano ogni scena in un'esperienza sensoriale. La cura formale per ogni immagine ci ricorda che per Bava ogni scena ha un'importanza visiva che va ben oltre il fluire della trama (potremmo anche dire che è più importante della trama). E questa cura per i dettagli determina anche il fatto che gli omicidi siano coreografici: più che atti di violenza diventano spettacoli visivi, balletti di morte dove la bellezza del momento supera l'abiezione del gesto.

Un approccio, questo, che ritroviamo in altri maestri del giallo. Dario argento nel suo *Suspiria* (1977) spinge la sperimentazione cromatica ancora più in là, utilizzando il genio di Luciano Tovoli. In Bava questa ricerca estetica così fiammeggiante non è solo un esercizio di stile, ma un modo per superare i confini del genere ed elevare il suo "giallo" ad arte visiva. È proprio questo sguardo estetico (dell'autore, ma anche dello spettatore) a rendere *Sei donne per l'assassino* un film che va oltre il genere per assumere una valenza universale: la ricerca di beltà nell'orrore, l'elevazione dell'immagine come forma di spettacolo.

Sei donne per l'assassino è in apparenza un'opera estetizzante ed eccessiva, ma si può leggere al suo interno uno sguardo distante, quasi ironico verso le regole del giallo che proprio in quel momento si stavano formando anche sulla base dei film Krimi che si facevano in Germania. Il genere di solito propone storie complicate, personaggi stereotipati e uccisioni rituali, mentre Bava sembra quasi ridere di tutto questo. Lo spettatore è incitato a guardare gli stereotipi (l'assassino mascherato, le belle ragazze minacciate, l'investigatore che non ci capisce niente) ma Bava condisce il tutto con un sorriso ironico, come se giocasse sui luoghi comuni per superarli.

Anche la struttura del film sembra una parodia delle trame gialle convenzionali. Gli omicidi sono realizzati con cura ma non appartengono a una narrazione coerente, sembrano piuttosto dei quadri morbidi e affascinanti messi lì per colpire l'attenzione. Bava accentua tutto questo moltiplicando le false piste e lasciando lo spettatore frastornato. Contrariamente alla narrazione *Whodunit* dove ogni elemento concorre a scoprire cosa è veramente successo, *Sei donne per l'assassino* gioca con lo spettatore la-

sciandolo in sospenso fino alla fine. Il contrasto tra la serietà delle morti e il modo in cui vengono messe in scena rende non univoca la narrazione.

E questa ironia è ben visibile nella descrizione dei personaggi, soprattutto femminili. Le donne del film sono magnificamente fotografate ma rimangono nel loro ruolo di vittime o di manichini. E il modo in cui Bava le riprende (spesso con posture innaturali, teatrali, proprio come nella sequenza dei titoli di testa) sottolinea come la loro esistenza sia soprattutto apparenza. Le donne risultano elementi di un sistema visivo che le prende in giro per il loro esibizionismo, che però le sa rendere affascinanti.

Questo modo di giocare con le convenzioni del genere lo ritroviamo in un film di Sergio Martino, *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), che esaspera i luoghi comuni del genere. In Bava però questa esasperazione ironica è più sottile, crea uno iato tra l'adesione agli stilemi del giallo e il loro superamento. Suggerisce allo spettatore di non prendere troppo sul serio il film ma di apprezzarne la cura estetica. È uno sguardo che consente a Bava di accontentare il pubblico e allo stesso tempo di fornirgli la possibilità di superare il genere. Una sorta di Metacinema, elemento che ritroviamo in molti film di suo figlio Lamberto.

Oltre all'estetica e all'ironia, *Sei donne per l'assassino* esplora anche il lato più oscuro dello spettatore, il voyeurismo. Il giallo, per sua natura, solletica lo sguardo dello spettatore giocando su ciò che si vede e su ciò che viene nascosto. Nel film di Bava il voyeurismo diventa fondamentale per i personaggi e anche per lo spettatore, e gli omicidi costruiti con tale complessità sono uno stimolo ulteriore per uno sguardo che è al tempo stesso colpevole e complice. La maschera indossata dall'assassino accentua il senso di uno sguardo negato, e attraverso la sua maschera noi diventiamo complici visivi di quanto sta accadendo. Lo sguardo del pubblico e quello dell'assassino coincidono e rendono lo spettatore complice di quanto sta avvenendo, tra fascino e riprovazione, e Bava gioca proprio su questo. Gli omicidi non sono mostrati mai per intero, ed è proprio il fuori campo a determinare la zona grigia che sfugge alla razionalità.

La storia è ambientata nel mondo della moda e questo stimola ancor di più il voyeurismo. I manichini sono continuamente osservati e analizzati, che siano in sfilata o nella loro vita privata, e il film trasforma quel luogo in una esibizione permanente del corpo femminile. È un luogo di desiderio e di perversione, dove le pulsioni superano ogni convenzione. Bava è maestro della suspense proprio perché sa cosa proporre e cosa negare allo spettatore.

Il voyeurismo è un elemento fondamentale del giallo, perché espone i corpi e li minaccia, proprio come avviene con *Il gatto a nove code* di Dario Argento dove è proprio lo sguardo a diventare un'arma. In Bava la pulsione dello sguardo non è però solo

finalizzata a creare suspense: è una riflessione sulla voglia di vedere e sul come il cinema manipola questo desiderio. *Sei donne per l'assassino* rende il voyeurismo un momento fondamentale per l'arte cinematografica, perchè beltà e violenza si fondono in un momento ipnotico.

Sei donne per l'assassino supera i limiti di un film di genere proprio grazie al suo approccio visivo e alla sua elaborazione sullo sguardo. Lo sguardo è al tempo stesso estetico, ironico e voyeuristico, e proprio per questo Bava va oltre il genere creando un film unico, in cui la bellezza plastica va oltre il film commerciale. Rispetta i codici del giallo, ma è un'esperienza estetica totale, dove il piacere di guardare si unisce a una riflessione sulla natura stessa del cinema.

