

Stefano Curreli

«I racconti di Dracula», una collana italiana dell'orrore

Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto. Ben pochi psicologi contesteranno questi dati di fatto, e la loro riconosciuta verità deve costituire una volta per tutte la genuinità e la dignità del racconto dell'orrore sovrannaturale come forma letteraria.

H.P. Lovecraft, *L'orrore sovrannaturale nella letteratura*

Premessa

Al centro di questo studio è la collana dell'orrore italiana, «I racconti di Dracula» (1959-1981) edita a Roma dalla ERP del barone Antonino Cantarella. Ne analizzo aspetti e problematiche: la nascita della raccolta e l'organizzazione, i suoi autori, la modalità di creazione delle storie, la distribuzione, la veste grafica, le relazioni col sistema letterario italiano e quelle con la cultura italiana e straniera (americana). Per comprendere i fondamenti di questa produzione e le prospettive che essa apre, ritengo importante riprendere almeno con pochi essenziali riferimenti la polemica relativa alla letteratura fantastica che ha avuto la sua data di nascita nella cultura letteraria moderna al momento della polemica tra i classici e romantici in Italia. Per quanto il territorio italiano sia stato uno scenario stimolante per tutti quegli autori che desideravano calarsi in scenari cupi ed esotici, per raccontare storie inquietanti in ambientazioni da brivido, e nonostante le letterature straniere abbiano spesso visto l'Italia come una regione capace di offrire atmosfere ideali per racconti neri e dell'orrore, la nostra tradizione critica non è stata del medesimo avviso, anzi dalla stagione della polemica classico-romantica a oggi ha cercato in ogni modo di oscurare temi orrorifici e atmosfere tenebrose nella letteratura nostrana. In una rivista dei primi dell'800 si legge:

un cielo, qual'è [sic] quello della Grecia e dell'Italia, perpetuamente limpido; un aere purissimo e temperato, del continuo impregnato dai ben-olenti effluvi di mille diversi fiori, dai cedri, dagli aranci; un cielo siffatto, gaje, piacevoli, immaginose, varie sgorgar farà dalla mente de' suoi poeti le idee, siccome vaghi e varii sono i fiori e i frutti che il suolo di lui produce. Chiunque si è internato nelle melanconiche regioni del Nord, ove la mente e il cuore sono del pari oppressi delle sempiternе brume, dalle nebbie, dai ghiacci, non recherassi ad istupire, se cupe, feroci, mestissime sono le poesie che in tali paesi nascono, se uniformi le similitudini di che fanno uso i poeti di quei malaugurati climi.¹

Fabio Camilletti, nel suo illuminante studio *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, cerca di far chiarezza sul perché l'Italia venisse considerata come una terra ostile al germogliare di una narrativa nera,

¹ Anonimo, 'L'Attaccabrighe al lettore', *L'Attaccabrighe ossia classico-romantico-machia*. Giornale critico-letterario, 13 (28 marzo 1819), 51-52, p. 51. Ricavo la citazione da Fabio Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, in «Italian studies», Vol. 69 No. 2, Luglio 2014, pp. 231-45, cit., p. 237.

e ci racconta che Giovanni Gherardini «nel 1820 rimarca come le ‘fibre’ dei popoli del nord siano indurite e incapaci a ricevere le molli impressioni di quel bello, tanto sentite da’ greci e dagl’italiani».² Gherardini vuole dire che l’Italia, essendo stata la terra dei greci e dei latini e della loro bella letteratura, è estranea all’orrore per natura. E non sarà il solo a pensarla in questo modo. Lovecraft nel suo saggio *L’orrore sovranaturale nella letteratura*, nel terzo capitolo, intitolato *Gli albori del racconto dell’orrore*, scrive, a questo proposito:

Là dove il mistico sangue del Nord era prevalente, l’atmosfera dei racconti popolari si fece più intensa; perché nelle razze latine c’è una vena di razionalismo di fondo che esclude anche dalle loro più bizzarre superstizioni gran parte di quelle sfumature affascinanti tanto caratteristiche delle nostre storie nate dalle foreste e nutrite dai ghiacci.³

