

99

QUADERNI DEI RESTAURI



REGIA DI MARIO
BAVA

REAZIONE A CATENA

(ECOLOGIA DEL DELITTO)

Centro Sperimentale di Cinematografia

Consiglio di amministrazione

Presidente

Gabriella Buontempo

Giuseppe (Pupi) Avati,

Mauro Carlo Campiotti

Giancarlo Giannini

Santino Vincenzo Mannino

Cristiana Massaro

Andrea Minuz

Comitato scientifico

Presidente

Gianni Canova

Andrea Appella

Armando Fumagalli

Nicola Guaglianone

Giacomo Manzoli

Margherita Gina Romaniello

Pietro Sarubbi

Collegio dei revisori dei conti

Presidente

Francesco Capalbo

Maurizio Fattaccio

Salvatore Varriale

Direttore generale

Marcello Foti

Cineteca Nazionale

Conservatore Steve Della Casa

Direttore Amministrativo Luca Pallanch

Quaderni dei restauri - *Reazione a catena (Ecologia del delitto)*

a cura di Caterina Taricano

Corredo iconografico Antonella Felicioni e Sergio Bruno

Ricerche e documentazione Maria Coletti

Progetto grafico e impaginazione Lorena Canulli

Ufficio stampa Silvia Saitta

**REAZIONE
A
CATENA**

(ECOLOGIA DEL DELITTO)

a cura di
Caterina Taricano

5 **L'ALEPH, L'UNICO, IL TUTTO, IL NULLA**

Su *Reazione a Catena* di Mario Bava
di Roberto Pisoni

9 **COMPILATION 1 • PRESA DIRETTA**

Tim Burton, Mario Bava, Laura Betti, Bruno Todini, Dario Argento, Martin Scorsese
A cura di Maria Coletti

13 **COMPILATION 2 • POSIZIONI CRITICHE**

Marco Giusti, Antonio Bruschini, Antonio Tentori, Massimo Sebastiani, Mario Sesti,
Simone Venturini, Alberto Pezzotta, Gérald Duchaussoy, Romain Vandestichele,
Alberto Bevilacqua, Roy Menarini
A cura di Maria Coletti

L’ALEPH, L’UNICO, IL TUTTO, IL NULLA

Su *Reazione a Catena* di Mario Bava

di Roberto Pisoni

“Sono abbastanza soddisfatto del mio ultimo film, Reazione a catena. Non saprei raccontare la trama, ma è uno di quei film che meno li capisci e meglio è. Mi piace soprattutto un’inquadratura venuta fuori quasi per caso. Prima l’immagine è sfocata, si ha l’impressione di vedere qualcosa che sembra il sole. E invece no, si tratta di un occhio, un occhio immenso che occupa l’intero schermo” (Mario Bava).

Reazione a catena (1971), uscito originariamente come *Ecologia del delitto*, rappresenta il punto di non ritorno del giallo italiano, la sua avanguardia feroce e la sua dissoluzione malinconica. In esso Mario Bava compie una duplice operazione: da un lato crea ed estremizza una serie di meccanismi narrativi e visivi che ispireranno lo slasher americano; dall’altro, li svuota e li distrugge con ironia sorniona, come se volesse sabotare dall’interno un genere che lui stesso aveva contribuito a fondare ma a cui non crede più. Il film nasce in un contesto di profondo mutamento. Dopo anni in cui il giallo italiano aveva faticato a imporsi sul piano commerciale, il successo de *L’uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Dario Argento sblocca una corsa produttiva verso il thriller d’ambientazione contemporanea. Bava, che ormai stenta a trovare progetti interessanti, sviluppa con il produttore Giuseppe Zaccariello e Filippo Ottoni un soggetto di Dardano Sacchetti e Franco Barberi, *Così imparano a fare i cattivi*, trasformandolo nella storia di una proprietà contesa – la “baia di sangue” urlata da alcuni titoli internazionali – tra diverse fazioni che vogliono assicurarsela ad ogni costo. È poco più di un modesto pretesto narrativo da cui è assente qualsiasi logica d’investigazione. Non c’è un detective, non c’è una vera rivelazione finale. Non è importante chi sia l’assassino, perché in fondo lo sono tutti. Bava accumula in maniera parossistica tredici omicidi, mettendoli in scena con diverse variazioni di efferatezza, sadismo e ironia macabra, svelando, con un moralismo piuttosto esplicito, il carattere intrinsecamente voyeuristico del thriller. Ogni personaggio è carnefice e vittima, ogni azione innesca la successiva in un ciclo chiuso, autoreferenziale, meccanico. La baia e il paesaggio lacustre sono lo *stage* circoscritto del gioco al massacro, un “acquario” in cui ogni personaggio è una preda in