CONVERSAZIONI



Fotogramma

Di padre in figlio. A tu per tu con Lamberto Bava *di Domenico Monetti*

Alla luce del restauro di Sei donne per l'assassino che cosa pensa di questo film sia da un punto di vista familiare e cioè da figlio, sia da regista a regista?

L'avevo rivisto due, tre anni fa a un festival, del quale non ricordo il nome. È sicuramente un film che ha lasciato dei segnali importanti, ha influenzato un intero genere cinematografico, il thriller, il giallo. La soggettiva dell'assassino, oppure lo stesso assassino con i guanti neri, un cappello e la maschera che non ne rende riconoscibile il volto: ecco, non è possibile vedere su uno schermo tutti questi elementi prima del film di mio padre. E' un film che ha fatto scuola. Al contrario, dopo *Sei donne per l'assassino* non era più possibile vedere un assassino se non mascherato, con i guanti neri o la soggettiva da parte del carnefice. È uno degli ultimi film di mio padre, non c'ero io, nel senso che non ero il suo assistente. Anzi io devo a questo film una cosa molto importante. Ero un timido, sin da bambino, e quindi il set mi faceva terrore, ma non era lo stesso terrore che si prova per i film gotici o di fantasmi, avevo paura per il luogo circoscritto pieno di persone che parlano e si muovono: avevo terrore del set. Però, per *Sei donne per l'assassino*, ricordo che andando a trovare mio padre che girava di notte in queste ville romane, se non erro Villa Sciarra, vidi dal buio totale di una scena cominciare ad accendersi tante luci sul fondo per illuminare cose meravigliose - la magia del cinema, insomma. E lì, ho cominciato a pensare: in fondo questo modo di vivere, questa visione della vita potrebbero interessarmi. Oggi ho rivisto il film restaurato ed è stato un grande miracolo grazie ai grandi esperti della Cineteca Nazionale: i colori sono così meravigliosi che sono ancor più impressionanti di com'erano all'epoca. L'impressione insomma è di un lavoro, ottimo, che valorizza un film quasi dimenticato.

Quali sono i film preferiti di suo padre?

Sicuramente *I tre volti della paura*, *Operazione paura* e *Sei donne per l'assassino* naturalmente.

Quali sono gli insegnamenti etici da genitore e cinematografici da regista che Mario Bava le ha tramandato?

Da *Sei donne per l'assassino* in poi ho lavorato sempre con mio padre. Da genitore era una persona meravigliosa: non alzava mai la voce e mi diceva di fare cose che neanche i genitori oggi farebbero. Nel senso che mi diceva: "Leggi qualche fumetto o un bel libro e se vuoi non andare a scuola non ti preoccupare, ti aiuto io e poi ne parliamo". Sul set io ho sempre cercato di apprendere guardando. L'insegnamento di mio padre derivava innanzitutto dalla grande conoscenza della macchina da presa, degli obiettivi, dei movimenti di macchina. Mario, grazie anche a suo padre Eugenio (Eugenio Bava, scenografo, scultore, direttore della fotografia, ed esperto di effetti speciali, n.d.r.), conosceva molto bene la fotografia, gli effetti speciali, sapeva dove e come mettere le luci. Non dimentichiamo che mio padre è stato uno dei più grandi direttori della fotografia del cinema italiano.

Sul set suo padre era severo?

No, assolutamente. Ricordo che sono stato educato come aiuto regista a non usare il megafono perché a lui davano fastidio le grida, le urla, gli strepiti. Mio padre riusciva a essere molto persuasivo senza mai alzare la voce. Coinvolgeva tutti con le sue magie. Aveva degli ottimi collaboratori che erano sempre con lui. C'era questo set, armonico, dove non si gridava. Si lavorava tanto ma poi si riusciva a tornare a casa in orari non tremendi.

Lui mangiava con tutta la troupe o per conto suo?

Mio padre stava con tutta la troupe e mangiava più volentieri con i suoi collaboratori e cioè gli elettricisti, gli operatori e gli aiuto piuttosto che con gli attori. Quando si aspettava qualcosa per un cambio di set o di luci gli piaceva sempre con i suoi amici giocare a scopa: era un vezzo, diciamo.

Come nasce invece questa collaborazione di coregia per il film Schock?

Dopo tanti anni che lavoravo con lui, occupandomi anche delle seconde unità, decise di fare questa collaborazione con me. Il film è stato scritto da tanti ma l'idea nasce da me. Ha avuto una lunga gestazione di circa tre o quattro anni. Essendo il sottoscritto l'ideatore del progetto, mio padre deve aver pensato che ero ormai maturo come regista. Questo, era mio padre.

Un altro progetto che avete realizzato insieme è stato La Venere d'Ille...

Era un progetto della Rai sulla letteratura fantastica dell'800 [*I giochi del diavolo*, n.d.r.]. La Rai ingaggiò mio padre e mio padre mi chiamò nuovamente a collaborare insieme come coregia. Sceglieremo *La venere d'Ille* che poi era un raccontino, molto agile per trarne una sceneggiatura. Lavorai alla sceneggiatura insieme a un grande del cinema e della letteratura italiana: Cesare Garboli.

Lei poi ha curato anche l'edizione in dvd di Cani arrabbiati, per tanti anni oggetto misterioso e invisibile e di culto di suo padre...

Cani arrabbiati ha tutta una storia particolare. Io ho curato la riedizione di questo film che era chiuso e non si riusciva a tirare fuori a causa di un fallimento. Io da produttore - ho fatto anche questo, non solo il regista - desideravo riprenderlo perché mi dispiaceva che questo film dove avevo partecipato come aiuto non potesse essere visto dal pubblico. Alla fine, dopo molti anni, il produttore americano Alfred Leone era riuscito a rientrarne in possesso e da lì completammo quello che mancava, perché il film era finito, era montato, mancava solo qualche inserto da mettere: avevo il copione di mio padre, dove erano indicate le cose che avremmo dovuto inserire. Ricordo che mancavano degli inseguimenti con delle macchine della polizia dell'epoca, insomma, scene piuttosto limitate.