L’atteggiamento ostile nei confronti di un certo tipo di letteratura non è ascrivibile solo all’Ottocento. Gianfranco Contini – che ha una grossa responsabilità quando si parla di scarsa attenzione nei confronti della letteratura dell’orrore italiana –, scrive nell’*Introduzione* alla sua antologia del 1946 intitolata *Italie magique*⁴ che nel Settentrione e in Oriente ci sono brume e fate, mentre in Occidente non c’è nulla. È interessante a questo punto riprendere un’affermazione del giurista Pier Luigi Mabil, riportata da Camilletti nel suo saggio sulla polemica classico-romantica, che chiarisce perché l’Italia fosse vista in tali termini e quali opinioni avessero i nostri intellettuali della cultura nordica e della letteratura che vi si produceva:

E che pretendono codesti audaci novatori? Forse che abbandoniamo l’ameno e fiorito nostro Parnaso per la selva Ercinia, pe’ nevosi e dirupati gioghi della Scozia e dell’Irlanda? Che avvezzi ai gentili numeri, ai dolci modi del tejo cantore [i.e. Anacreonte], prestiamo facile ed indulgente orecchio alle irte canzoni de’ bardi, degli scaldi, degli irochesi? [...] Che ingombriamo le nostre scene di patiboli, di carnefici, di teschi, di stregoni e di fantasmi?⁵

Ma a disapprovare certi temi sarà anche Leopardi, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,⁶ e Manzoni stesso, nella lettera al marchese Cesare Tapparelli d’Azeglio⁷ definirà stravaganti le storie di spettri e di streghe: un guazzabuglio per nulla meritevole di essere accolto dalla nostra letteratura. Non a caso, nella *Storia della letteratura del terrore* di David Punter,⁸ considerata giustamente una vera e propria bibbia per tutti coloro che desiderino studiare la tradizione horror, l’Italia è inesistente.

² Ibidem.

³ H.P. Lovecraft, *L’orrore sovranaturale nella letteratura*, in H.P. Lovecraft, *Teoria dell’orrore. Tutti gli scritti critici*, G. de Turreis (a cura di), Milano, Edizioni Bietti, 2011, p. 322.

⁴ Gianfranco Contini, *Italie magique. Contes surréels modernes*, Parigi, Aux portes de France, 1946.

⁵ Camilletti, *‘Timore’ e ‘terrore’ nella polemica classico-romantica: l’Italia e il ripudio del gotico*, cit., p. 237. In nota al saggio, Camilletti riporta i seguenti dati: «[Pier] Luigi Mabil [sic], ‘Una tirata contro il romanticismo’ (1818), in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, vol. I, p. 470».

⁶ Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1988.

⁷ Alessandro Manzoni, *Sul Romanticismo*, a cura di M. Castoldi, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. Manzoni, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2008.

⁸ David Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 1997 (*The Literature of Terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day*, Londra, Longman, 1996).

Questa indagine mira a sfatare la teoria secondo la quale il nostro Paese non si presterebbe alla materia dell'orrore, dimostrando l'esatto contrario con «I racconti di Dracula», collana dell'orrore che uscì mensilmente nelle edicole dal dicembre del 1959 fino al 1981, e che rappresenta la produzione horror più importante del nostro '900.⁹ Anche precedentemente, nel nostro Paese, abbiamo comunque parecchie incursioni dell'orrore.

Nonostante alcuni antesignani, come ha fatto notare Guido Davico Bonino durante una sua lezione all'Università di Salerno,¹⁰ bisognerà arrivare al Sedicesimo secolo, con *Le piacevoli notti* di Giovanni Straparola, per introdurre ufficialmente l'elemento fantastico all'interno della nostra letteratura. L'ingresso vero di queste tematiche si avrà con gli Scapigliati, di ispirazione poeana e hoffmanniana passata attraverso Baudelaire.¹¹ Ma si possono citare anche altri autori, come Michele Mistrali¹² (che nel 1869 pubblica *Il vampiro. Storia vera*,¹³ opera che anticipa di tre anni la *Carmilla* di Le Fanu¹⁴ e di ben ventotto il *Dracula* di Bram Stoker),¹⁵ e i veristi Verga, Capuana, Serao, Giovanni Magherini Graziani e ancora Salvatore di Giacomo e la sua raccolta *Pipa e boccale, racconti fantastici*,¹⁶ fino ad arrivare al Novecento che annovera Dino Buzzati, Massimo Bontempelli e Tommaso Landolfi. Tuttavia, altri pochissimi autori in questi anni si interessano alla materia fantastica declinata in maniera gotica, e – a parte Mario Soldati che con la sua antologia del 1962 intitolata *Storie di spettri*¹⁷ merita di diritto di essere menzionato in questa sede – dobbiamo aspettare decenni (se si esclude la parentesi de «I racconti di Dracula» e di un'altra collana contigua a quella di nostro interesse, inaugurata nello stesso anno dei *Dracula* (1959) e intitolata *KKK i classici dell'orrore*)¹⁸ – per trovare un po' di letteratura dell'orrore made in Italy.