attesa di essere impiccata, decollata, infilzata o strangolata. Non a caso gli esseri umani sono spesso assimilati a scarafaggi, polipi, mosche, insomma cadaveri da catalogare per il regista entomologo. I personaggi, interpretati anche da volti noti come Claudine Auger, Luigi Pistilli, Laura Betti, Claudio Volontè e Leopoldo Trieste, sono mossi e pilotati con un distacco quasi derisorio: le *performance* attoriali sono funzionali alla meccanica del delitto, deprivate di ogni sfumatura psicologica che possa indurre empatia, sono le pedine intercambiabili dell'orgia di sangue.

Formalmente e stilisticamente *Reazione a catena* è un film più “sporco” e grezzo del solito e a ragione: alterna le classiche composizioni gotiche e barocche degli interni, imprevisioni da filtri e luci colorate, a un uso nuovo della macchina a spalla, con panoramiche a schiaffo, montaggio convulso, movimenti instabili che anticipano l'iperrealismo di *Cani arrabbiati* (1974). L'uso dello zoom e delle variazioni focali sono ossessivi, quasi parodistici, e fanno parte di una chiara strategia visiva: la macchina da presa non è più garanzia di un punto di vista coerente, ma agisce come elemento autonomo, arbitrario, anarchico, è una trappola percettiva. Lo spettatore è costantemente disorientato: non sa se sta guardando con gli occhi del killer, della vittima o di un'entità terza, imperscrutabile. Il concetto di “sguardo” come asse e bussola narrativa è capitolato. È l'occhio stesso, più che l'atto, a desiderare e generare la violenza. In questo senso il film dialoga inconsapevolmente, più che con i suoi epigoni successivi, con *Peeping Tom* di Michael Powell (1960), anche se in chiave beffarda e cinica. Il piacere dello spettatore non risiede più nel mistero da risolvere o nell'identificazione con la vittima, ma nella pura, quasi entusiastica, messa in scena dell'agonia e della morte. Con un'audacia impensabile per l'epoca, Bava trasforma così il giallo in uno specchio deformante della sua stessa natura di genere: egli mostra e, allo stesso tempo, smaschera il godimento perverso per l'immagine violenta. È qui che emerge la vera novità del film: non tanto nella spettacolarità dei delitti, nelle macchine sputa sangue di Carlo Rambaldi, pur innovative, ma nella loro funzione sistemica. Ogni omicidio è una tappa di una danza mortale che esclude del tutto la nozione di colpa o giustizia.

Il meccanismo del *body count* verrà saccheggiato dallo slasher americano, a partire da *Venerdì 13* (1980), ma senza quell'ironia disincantata che permea l'originale. Il plagio americano banalizza ciò che in Bava era riflessione sullo sguardo e sul piacere visivo dello spettatore, perde l'oscillazione consapevole tra orrore e farsa, tra sangue e sarcasmo. *Reazione a catena* apre la strada anche al filone del giallo iperviolento e *splatter* che fiorirà in Italia nei primi anni '70: Lenzi, Fulci, Dallamano, Martino, Scavolini si spingeranno oltre sul piano grafico, ma mai con la stessa lucidità formale.