Come si è approcciato al remake di suo padre? Sto pensando a La maschera del demone...

Premetto che io non amo molto i remake. Non mi risulta che ci siano remake riusciti. L'originale risulta sempre migliore. Il mio, però, non era un remake, ma era qualcos'altro. Dovevo fare un film all'interno di una serie televisiva dedicata alle streghe, anche se in Italia venne distribuito nel circuito cinematografico. Mi venne l'idea di fare un omaggio a mio padre, prendendo lo stesso racconto di Gogol', ma cambiandolo completamente per esplorare un altro versante del fantastico. Ho lavorato con Massimo De Rita che era stato collaboratore di mio padre proprio per il suo *La maschera del demone*.

Secondo lei qual era il genere cinematografico di suo padre?

Mio padre ha fatto quasi sempre film fantastici, gialli, horror, poi, certo, c'è qualche film diverso. Però, ecco, a lui l'appassionava molto raccontare storie di fantasmi, di vampiri o l'aldilà e il diavolo. Era molto interessato al soprannaturale.

E la sua visione del fantastico, del soprannaturale, del gotico quanto si differenzia o quanto è vicina rispetto a quella di Mario Bava?

È differente e al contempo vicina. Lui era più affezionato al gotico, alle vicende ottocentesche, ai cavalli e alle carrozze. Io sono andato a cercare l'horror in quanto tale o un fantastico più fiabesco.

Immedesimandosi nei gusti di Mario Bava, quale dei suoi film a suo padre sarebbe piaciuto particolarmente?

Non lo so. Il mio primo film [*Macabro*, n.d.r.] lo vide in anteprima e disse una cosa tremenda: «Adesso posso morire in pace». E poco tempo dopo morì veramente.





Alcune immagini del film prima e dopo il restauro

COMPILATION 1 • INSTANTANEE



Fotogramma

Dario Argento

(regista, sceneggiatore, critico cinematografico)

Il mio cinema è nuovo rispetto a quanto si era visto fino a quel momento. Gli autori che mi hanno ispirato sono Fritz Lang e Alfred Hitchcock, e mi piaceva molto anche Godard. Tra gli italiani, ho sempre visto con grande attenzione il cinema di Mario Bava perchè dal punto di vista visivo non c'era nessuno che avesse le sue capacità. *Sei donne per l'assassino* usa il colore in modo straordinario, è un film perfetto. Infatti ho poi chiesto a Mario Bava di collaborare ad alcuni miei film e ho prodotto il suo film *Shock*, dove c'era Daria Nicolodi e dove ancora una volta ha saputo fare effetti mirabolanti con pochi soldi. Lui era un artigiano, sapeva inventare di tutto, rispettava scrupolosamente il limite di spesa che aveva concordato. *Sei donne per l'assassino* non ha niente di particolare come storia, ma le immagini che produce sono straordinarie, nessuno fino a quel momento era riuscito a tanto. Peraltro, anche per Bava, come per Hitchcock, si usava il classico dispregiativo dell' "abile artigiano". Anche lui lo era. A livello altissimo. Anche la sua lezione deve essere rivalutata. È un compito che la critica italiana dovrebbe finalmente completare. Mario Bava è considerato in tutto il mondo uno dei maestri del nostro cinema, e qui, forse per stolto provincialismo, o per intrighi politico-salottieri, soltanto un abile artigiano che stentava ad avere credito presso i produttori per i suoi film. Inverosimile situazione.

Giorgio Gosetti

(giornalista, critico cinematografico, storico del giallo)

Sceneggiatura: poco più di un 5 d'incoraggiamento per Marcello Fondato che aveva alle spalle una buona scuola con Comencini e Steno, ma per il giallo era poco portato, tanto che poi si fece adulto grazie alla commedia; attori, un 4 di stima per il simpatico e prevedibile kitsch di tanto cinema italiano d'epoca con l'improbabile mix di bellone d'occasione (l'ungherese Eva Bartok, la modella americana Mary Arden, la tedesca Lea Arden, nota soprattutto per essere la cugina di Hardy Kruger di cui adottò il cognome), il dongiovanni dei poveri Cameron Mitchell (importato da Hollywood perché costava poco): tutti fedelissimi di Bava che cercava manichini adatti alle sue coreografie piuttosto che interpreti di spessore. Ma allora come mai *Sei donne per l'assassino* è un capolavoro seminale, come in tanti hanno scritto. Fanno la differenza l'inventiva del regista, i colori lisergici che ottiene dal DoP di fiducia Ubaldo Terzano, il montaggio elettrico (a volte fluido, altre sincopato) di Mario Serandrei, le scenografie che volutamente alternano spazi barocchi e vetusti come Villa Sciarra a décor in puro stile anni '60 e che rendono indimenticabile l'atelier Christian intorno a cui ruota una serie di sadici omicidi. Siccome il film è ormai accettato come il breviario del "giallo" (così lo chiamano i francesi), porta per mano il primo Argento, nutre delle sue citazioni un bel po' di registi, da Almodovar a Raimi, guardarlo adesso "da lontano" è specialmente complesso. Esce nel 1964, un anno di passaggio in cui gli italiani scoprono il cinema giapponese (*Onibaba*) e reinventano i generi (*Per un pugno di dollari*), annusano la Nouvelle Vague e respirano l'aria della liberazione sessuale. Bava ha il dono di fare di tutto questo cocktail uno stile personale condito di feticismo (l'invenzione della maschera bianca sotto il cappello nero), sadismo alla Satanik (il rituale di ogni omicidio è deliziosamente fumettistico), sperimentalismo visuale. Per mezzo film ti dici: questo l'ho già visto; per l'altra metà ammira un'originalità che profuma d'antico e proprio per questo contrasta felicemente con l'attuale appiattimento dei codici. La giovane critica ha la mania di rivalutare e vestire di consapevolezza il cinema di consumo del secondo Novecento, sicché per tanti non ci sarebbe differenza tra Bava e Visconti. Non credo a queste semplificazioni e di certo non ci credeva l'autore di *Le sei donne dell'assassino*