Bisognerà dunque attendere i vari Gianfranco Manfredi e Tiziano Sclavi che, influenzati da autori come Stephen King e Joe Lansdale, porteranno anche in Italia il cosiddetto neo-gotico.

⁹ Su «I racconti di Dracula», che d'ora in poi potranno essere abbreviati semplicemente come i «Dracula» esiste un solo saggio, di cui mi sono avvalso per ricavare principalmente informazioni storiche ed editoriali: Enrico Bissoli, Luigi Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, Roma, Profondo Rosso, 2013. Nessuna pubblicazione accademica, a parte il recentissimo saggio di Fabio Camilletti, ha mai citato – a quanto ne so – la collana.

¹⁰ Purtroppo Guido Davico Bonino non ha mai pubblicato tale relazione tenuta il 27 ottobre 2011, all'Università di Salerno; ma il blogger Michele Nigro si è fatto carico di riassumerla: Michele Nigro, «Guido Davico Bonino e 'La letteratura fantastica italiana'»,

www.michelenigro.wordpress.com/2011/10/31/guido-davico-bonino-e-“la-letteratura-fantastica-italiana”/ (11/04/2018)

¹¹ Si parla in questi termini in Gian Filippo Pizzo (a cura di), *Guida alla letteratura horror*, Odoia, Bologna, 2014.

Delle stesse ascendenze (Hoffmann, Poe e Baudelaire) parla anche Gianfranco Finzi, *Introduzione a Racconti neri della scapigliatura*, Mondadori, Milano, 1997, p. 9, aggiungendo i nomi di Hugo e Heine.

¹² Riprendo le informazioni su Franco Mistrali da Pizzo (a cura di), *Guida alla letteratura horror*, cit., p. 185.

¹³ Franco Mistrali, *Il vampiro. Storia vera*, Avellino, Keres Edizioni, 2011.

¹⁴ Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, Padova, Marsilio, 1999 (*Carmilla*, London, 1871-72).

¹⁵ Bram Stoker, *Dracula*, Roma, Newton & Compton, 2017 (*Dracula*, London, 1897).

¹⁶ Salvatore di Giacomo, *Pipa e boccale, racconti fantastici*, Napoli, F. Bideri, 1983.

¹⁷ Mario Soldati, *Storie di spettri*, Milano, Mondadori, 1962.

¹⁸ La collana *KKK i classici dell'orrore*, inaugurata nel 1959 e curata da Leonia Celli, fu meno fortunata de «I racconti di Dracula». La sua casa editrice, sempre romana, si chiamava E.P.I., ed era di proprietà di Marco Vicario (il regista cinematografico) e di suo fratello. Qualora si volesse approfondire l'argomento si consiglia la lettura di Luigi Cozzi, *KKK i classici dell'orrore. Incubi sul Tevere*, Roma, Profondo Rosso, 2013.

L'assenza di una letteratura horror italiana, protratta per così tanto tempo, è in un certo modo compensata da una produzione cinematografica di genere che dal gotico alla Mario Bava degli anni Cinquanta si è evoluto fino ad arrivare agli anni Settanta e Ottanta col giallo all'italiana ad opera di Dario Argento e dei suoi colleghi, modelli per il cinema di genere, soprattutto statunitense.

1. La collana

«I racconti di Dracula» sono comparsi nelle edicole italiane dal dicembre del 1959 fino al 1981, a cadenza mensile, per una totale di 268 numeri¹⁹ divisi in due serie. Si tratta di romanzi brevi, di poco più di cento pagine l'uno, che affrontano le più disparate tematiche care al genere dell'orrore: il vampirismo, i fantasmi, la stregoneria o la licantropia.