Bava non cerca lo shock fine a sé stesso, ma una riflessione sulla macchina narrativa. È qui la sua modernità: mentre molti suoi epigoni accumulano *gore*, lui smonta l'impianto drammaturgico stesso del giallo, sostituendolo con una geometria del disfacimento. Non a caso il suo film successivo, *Gli orrori del castello di Norimberga* (1972), rappresenta un malinconico ritorno al gotico, come se Bava, dopo aver smascherato la vacuità del nuovo orrore, avesse esaurito il proprio dialogo con il genere. Il virtuosismo visivo resta, ma il cuore è altrove: nella nostalgia di un cinema che sapeva evocare invece di mostrare. In *Reazione a catena*, invece, tutto è mostrato. Non per compiacere ma per disinnescare. La violenza non è mai glorificata, semmai derisa. E il pubblico, come in un esperimento antropologico, è chiamato a osservare, a guardare sé stesso riflesso nel meccanismo.

COMPILATION 1 • PRESA DIRETTA



Fotogramma

Presa diretta

a cura di Maria Coletti

«Ho sempre voluto realizzare un horror in italiano, con *Beetlejuice Beetlejuice* è come se l'avessi fatto. È il mio omaggio a Bava e Argento».

Tim Burton alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 2024

«Sono sicuro di aver fatto solo grandi stronzate. Sono un artigiano. Un artigiano romantico, di quelli scomparsi. [...] Per me girare vuol dire il trucco, l'invenzione, la magia. [...] Il cinema è la fucina del mago, è fare una storia fisicamente con le proprie mani. Almeno è così per me. Del cinema mi affascina il problema e la sua soluzione. Niente altro: ricreare un'illusione, un effetto, senza mezzi. È il massimo. [...] Per me e quelli della mia generazione il cinema era ed è fare con poco, inventare. Creare con niente. Una sfida a sé stessi anche. Se no che gusto c'è? Coi soldi, come facevano gli americani qui in Italia, sono bravi tutti. Dov'è la sfida al tuo cervello se hai tutto pronto?».

Mario Bava, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2021

«Mi piace la lavorazione di un film, tutto quello che succede in una lavorazione. Però sono stata molto presto presa e incartata e incasellata – perché in Italia c'è l'uso di fare tanti bei cassettoni con l'etichetta e se non stai nell'etichetta, buonanotte – come attrice intellettuale. Sarà magari vero, non lo nego, perché sarebbe come dire che certe cose le capisco. Però è anche vero che mi piace tutto nel cinema. Io ho adorato fare un western con Corbucci in Spagna, in mezzo alla caccia dei cavalli [...]. Con Bava addirittura sono stata io a telefonargli da Venezia dopo aver vinto la Coppa Volpi per *Teorema* [...]. Poi siamo diventati amicissimi, Bava era un personaggio divino! Ho fatto due film di seguito con lui. Il primo si chiamava qualcosa come *Una rossa accetta per la luna di miele* [*Il rosso segno della follia*], non ricordo più. Lì ero la protagonista. Poi *Ecologia del delitto*, e lì anche non ero male, del tutto senza collo! [...] Ricordo un giorno che persino lui, a notte, decise di rinunciare a una scena per il troppo divertimento, dopo aver provato a incazzarsi! In una fittissima foresta, girando al mare sulle dune, io e Gigi Pistilli dovevamo correre venendo da punti diversi fino a incontrarci davanti alla macchina da presa, e lì dire, col fiatone, due o tre cose fondamentali. Noi al via correavamo, arrivavamo, e trovavamo Bava dietro la macchina da presa che agitava una frasca davanti all'obiettivo, e la frasca era tutta quanta la foresta! Motore, azione, corsa, e davanti all'obiettivo dove c'era questa frasca che andava su e giù, nel dire le battute

fondamentali su non so quale assassinio, io e Gigi siamo scoppiati a ridere dal farcela addosso. Rifacemmo la scena un sacco di volte, e Bava provò a incazzarsi, ma alla fine gli prese anche a lui un *fou rire* di tale violenza che la scena non si fece più e decise di cambiarla con un'altra».