che si metteva a ridere quando lo celebravano attribuendo significati reconditi alle sue scelte istintive. Quello che trovo invece, sedendomi in sala e accettando la sfida all'inverosimile che mi fa ancora avere paura di fronte al killer senza volto, è un mestiere da artigiano come non ce ne sono più. Bava sa sempre dove mettere la macchina da presa, ha un dono maieutico nell'intuire quali tasti accarezzare per attirarci in un sogno/incubo in cui paura ed eccitazione erotica si alimentano a vicenda. Ma soprattutto è capace di creare un "patto di sangue" con lo spettatore; come Hitchcock afferma il primato della fantasia rendendoci complici dell'improbabile perché nel tempo del racconto (i mirabili 90' di una volta) noi non tradiamo l'inconscio che, dagli anni '60 diventava dominante nella coscienza collettiva. Ecco, l'ho detto: Mario Bava mirava soprattutto a intrigare e divertire il suo pubblico; ma sentiva che la fiaba nera, lo stimolo della paura, l'attrazione del sesso erano i motivi con cui l'inconscio si rivelava e scopriva le nostre pulsioni meno esplicite: il Freud del thriller all'italiana è lui ed è una stella al merito.



Fotogramma

Giulio Sangiorgio

(critico cinematografico)

Cosa si può dire ancora, oggi, di un film cruciale come *Sei donne per l'assassino* di Mario Bava? A rivederlo ora, è chiaro come la visione «di cinema e di mondo» del suo autore fosse moderna e paradossale, insieme divertita e morale, con un senso sadico dell'intrattenimento e un piglio cinico, spregiante e rassegnato sullo stato delle cose. Satirico, sicuramente. Un numero ristretto di personaggi, una serie di omicidi, un gioco alla *whodunit* e dunque ancora una prova di *giallo all'italiana*, ma con personaggi - ed è qui che sta l'obliquo sguardo moralistico di Bava - interscambiabili, esattamente come i manichini nel retro dell'atelier che è il centro del film: modelle (in francese, non per nulla, *mannequin*) e uomini d'affari, malaffari e affaruncoli, tutti simili e confondibili (d'altronde lo stesso assassino non è forse privo di volto e agito da due differenti personaggi?). È un *uno vale uno* (e dunque *niente*), quello raccontato da *Sei donne per l'assassino*, un film che delinea un corpo sociale omogeneo e omologato, di elegante apparenza a nascondere l'abisso: un *sotto il vestito niente morale* per cui contano valori superficiali come reputazione e successo, spinto unicamente dal consumo (non per nulla il primo dialogo riguarda un'*addiction* alla droga) e votato all'accumulo di capitale (non è per i soldi, infine, che si uccide?). Quello messo in scena da Bava è, a tutti gli effetti, un gruppo che si *consuma*, una morte dietro l'altra, come se le modelle fossero - sin dal titolo - già cadaveri, già inanimate come i manichini, oggetti *usa e getta* in bella mostra e in balia del desiderio dell'assassino: le cose (la bustina, l'agenda rossa...) sono maggiormente importanti degli uomini (o meglio: delle donne), e forse il paradosso principale (che riesce a dare forma precisa a un cambiamento storico e antropologico) è che il film racconti uno *slittamento* del desiderio (tanto che i maschi sono tutti diversamente impotenti): da quello sessuale a quello materiale, dalla donna agli oggetti, dall'amplesso all'omicidio (come si ricorderà poi tutto lo *slasher* a seguire, coi suoi coltelli in vece dei falli). È ovvio, quindi, che il film si offra allo spettatore e al suo desiderio come un oggetto perturbante e ambivalente, un paradosso e una crisi, il vero e proprio spettacolo di un consumo, allettante e allarmante, anti-intellettuale e sensoriale (ma lucidissimo), proposto in forme eccitanti e respingenti per l'occhio, in cerca di una

risposta fisica, fuor di logica e ragione. Un museo aberrante dell'impulso. Il fatto è che Bava (come solo i grandi autori sanno fare) trova una forma che si spiega da sé, riflettendo sul mondo e sulle possibilità del cinema. Perché diciamolo chiaramente: le morti di *Sei donne per l'assassino* non dicono meno del tempo e degli uomini della scomparsa di Anna e dell'effetto che fa sui protagonisti e il paesaggio di *L'avventura*.



Fotogramma

Paolo Strippoli

(regista, sceneggiatore, ex allievo del CSC)