Tutte le storie sono scritte in italiano da autori italiani,²⁰ nonostante venissero spacciate per storie straniere, solitamente inglesi scritte da autori anglofoni, infatti tutti usavano pseudonimi anglicizzanti o comunque stranieri. Raramente capitava anche che le storie venissero spacciate per tedesche, francesi e russe, mentre l'ultimo numero della collana venne presentato come romanzo giapponese.²¹

La loro fortuna e il loro apprezzamento popolare fu molto alto. Oggi i volumi della prima edizione sono molto rari, e quando si ha la fortuna di trovarne una copia in una bancarella dell'usato si deve essere disposti a spendere cifre copiose per entrarne in possesso. Altri volumi della serie si possono trovare con minore difficoltà e a prezzi molto più contenuti.

Secondo Cozzi²² i libri sono concentrati nella prima serie: dal primo numero al 75, usciti tra il 1959 e il 1965. Dal 1966 in poi sarebbe invece iniziato un lento declino, caratterizzato da un numero sempre maggiore di romanzi scadenti, scritti da vecchi autori un tempo validi ma ora senza più ispirazione, o addirittura usciti dalla penna di qualche scribacchino scarso e confuso. Inoltre anche le illustrazioni delle copertine, dal 1966 in poi, sono decisamente mediocri e scadenti.

La prima serie, ricca di imprecisioni nella numerazione dei capitoli e conclusasi a dicembre del 1968, conta 110 numeri, più due numeri bis: il 7 bis, intitolato *Abisso*

¹⁹ Difficile stabilire quale sia l'ordine dei fascicoli dell'anno 1960 e capire in quali mesi siano stati pubblicati, perché c'è discordanza tra le uniche due fonti che abbiamo a disposizione: Il catalogo Vegetti, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/INDCOL.htm> (21/05/2018) e Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., nel cui testo, a pagina 11, si specifica che il barone Cantarella «ha spesso e volentieri commesso imprecisioni nella numerazione dei fascicoli di questa sua collana: per esempio, la numerazione dei titoli usciti all'inizio della Prima serie contiene varie sviste». Bissoli dice di aver corretto nel suo saggio tutti gli errori legati alla numerazione, basandosi sull'elenco degli arretrati stampato in coda a ogni volume. Il catalogo Vegetti appare quindi più confusionario nell'ordine dei fascicoli dell'anno 1960 perché non corregge gli errori commessi da Cantarella. Tuttavia da questo momento in poi la ricostruzione della serie non mostra altre oscillazioni.

²⁰ Il fatto che gli scrittori de «*I racconti di Dracula*» fossero italiani sotto pseudonimo straniero venne scoperto solo negli anni Settanta da Sergio Bissoli.

²¹ Akira Kamazuwa, *Le stelle di Yoshiwara*, Roma, ERP, agosto 1981.

²² Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 11.

maledetto,²³ pubblicato a giugno, nello stesso mese di *Femmine dell'al di là*²⁴ che verrà ripubblicato pochi mesi dopo, nel settembre del 1960, con lo stesso titolo e la stessa copertina, diventando il numero 10; e l'8 bis, intitolato *L'ombra*,²⁵ uscito a luglio 1960 nello stesso mese di *Il demonio è tra noi*.²⁶

La seconda serie, composta da 158 numeri tra cui una marea di testi riciclati ma rinnovati nella copertina, a un certo punto impazzisce nella numerazione compiendo un inspiegabile balzo in avanti di cinque numeri, «in quanto in realtà il numero 51 è il 46, il 52 è il 47»²⁷ e via scorrendo. A questo punto Cozzi e Bissoli al contrario di quanto hanno fatto con la prima serie, nella quale hanno corretto gli errori, hanno lasciato tutto tale e quale, mantenendo l'ordine confusionario dei fascicoli.

La casa editrice de «I racconti di Dracula», la Edizioni Periodiche Romane, cambiò «ragione sociale e nome diverse volte dal 1956 al 1982»,²⁸ ma a capo rimase sempre il suo fondatore, «il siciliano Antonino Cantarella, barone e dottore»,²⁹ un uomo che dedicò l'intera vita all'editoria. Fu una di quelle case editrici «che intendeva sfruttare il mercato delle periferie e le fasce di lettori che non si accontentavano delle pubblicazioni “mainstream”»,³⁰ imitando «le note collane di genere della Mondadori – Gialli, Urania e Segretissimo».³¹

I fascicoli invenduti, che le edicole rispedivano indietro, venivano smerciati a pochi spiccioli e «venduti quasi a peso [...] ai grossisti della Rigo di Verona, dove li imbustavano a due o a tre e li rimettevano in vendita per pochi soldi nelle edicole delle località di mare più affollate».³²

Non ci sorprende il fatto che il barone Antonino Cantarella reinserisse in commercio i *Dracula* invenduti in luoghi affollati da lettori da spiaggia. È infatti noto che il lettore ideale di questa tipologia di produzione narrativa di genere era il pendolare, così come ci dice, in una lettera a Bissoli,³³ Red Schneider, vero nome di Giuseppe Paci, uno degli scrittori più prolifici e più validi dei *Dracula*.