Laura Betti, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2021

«Bava era un genio. Un genio che ebbe il torto di nascere in Italia. Fosse nato negli Stati Uniti, sarebbe stato un regista grande quanto Hitchcock o uno dei sommi maghi della suspense. Era di una bravura indicibile dal punto di vista tecnico, capace di qualunque cosa. [...] La cosa meravigliosa di Bava, la cosa che davvero ti faceva restare a bocca aperta, è che faceva dei trucchi incredibili costruiti con le sue mani, servendosi della carta stagnola, di pezzetti di cartone, di plastica. Gli si scatenava la fantasia e creava queste cose pazzesche con niente, proprio niente. Tanto è vero che quando girava mi diceva: "Bruno, non fare entrare in teatro gli americani, se no ci sputtaniumo! Quelli in proiezione si immaginano chissà che e poi arrivano qua e si accorgono che sono due pezzi di legno e qualche spago!". [...] Nella vita Bava era di una timidezza quasi virginale. Poi, sul lavoro, aveva questa capacità di sintesi quasi feroce. Era di una bontà, di un'umanità e di una generosità rare, io non gli ho mai sentito dire male di nessuno. E poi era così umile, non si considerava niente. [...] Bava continuò a ritenersi fino all'ultimo un onesto artigiano, niente di speciale. A un tratto in Francia gli fecero dei monumenti, su "Positif", sui "Cahiers", e lui mi diceva: "Bruno, ma quelli 'so matti!"».

Bruno Todini, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2021

«Sei stato guardato col medesimo scetticismo riservato ad autori come Bava e Freda, compresi a distanza di anni, se non di decenni. Come ti ponevi rispetto a loro?

Era un'altra generazione, io appartengo a quella successiva. Mi piacevano i loro film: quelli di Bava erano più fantasiosi, mentre quelli di Freda erano molto più feroci, cattivi, duri.

Un film di Freda e un film di Bava che hai particolarmente amato?

Di Freda *Lo spettro* e di Bava *I tre volti della paura*.

Con Bava hai lavorato in Inferno...

Sì, c'era anche il figlio Lamberto che lavorava con me come aiuto regista. Bava padre era bravissimo a fare gli effetti speciali con i cristalli. È stato bello lavorare con lui. Era intelligentissimo. Aveva delle idee stupende».

Intervista a **Dario Argento**, in Domenico Monetti, Luca Pallanch (a cura di), *Tagli. Il cinema di Dario Argento*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2008

«Mi piacciono molto anche i film di Mario Bava, nei quali non c'è praticamente storia, solo atmosfera, con tutta quella nebbia e le signore che camminano lungo i corridoi: sono una sorta di gotico italiano. Bava mi sembra appartenere al secolo scorso»

Martin Scorsese, in David Thompson, *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano, 1991

COMPILATION 2 • POSIZIONI CRITICHE



Fotogramma

Posizioni critiche

a cura di Maria Coletti

«Se è vero che il cinema d'azione moderno nasce con *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone, come ha detto a Cannes quest'anno Quentin Tarantino, è probabilmente anche vero che il cinema d'orrore e del fantastico internazionale moderno, e penso soprattutto ai grandi film di Tim Burton, nasca con *La maschera del demonio* e *I tre volti della paura* di Mario Bava. Altra cosa incredibile è che, se il cinema western di Sergio Leone è stato accompagnato da un risveglio critico non immediato, visto che il primo articolo di vera celebrazione compare sui "Cahiers du Cinéma" nel 1968 grazie a Sylvie Pierre, con un ritardo di ben quattro anni, per l'horror di Mario Bava l'attenzione dei "Cahiers du Cinéma" e di "Positif", ma non solo, è immediata. E darà vita a [...] tutta una editoria di fanzine europee di cinema fantastico che ci hanno accompagnato per decenni. [...] Al punto da far diventare l'horror italiano, spesso costruito dalle stesse persone che si muovevano nel peplum e nell'avventuroso, una sorta di supergenere d'autore venerato dai cinéphiles di tutto il mondo».

Marco Giusti, in Steve Della Casa, Marco Giusti, *Gotico italiano. Il cinema orrorifico 1956-1979*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2014.