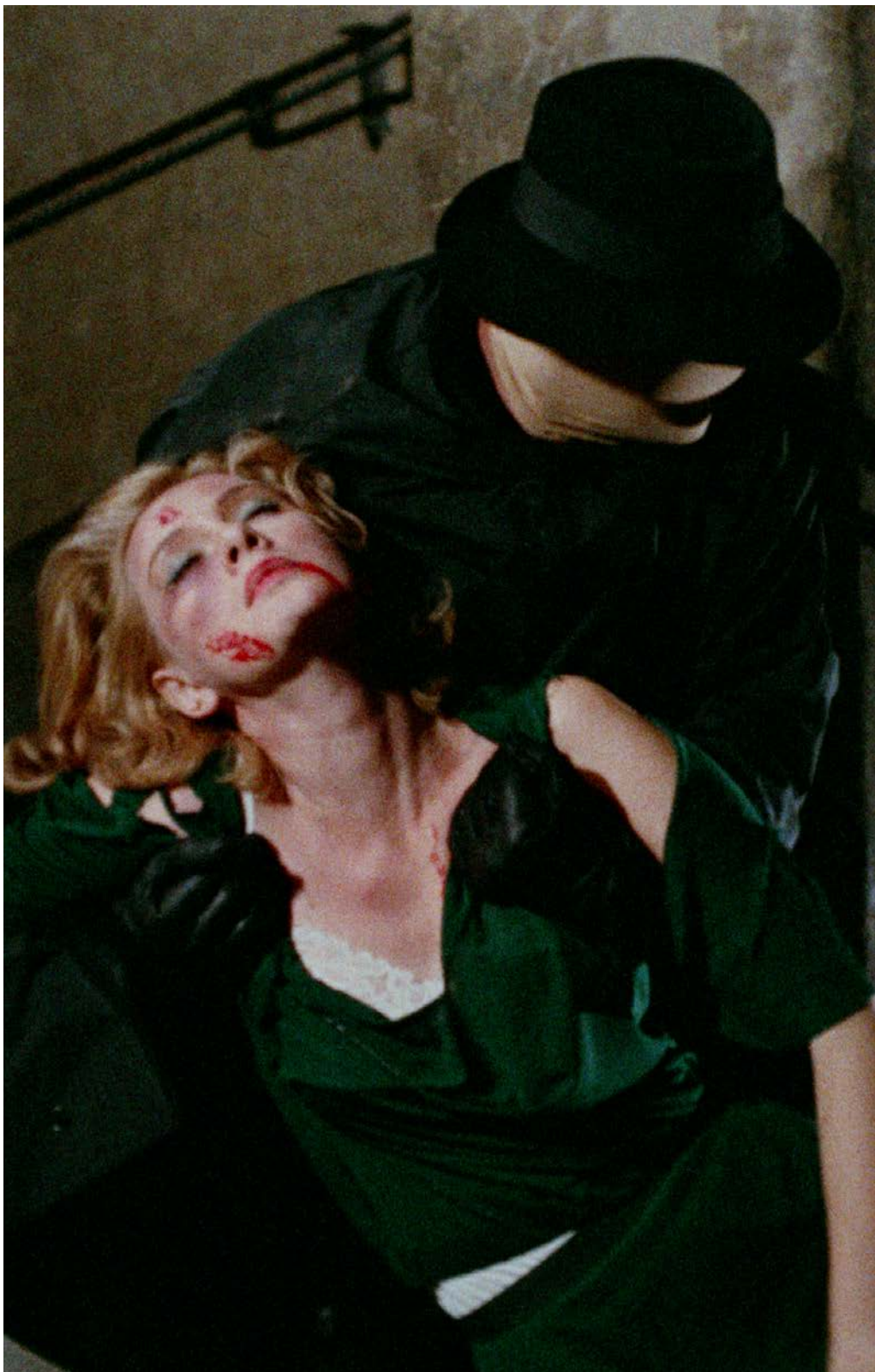
Mi è capitato di vedere per la prima volta *Sei donne per l'assassino* quando non avevo ancora un accenno di barba, perdendomi nel suo gioco di sguardi e sospetti, divertendomi a indovinare l'identità del killer dietro l'aderentissima maschera di tessuto bianco che ne annulla i lineamenti. Quando qualche giorno fa mi è stato chiesto di scriverne un'istantanea, lo ricordavo solo come una visione piacevole che avevo voglia di rivisitare. Tuttavia, dopo averlo rivisto, stavolta con la barba e i primi capelli bianchi, ho scoperto che si era insinuato nel mio inconscio di spettatore e di regista più di quanto potessi immaginare. Mi sono azzardato a pensare che dev'essere successo anche a gente ben più illustre di me: chissà se per il primo, storico, omicidio di *Scream*, Wes Craven ha guardato all'uccisione di Isabella, che all'inizio del film di Bava viene rincorsa in un giardino e poi trascinata morente sull'erba, proprio come la Casey Becker di Drew Barrymore. Nel terzo omicidio di *Sei donne*, poi, la vittima riesce addirittura a sfilare la maschera al suo assassino, scoprendone l'identità, ma Bava decide di negarla al pubblico, restando con la macchina da presa puntata sul volto ferito e incredulo della vittima, che evidentemente lo riconosce. Anche questa è una scelta che Craven riproporrà nel debutto omicida di *Ghostface*. Il film di Bava è tra i precursori di svariati espedienti visivi ai quali oggi siamo abituati nel genere: luci che si spengono e quando si riaccendono, la *silhouette* dell'assassino scompare; ombre che si rivelano manichini; lunghi piani sequenza tensivi alternati a brevi, rapidissimi zoom in volata su volti martoriati. Rivedendo il film, io stesso, nel mio piccolo, ho pensato di aver citato letteralmente - seppur senza volerlo - un'inquadratura di *Sei donne* nelle riprese del film a cui sto lavorando. Forse, però, è inevitabile. Mario Bava ha fatto di sceneggiature semplici, spesso non memorabili e costellate d'incongruenze narrative, dei capolavori capaci di modificare l'immaginario collettivo. Il suo approccio visivo al racconto è espressionista, visionario e fotografico più che strettamente drammaturgico, anche grazie allo scambio di colori con il cinema di Roger Corman, che contribuisce a creare un ponte tra il Gotico e il Giallo. Se nel suo *La ragazza che sapeva troppo* aveva portato l'immaginario del thriller in una Roma in bianco e nero che sovverte la rappresentazione della Dolce Vita, in *Sei donne* pone le basi per l'approccio

più viscerale e morboso che caratterizzerà il cosiddetto Giallo all'italiana del decennio successivo. Bava, infine, decide di ambientare questa operazione seminale in un *atelier* di alta moda, luogo perfetto per un *whodunit*: un'arena che è il regno dell'apparenza, una superficie lucente da frantumare per svelarne le verità nascoste, i vestiti da togliere per trovare la carne, il trucco da colare per ricostruire un disegno di pulsioni, mortalità e miseria. Forse è vero che per capire quanto, come amanti del cinema, siamo debitori a Bava, serve un po' di barba, ma è altrettanto vero che *Sei donne per l'assassino* esiste anche e soprattutto oltre la sua eredità, la cinefilia e lo studio, nella dimensione più accessibile di tutte: l'intrattenimento.