Insomma, si trattava di un pubblico senza grosse pretese, che aveva voglia di passare una o due ore in compagnia di una storia avvincente lunga poco più di cento pagine; un pubblico non troppo differente da quello che durante tutta l'epoca vittoriana

²³ *Abisso maledetto* è stato scritto da Pino Belli sotto lo pseudonimo di Max Dave, utilizzato poi anche da suo fratello Carlo Belli. Su questo aspetto ci concentreremo meglio nel capitolo dedicato agli autori.

²⁴ *Femmine dell'al di là* è stato scritto da Doug Steiner, pseudonimo di Svenno Tozzi.

²⁵ *L'ombra* è stato scritto da Kriss Leclerc, pseudonimo di Giorgio Boschero, che per la stessa collana scrisse anche il numero 6 della prima serie, *La tela del ragno*, pubblicato nel maggio del 1960, con lo pseudonimo di Joe H. Bosk. Di Boschero sappiamo, grazie a Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 337, che era un giallista e che faceva il giornalista per la redazione del quotidiano «Il Tempo» a Roma; e «dopo aver fatto a lungo l'autore per le edizioni della ERP, provò a diventare editore in proprio».

²⁶ *Il demonio è tra noi* è stato scritto da Pino Belli sotto lo pseudonimo Max Dave.

²⁷ Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 11.

²⁸ Ivi, p. 73.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Cito da Giuseppe Lippi, *Per una storia della “provincia gotica”*, <http://www.storiaestorici.it/2013/06/14/per-una-storia-della-provincia-gotica-/248-26-6> (23/05/2018).

³¹ Ibidem.

³² Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 73.

³³ Si tratta di una lettera in cui Paci, sotto richiesta di Bissoli, racconta la sua esperienza con Cantarella e coi *Dracula*, che si può leggere in Bissoli, Cozzi, p. 295.

acquistava i *Penny Dreadful*, che sarebbero stati gli antesignani di quella letteratura popolare così tanto bistrattata dalle accademie e rivalutata molto tempo dopo.

Sull'editore della ERP che – abbiamo visto – risponde al nome di Antonino Cantarella, sappiamo che è stato un barone trincario che eredita questo titolo nobiliare da suo padre, il quale «discendeva da un'antica famiglia nobile siciliana e possedeva nelle zone di Paternò vaste tenute e numerosi agrumeti».³⁴

Antonino Cantarella morì negli anni '90, durante la sua vita non smise mai di lavorare alla sua casa editrice, pubblicando nuove collane e dedicandosi alla narrativa pulp, di qualsiasi genere essa fosse, dal giallo alla fantascienza, fino ad arrivare, come ben sappiamo, all'horror.

Anche se non abbiamo dati per affermarlo, non è da escludere che Cantarella conoscesse molto bene la rivista *Weird Tales* e le varie testate di genere che giravano negli anni '50 in ambito angloamericano. Da quel che sappiamo, pubblicò anche narrativa in lingua straniera e la distribuì in Francia e in Inghilterra, quindi è probabile che conoscesse molto precisamente – e apprezzasse – ciò che a livello editoriale avveniva in altre nazioni.

2. Gli autori e i loro romanzi

Quando si tiene in mano uno dei volumetti dei *Dracula*, oltre alle meravigliose e ben realizzate copertine, colpisce il fatto che, nonostante gli autori delle storie siano sempre scrittori italiani, i loro nomi sono stranieri, quasi sempre anglicizzanti.

All'interno dei volumi, infatti, gli unici nomi italiani che appaiono sono quelli dei traduttori, che in realtà però corrispondono ai veri nomi degli autori. Cantarella ci vide bene, perché spacciare i suoi volumi per lavori americani, o in generale stranieri, fu un successo. A dirla tutta non fu l'unico a utilizzare questo artificio che in quegli anni – al contrario di quanto si possa pensare – era molto diffuso sia in editoria che in altri ambiti, quale il cinema.