«*Reazione a catena* è senz'altro tra i più riusciti e notevoli film di Bava [...]. Dal punto di vista tecnico, Bava si sbizzarrisce in numerose soluzioni visive, primi piani e soggettive che immergono il film in una malsana e stravagante atmosfera, quasi ai limiti del surreale».

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

«Uno dei gialli con più fantasiose e inventive variazioni del delitto. L'autore non è interessato a svelare il disegno di un assassino quanto a descrivere una comunità d'individui che si sopprimono l'un l'altro come insetti, sullo sfondo di una natura incantevole. La determinazione della violenza suona come prefigurazione e rappresentazione rituale della devastazione della natura. Uno dei film più amati e paradossali del decano dei gialli in Italia, ma anche un antesignano dello splatter contemporaneo in cui lo spettacolo barocco della violenza della morte è più importante dello svelamento del mistero del crimine. Effetti speciali di Carlo Rambaldi» (**Massimo Sebastiani, Mario Sesti**, *500 film polizieschi*, Lindau, Torino, 1998)

«Comunemente riconosciuto come un modello per lo *slasher* e lo *stalker movie* americano che si affermerà a partire dalla fine degli anni Settanta, è uno dei film più splatter e violenti [...]. Il “body count” è uno dei più alti di tutto il periodo: tredici uccisioni attorno alle quali Bava costruisce un film per “quadri”. [...] Nel finale i due sopravvissuti, Renata e Alberto, certi di potere ereditare la proprietà della contessa, sono uccisi a colpi di fucile dai loro stessi figli che per tutto il tempo sono stati testimoni della vicenda e ora corrono spensierati per la baia. La sceneggiatura e la prima versione del film prevedevano che i bambini rivendicassero l’atto omicida, esplicitando nella scritta “La baia è di tutti” e nella frase “così imparano a fare i cattivi” l’intento politico e morale. La baia è un *finis terrae* dell’Italia post-boom e post-’68 in cui si dispiegano la crisi del soggetto e la psicotizzazione del sociale. L’ecologia del delitto del titolo voluto dal produttore anziché apparire bizzarra assume tutta la sua pregnanza. L’estetica dell’omicidio si intreccia con un “discorso sull’ambiente” che delimita un territorio in cui esprimere delle darwiniane “condizioni della lotta per l’esistenza”, una “riserva naturale” in cui collocare degli esemplari da osservare, descrivere e infine catturare. La ricerca della “messa a fuoco” è così metafora dell’osservazione scientifica strumentale. I movimenti descrittivi ed esplorativi, le figure dello sguardo (i binocoli, la lente d’ingrandimento, i dettagli degli occhi), lo zoom e le soggettive sono centrali nell’economia del film. L’entomologo, il cui studio è introdotto dal dettaglio degli insetti immersi ancora in vita nelle soluzioni a base di formalina, è un collezionista e l’equivalenza tra esseri umani e insetti è esplicita. [...] Al pari di Cox e Borges, Bava attinge da una tradizione pre-moderna, assemblando un *bestiarium* delle “spaventevoli creature della baia”. L’intero film è una rappresentazione hobbesiana dello “stato di natura” (*homo homini lupus*) e dello “stato di eccezione” (l’anatomia del potere, la ricerca degli eredi). In un certo senso, *Reazione a catena* è il *Salò* di Bava, trattando nel suo profondo della disposizione alla violenza e al sacrificio. [...] Il film è stato definito “il marxismo secondo Bava”, sulla scorta di un’analogia tra assassinio e capitalismo orientata al superamento dell’estetica dell’omicidio: “il gore non è tanto un’esemplificazione dell’omicidio come una delle belle arti, quanto una parodia della produzione industriale fondata sull’accumulo”. *Reazione a catena* persegue, al pari di altri film del new horror coevo, una critica dell’esistente attraverso la radicalizzazione dei contenuti (la critica della contemporaneità) e la disgregazione della forma (estetica e narrativa). Lo *slasher* appare come un filone anti-borghese, almeno nel senso di un “testo” che può essere descritto come “un corpo rotto, mancante dell’integrità comunemente attribuita al racconto cinematografico popolare”, tale da tagliare i ponti con la narratività classica e con i modelli derivati dalla letteratura popolare borghese ottocentesca e riaprire un dialogo con forme di espressione della violenza e dell’orrore a lungo sopite. [...] I due bambini, testimoni del diffondersi della “reazione a catena”, mettono in atto ciò che hanno appreso per imitazione del comportamento degli adulti, dimostrando [...] la grande creatività insita nella mimesi. Il duplice delitto finale, infatti, interrompe un circolo vizioso di distruzione e apre al