Fotogramma

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA



Fotogramma

Mario Bava

“Faccio film del terrore, spavento la gente, eppure sono un vigliacco, un pauroso che non le dico; appunto per questo i film mi vengono così bene, mi immedesimo nei miei personaggi...le loro paure sono anche le mie. Lo sa che quando sento un rumore in casa non riesco ad addormentarmi, la notte, e non le parlo dei corridoi bui! Certo, non credo ai vampiri, neppure alle streghe, ma quando scende la sera e la strada deserta e silenziosa, beh, non sarà vero e non ci credo, ma ho paura lo stesso. Meglio restare chiusi in casa a vedere la televisione”

(Luigi Cozzi, *Mario Bava, l'evocatore d'ombre*, «New Cinema» n. 11, nov. 1970)

Martin Scorsese

“Ho sempre trovato i film di Mario Bava particolarmente accattivanti. La sua è una visione che si può descrivere come “gotico italiano” ed è particolarmente evidente nella vigorosa capacità di creare delle atmosfere – tombe, nebbie fitte, eroine che camminano per corridoi oscuri, un uso non convenzionale dei suoni e degli oggetti. [...] Lo spettatore è trasportato in uno stato di sogno, “una trance”, in cui il surreale diventa normale e tutto assume la continuità primaria, inquietante, di un incubo ricorrente e familiare. È impossibile raccontare la storia di un film di Bava, ma generalmente non importa: le convenzioni del genere sono note quasi a tutti e, nei suoi film, proprio perché si è trasportati così profondamente in un'altra realtà, quelle convenzioni diventano confortanti. Come in una fiaba”

Joe Dante

“Il termine *lurid* acquista nuova complessità quando lo si applica all'opera complessiva di Mario Bava, uno dei pochissimi direttori della fotografia/registi capaci di mantenere con coerenza uno stile personale. Le scene di omicidio, confusione e morbida sensualità, che Bava – involontario pioniere di quello che poi diventò il genere *stalk and slash* – concepì con ingegno e fotografò amorevolmente, sono girate e montate in modo da confondere l'inquietante linea che separa orrore e bellezza”

Franck Henenlotter

“Ma il film di Bava che ha cambiato tutto è stato *Sei donne per l'assassino*: avevo circa quattordici anni. L'ho visto per la prima volta a Long Island e poi l'ho rivisto moltissime volte sulla Quarantaduesima strada. Sono rimasto così turbato da quel film: in un senso buono, però. La giustapposizione tra la bellezza della fotografia, la ricchezza del tutto e quanto fossero sanguinari gli omicidi. Credo che siano sanguinari ancora oggi. È il film di Bava che preferisco: infatti lo rivedo ogni sei mesi. E mi turba come allora: credo che sia un vero capolavoro dell'orrore. [...] C'è qualcosa di decisamente conturbante nel

modo in cui la violenza è cattiva, intenzionale. Anche la musica è meravigliosa. Non avevo mai visto una combinazione simile prima di allora e non penso che lui l'abbia replicata dopo.

(Steve Della Casa, Giulia D'Agnolo Vallan, *Mario Bava. Il cineasta che sapeva troppo*, Anteprima per il cinema indipendente italiano e Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Bellaria, 1995)



Fotogramma



Fotogramma



Fotogramma

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE



Fotogramma

ANTOLOGIA

“Scempio di bellissime e giovani donne per un diario rivelante fatti che compromettono diverse persone. Un misterioso assassino mascherato, inafferrabile ed onnipresente sevizia orrendamente le avvenenti sue vittime, prima di dar loro la morte. Al centro della vicenda è una casa di *haute couture* sontuosa e sinistra al contempo e circondata dalla densa flora di uno sterminato parco. Spettrali manichini, pesanti e vermigli tendaggi che misteriose mani agitano nel silenzio della notte, specchiere profonde e livide fanno cornice all’azione, che propone orrori su orrori finché non si svela l’assassinio: da questo momento la storia assume le mediocri tinte di un giallo. Mario Bava, che dirige con abile mestiere gli interpreti, non riesce a creare che un esteriore e pulito lavoro di carattere artigianale”

(Anonimo, “L’Unità”, 11 aprile 1964)

“Mario Bava riesce a incuriosire per l’uso del colore, per una sorta di realismo magico nell’arredamento, per l’incrocio spiritosamente tentato tra cinema estetizzante e film del terrore. Si avverte, in *Sei donne per l’assassino*, l’eco di vecchi luoghi comuni del “giallo”, ma l’atmosfera surreale che li fascia, i lividi giochi di luce, la varietà delle situazioni riescono a trasfigurare molti motivi convenzionali in temibili crisi cardiache per gli spettatori impressionabili. Questa volta siamo noi a dirlo, non la pubblicità. Dunque il film, inesistente sul piano artistico, fa, eccome, spettacolo. Veleno?”

(Anonimo, “Corriere della Sera”, 26 giugno 1964)

“La sceneggiatura, particolarmente infantile, non riesce a tenere insieme un misterioso diario nero, un impotente, qualche drogato e degli amanti che si sforzano di risultare diabolici. Ogni delitto è fino alla nausea il pretesto per luci orribili ed effetti grossolani. Il tutto è un guazzabuglio di oggetti come mai Ophuls, von Sternberg o lo stesso Albicocco [Jean-Gabriel, regista francese, n.d.r.] avrebbero osato. Per Bava la maschera è definitivamente caduta e il demonio ha bevuto il suo veleno?”

(Anonimo, “Cahiers du Cinéma”, n.173 dicembre 1965)

“Con questo, il suo film horror più costoso e decorativo fino ad oggi, Mario Bava può essere considerato l’iniziatore di una nuova era nella cinematografia italiana: l’era del Telefono Rosso. Il motivo del sangue viene amorevolmente sottolineato non solo dai telefoni, ma anche da tendaggi, manichini, unghie e luci. Colore e decorazione giocano la loro parte nel creare un’atmosfera minacciosa e violenta che deve meno a trucchi convenzionali - scricchiolii, insegne dei negozi scosse dalla tempesta, un cadavere in una vasca da bagno - e più a cose osservate di recente, in particolare il bruciare di un diario in un fuoco, con grandi frammenti di cenere di carta che fluttuano nell’aria calda. Gli esterni nebbiosi sono particolarmente belli. Ma se questo è un ottimo (cioè caratteristico) esempio del lavoro di Bava, è un esempio meno buono del genere thriller di omicidio, essendo derivativo, per lo più mal recitato e scritto, e ridicolo nei suoi vari discorsi in discesa nel pathos. Il finale gonfia il film oltre il punto di esaurimento, con la camera di Bava che traccia e scorre attraverso l’enorme e deserta casa di moda molto tempo dopo che ogni briciola di suspense è stata risucchiata fuori dalla situazione».