contempo alla violenza creatrice: i bambini risolvono pragmaticamente a proprio favore la “rivalità mimetica” (diventano implicitamente i proprietari della baia, eliminati i genitori) e simbolicamente istituiscono un nuovo ordine sociale attraverso l’inserimento della madre e del padre nel dispositivo vittimario. La spensierata corsa finale nella baia sancisce così il “ruolo cruciale dell’omicidio nella fondazione di ogni società”».

Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli Editore, Roma, 2014.

«Il moralismo baviano è implicito fin dal prologo con la morte della mosca (già presente nella sceneggiatura); ed è esplicitato nei successivi discorsi di Fossati (Leopoldo Trieste) e Simone (Claudio Volonté), da cui si deduce che gli uomini sono insetti: ugualmente fastidiosi e sacrificabili senza rammarico. [...] *Ecologia del delitto* è il primo film di Bava pienamente immerso nella contemporaneità. Il regista di horror gotici e in costume descrive questa volta una società smaliziata e consumista, che si è già lasciata alle spalle la contestazione. Vi reagisce con allegra ferocia, e al tempo stesso scavalca a sinistra, per così dire, il nuovo thriller argentiano, facendo scorrere ancora più sangue in un intreccio dove la violenza è l’unica motivazione. Ciascuno dei tredici omicidi del film è gratuito, alla luce delle convenzioni di una narrazione classica, ma è al tempo stesso giustificato da una legge biologica immanente: l’ecologia del delitto del titolo si può intendere sia come un meccanismo di difesa della natura, che distrugge gli speculatori che vogliono minacciarla, sia come enunciazione di una legge istintiva del più forte. [...]] Ma l’originalità dell’intreccio sta anche nell’assenza di ogni suspense sull’identità dell’assassino: per cominciare non è uno solo, e la sua identità viene scoperta casualmente, senza la minima enfasi. [...] Di *Ecologia del delitto* Bava firma anche la fotografia, contando su un operatore, Emiliano Varriano, scelto per l’abilità a manovrare lo zoom. Di fronte a una baia semiselvaggia, Bava è più interessato alla natura che agli uomini. [...] Nel film l’uso del fuori fuoco diventa quasi sistematico, con una pervicacia dietro cui si avverte una poetica. [...] Cose e persone sono sempre sospese tra visibilità e invisibilità. Se la funzione dello zoom è quella di mettere in rilievo, di avvicinare l’occhio alle cose, il fuori-fuoco ne è la negazione: è il ritorno della materia in un caos indistinto e inorganico, o forse il segno di una visione mentale, come i colori che si vedono quando si chiudono le palpebre».

Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro Cinema, Milano, 2013.

«Il cinema di Mario Bava si colloca ai margini del reale, ci propone una visione deformata della realtà. [...] Bava crea un universo e ne inventa le regole man mano che il racconto va avanti, lasciando ampio spazio a degli elementi che possono scandire il racconto stesso: la pallina che rimbalza in *Operazione paura*, gli insetti in *Reazione a catena*, l’autodistruzione dei personaggi perseguitati o posseduti da demoni in cerca di vendetta [...]. Con gli anni Settanta Bava opera una scelta estetica ancora più radicale. Il lavoro sull’immagine si fa sempre più intenso e la scelta è verso un cinema di genere

sempre più forte nei contenuti, che si spingono oltre ogni limite pur di catturare la morbosità del pubblico solleticando i suoi bassi istinti. Il cinema di Hollywood crea una sorta di effetto domino: raccontando la crisi del mito americano, trascina a sua volta il cinema italiano verso scelte sempre più violente e peraltro in sintonia con gli anni di piombo. Anche la figura dell'assassino si modifica: non è più davanti alla nostra porta, è già dentro casa nostra. In *Operazione paura* e *Il rosso segno della follia* ci sono personaggi apparentemente angelici che si trasformano in spiriti maligni: e noi li abbiamo allevati e cresciuti proprio perché ci possano seppellire. Il punto di vista della cinepresa non è più quello del narratore ma quello dell'assassino, sia esso bambino o adulto: oppure è il regista stesso a essere l'assassino, e noi spettatori siamo al contempo attori, esecutori e cameramen. *Reazione a catena* è la dimostrazione di quanto stiamo sostenendo. Al posto del grande impatto dei colori, della cura per la composizione dell'immagine e per il posizionamento della cinepresa, prende piede una regia più movimentata con la macchina da presa, che si muove tantissimo. È il punto di vista dell'assassino a muovere l'azione. Renata (Claudine Auger) e suo marito Alberto (Luigi Pistilli) entrano in scena attraverso una porta finestra. A causa dello spavento nel vedere un cadavere, Renata si appoggia su Alberto. Dal giardino arriva una luce azzurra che attraversa anche le persiane, mentre la sala con il crema e il marrone come colori prevalenti danno all'ambiente un'immagine tipicamente anni Settanta: è come se si superassero per sempre gli anni Sessanta scanditi dai colori "alla Bava" per entrare in un'epoca nuova e dalle tonalità molto sfumate. [...] Di fatto, in pochissimo tempo l'immagine realistica lascia il posto a una deformazione della realtà e dei colori: una deformazione ipertrofica che vuole essere forte e crudele senza nessuno spazio per rendere meno aspra la realtà che si racconta. Si sottolinea l'orrido per intensificare il reale. Mario Bava mette i corpi e i visi in primissimo piano e questo diventa norma nel suo cinema».

Gérald Duchaussoy, Romain Vandestichele, Mario Bava. *Il mago dei colori*, edizione italiana a cura di Steve Della Casa, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni Sabinae, Roma, 2023

«Nel cinema di Bava, più che il fantastico, credo sia presente l'orrifico basato su questo principio: l'umanità viene assalita da forme di terrore che non prevede e di cui spesso non sa spiegarsi la ragione. Questa idea era stata incorporata da Bava, credo, grazie alle esperienze d'infanzia o dell'adolescenza. Non l'aveva mai chiarito, anche se a volte ne faceva cenno, ma penso avesse avuto dei traumi, avesse provato una fortissima paura, una fobia. [...] Aveva la capacità di sollecitare il subliminale, [...] quella parte di noi che è sempre pronta ad essere terrorizzata. Lui prolungava a lungo la sequenza nella normalità e subito dopo scatta – va, all'improvviso, il terrore».

Alberto Bevilacqua, in Gabriele Acerbo, Roberto Pisoni, *Kill Baby Kill! Il cinema di Mario Bava*, Bietti, Milano, 2021.

È nella relazione puramente cinematografica tra corpi e spazi che si nasconde uno dei principali motivi della riuscita di *Reazione a catena*. Mario Bava immagina l'architettura di interni come un labirinto di simboli e di significati misteriosi. Quando avvengono gli efferati omicidi, sono le vittime impiccate, infilzate, contorte a inventare nuovi usi per quegli spazi. Gli oggetti inanimati rimangono freddi, indifferenti alla tragedia umana, quasi soddisfatti del proprio design. I corpi invece mostrano un'agonia improvvisa, stupita, meccanica – come quando i due amanti vengono uccisi nell'amplesso, continuando per qualche secondo a muoversi eroticamente anche se vicini alla fine, per saldare la piccola e la grande morte.

Roy Menarini, 2025



Fotogramma