(P.J.D. [Peter John Dyer], *Blood and Black Lace* [Sei donne per l’assassino], “Monthly Film Bulletin”, n. 384, 1966)

“Gli stereotipi (i manichini, l’assassino mascherato, l’assenza di finestre, l’azione notturna) diventano espressione e veicolo di una angoscia autentica. Il film è abitato: febbricitante, tempestoso, pieno di peripezie confuse, giunge a carpire nei suoi interni turchesi e violacei gli elementi bizzarri e, Dio sa come, l’essenza stessa di una poesia funebre che non ha trovato interprete migliore. Film poliziesco all’origine, è indiscutibilmente un film fantastico, per la sua atmosfera e il suo stile”

(Emmanuel Carrère, *Six femmes pour l’assassin*, in *VII° Festival international de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction*, «Positif», n. 206, maggio 1978)

“La cinepresa vaga tra le tappezzerie vistose, attraversa saloni opprimenti dove regna uno strano e silenzioso popolo fatto di manichini di vimini. Bava e il suo complice Terzano si dedicano all’abituale policromia sfrenata, inondando questo universo morboso e sovraccarico come farebbe Sternberg: con tonalità rosse, malva e oro assolutamente irreali. E questo gusto per l’eccesso è decisivo per inventare un nuovo genere cinematografico, il “giallo”, di cui *La ragazza che sapeva troppo* era stato solo un abbozzo. Bava crea un’estetica della morte e del delitto. Al diavolo la logica. Solo la descrizione grafica della violenza è importante”

(Pascal Martinet, *Mario Bava*, Parigi, Editions Edilig, 1984)

“Nel cinema italiano per la prima volta appare, in tutta la sua spaventosa potenza, la figura del folle omicida e da questa iconografia discende una lunga serie di assassini

psicopatici che arriva fino alle produzioni più recenti. Si tratta di una visione da incubo, un essere vestito di nero, con il volto coperto da una maschera e il cappello calato. Nel film in effetti gli assassini sono due e uccidono a turno, dando ancora di più l'impressione di trovarsi di fronte a un'entità mostruosa e onnipresente, a cui niente e nessuno sfugge, almeno fino alla rivelazione finale”

(Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Profonde tenebre. Il cinema giallo e thrilling italiano dalle origini al 1982*, Roma, Mondo Ignoto, 2001)

“Con radicalità insolita per l'epoca, *Sei donne per l'assassino* è un film sulla morte, meglio ancora sui modi di uccidere. [...] Di più, Bava è sempre attento ai tempi dell'agonia, al momento in cui il corpo cessa di essere vivo e diventa una cosa inanimata. [...] Fin dalla sequenza dei titoli di testa, i personaggi si confondono con i manichini dell'atelier e si assomigliano tutti. [...] La vera suspense non sta nel temere la morte delle ragazze, che è scontata, ma nel sapere quando ricompariranno i loro cadaveri. È una *moritat* di fantocci quella che mette in scena Bava: e ciò che gli interessa è più il contorno che la sostanza. Dopo *La frusta e il corpo*, Bava e Terzano tornano a sperimentare sul colore con radicalità ancora maggiore. Se l'irrealismo cromatico del film precedente aveva una sua giustificazione nel carattere fantastico degli eventi, qui domina il puro arbitrio. Sia che girino in interno con la luce artificiale o in esterno-notte, Bava e Terzano danno l'impressione di colorare più che di illuminare: riempiono l'inquadratura di macchie (in genere i colori sono due o tre: verde/viola, giallo/malva, blu/verde/viola...) che non hanno nessuna motivazione naturalistica. [...] Ma Bava non si limita a comporre cartoline bizzarre: ancora una volta, tiene la macchina da presa in costante movimento. L'uso del piano sequenza è sistematico e, come se non bastasse, le inquadrature sono sature di oggetti e corpi. [...] È chiara la presenza di uno stile e di una visione del mondo (o per lo meno del cinema) all'insegna dell'artificio, dello spreco, della celebrazione della fine. [...] Il film si chiude circolarmente, con una cornetta che dondola che riecheggia l'insegna oscillante all'inizio. Bava si era messo a ridere quando qualcuno d'Oltralpe gli aveva chiesto il motivo di tale ritorno. Il cinema è il cinema, avrebbe detto Godard; però non significa nulla, avrebbe chiosato Bava, anche se è bello da vedere. Per quanto poco circolato all'epoca, *Sei donne per l'assassino* è anche il film che codifica definitivamente il genere del thriller italiano. E ne imposta le componenti tematiche, stilistiche e iconografiche: il sadismo, la misoginia, l'enfasi sul passaggio dalla vita alla morte e sullo sfiguramento della persona; l'estetizzazione della violenza, con il preziosismo stilistico a giustificare e compensare il sadismo; figure come l'assassino incappucciato e guantato, l'enfasi sulle armi da taglio e sui modi non convenzionali di uccidere”

(Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro, 2013)

“Pietra angolare dell’opera di Mario Bava, *Sei donne per l’assassino* è una sinfonia macabra di colori inverosimili, dove ricatto, droga e omicidi stritolano personaggi dominati dalle loro pulsioni. La macchina da presa insegue, come un predatore, le vittime spaventate. Creando un genere cinematografico, il giallo, e anticipando gli slasher dei due decenni successivi, il regista italiano dipinge questo incubo in cui conta solo l’estetica di una violenza esaltata dalla musica di Carlo Rustichelli”

(Gérald Duchaussoy, Romain Vandestichele, *Mario Bava, le magicien des couleurs*, Paris, Lobster Films, 2019.)



Fotogramma



Fotogramma



Fotogramma

DOCUMENTI

Note di restauro su “Sei donne per l’assassino” di Sergio Bruno

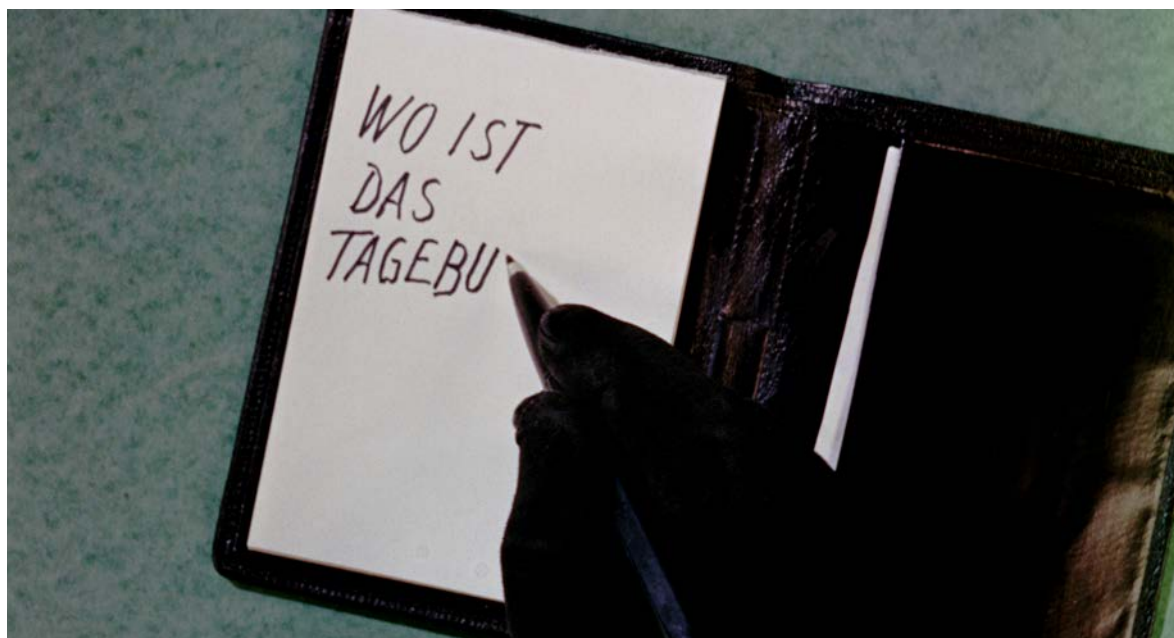
Il restauro in 4k de *Sei donne per l’assassino*, è stato realizzato dal CSC-Cineteca Nazionale in collaborazione con Compass Film S.r.l. che per questo progetto ha messo a disposizione i negativi originali e anche gli elementi duplicati per permetterne il confronto.

I materiali principali utilizzati in fase di restauro sono stati il negativo scena e il negativo colonna originali. Il primo presentava molte criticità in particolare per la presenza di numerose giunte rovinata che, su diversi fotogrammi, avevano rilasciato un residuo di scotch. Questo problema è stato risolto principalmente in fase di riparazione della pellicola attraverso un lavoro di ricostruzione e pulitura, ma anche con il restauro digitale, dove sono stati necessari molti interventi di stabilizzazione e correzione dei fotogrammi parzialmente deformati. Un principio di sbiadimento del colore su gran parte del negativo, inoltre, ha causato quello che in termini tecnici viene definito “il pompaggio luminoso”, cioè uno sfarfallio, una variazione di luminosità anche all’interno di una stessa scena. Questo ha comportato un lungo e delicato lavoro di restauro digitale (deflikering) per cercare di bilanciare tutto il film a livello di luminosità.

Uno delle caratteristiche del cinema di Mario Bava è lo straordinario uso del colore, tanto da essere considerato “Il mago dei colori”. Soprattutto in questo film, grazie alla collaborazione del direttore della fotografia Ubaldo Terzano, che è stato uno dei suoi maggiori collaboratori, il colore è un vero e proprio protagonista della vicenda del film. Pertanto, la fase di color correction è stata una delle operazioni più lunghe e complesse dell’intero progetto di restauro. Grazie alla supervisione di Lamberto Bava, figlio del regista, che ha collaborato direttamente con i tecnici del laboratorio di restauro, si è cercato di rispettare questa peculiarità che in *Sei donne per l’assassino* si rivela agli occhi dello spettatore già dai titoli di testa in cui le scritte si stagliano su una sorta di macchie cromatiche. Oltre che sui colori, un attento lavoro è stato fatto anche per bilanciare al meglio alcuni esterni notturni, nel tentativo di mantenere i contrasti di luce e buio voluti dal regista, senza pregiudicare la perdita di dettagli.

Per la colonna sonora, il negativo colonna originale è stato confrontato con un positivo sonoro. Una volta acquisiti digitalmente entrambi, la scelta è caduta sul negativo che presentava una maggiore qualità sonora anche se non mancavano i soliti difetti dovuti all'usura del tempo, quali fruscii, saturazioni, sbilanciamento di volumi, ecc. Tutte problematiche che sono state risolte attraverso il restauro digitale.

Curiosamente sia il negativo scena, sia tutte le versioni realizzate di recente anche su supporto digitale, hanno una sequenza in cui si vede il dettaglio della mano dell'assassino che scrive su un taccuino un testo in lingua tedesca ("Wo ist das Tagebuch?"). Sicuramente si tratta di una anomalia perché il negativo originale è in lingua italiana e tutte le altre scritte che compaiono sono in italiano, come ad esempio le pagine del diario. Il film fu una coproduzione italo-franco-tedesca e probabilmente questa inquadratura, che tecnicamente si chiama "inserto", fu sostituita per stampare delle nuove copie quando il film venne distribuito in Germania e verosimilmente non fu mai reintegrata con quella originale che è andata perduta. La copia di legge conservata dalla Cineteca Nazionale, e stampata all'epoca direttamente dal negativo, ha l'inquadratura originale che quindi per questo restauro si è deciso di reintegrare.



Fotogramma