Già i registi italiani, infatti, soprattutto quelli di genere, avevano iniziato a spacciarsi per registi statunitensi; e ciò avveniva anche con gli attori e con altre figure del mondo cinematografico. Se Riccardo Freda, pilastro e – a detta di tanti – inauguratore del cinema horror italiano, si trasformò in Robert Hampton nel 1959 per il suo *Caltiki il mostro immortale*,³⁵ così Mario Bava – per citare un altro dei più grandi cineasti del genere di nostro interesse – divenne John M. Old,³⁶ nome con cui nel '63 firmò il suo

³⁴ Tutte le informazioni su Antonino Cantarella che ho ricavato dal saggio di Bissoli e Cozzi, *La storia dei racconti di Dracula*, Cozzi le ha avute direttamente dalla sorella del barone, la dottoressa Letizia Cantarella, durante un lungo colloquio telefonico.

³⁵ *Caltiki il mostro immortale* (Riccardo Freda, 1959).

³⁶ Ricavo lo pseudonimo di Riccardo Freda e di Mario Bava da Gordiano Lupi, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone. Vol. 1: Il Gotico*, Piombino, Il Foglio, 2011. Nel volume in questione, a p.37, Lupi, parlando di Mario Bava, dice quanto segue: «può considerarsi a ragione il padre dell'horror italiano. Non vi fate ingannare se trovate i nomi di John Foam, Marie Foam o John M.Old. Si tratta sempre di Mario Bava sotto pseudonimo anglofono, come [si] usava negli anni Sessanta per molti registi e scrittori horror», aggiungendo che «Il figlio Lamberto, per una sorta di omaggio al padre, utilizzava spesso il nome di John M.Old jr.».

horror *La frusta e il corpo*³⁷ e l'anno successivo lo spaghetti western *La strada per Fort Alamo*.³⁸

A chiarire perché fosse emersa questa moda degli pseudonimi anglicizzanti ci viene in soccorso Svenno Tozzi, autore di parecchi *Dracula*, che in un suo testo autobiografico intitolato *Sergente coraggio*,³⁹ di cui possiamo trovare qualche estratto anche sul saggio di Bissoli e Cozzi,⁴⁰ scrive:

C'è stata perfino la moda di mentire sul nome di parecchi autori non solo di gialli. Supponendo che in un libriccino orrendo il nome di Marco, o Antonio, complici di Faustina e Genoveffa in oscure trame e avvelenamenti, non avrebbe fatto la figura giusta, gli editori diremo così occasionali (che hanno finito col dominare il mercato) imposero agli scrittori stessi di situare le vicende atroci a Manhattan, a Soho, nel Grand Canyon anziché a Frosinone o a Viterbo; [...]

Questa tendenza demenziale si è imposta dappertutto, tanto che persone di gran dignità e apparentemente incorruttibili specialmente tra i registi cinematografici dovettero chiamarsi "Alf Rander" oppure "Alf Thunder" ripudiando i propri atti di nascita.⁴¹

Gli autori che pubblicarono per le collane del barone Antonino Cantarella, i quali come abbiamo visto venivano spacciati per scrittori d'oltreoceano, erano pagati più che dignitosamente e alcuni di loro, spinti proprio da dinamiche economiche, scrivevano tantissimo per la ERP, cercando di concludere ogni lavoro nel minor tempo possibile.

Sappiamo da Gianfranco Farolfi,⁴² uno dei contabili che lavorarono più a lungo per la Erp, che negli anni Sessanta il compenso dato agli scrittori per ogni nuovo romanzo dei *Dracula* era di 55.000 lire; ben 5.000 lire in più di quanto l'editore milanese Ponzoni destinasse a coloro che scrivevano per la sua serie fantascientifica *I romanzi del cosmo*.

Questa cifra non corrisponde però a quella comunicata telefonicamente a Cozzi da parte di uno degli autori della collana, Carlo Belli,⁴³ il quale ha dichiarato che il barone Cantarella pagava i suoi romanzi e quelli di suo fratello Pino 100.000 lire. Ma non è detto che la verità sia riposta necessariamente nell'una o nell'altra dichiarazione. È anche possibile che sia Farolfi che Belli abbiano detto il vero, e che Antonino Cantarella desse compensi differenti. Infatti, nel momento in cui Pino, con lo pseudonimo di Max Dave (che condivideva con suo fratello), scrisse il primo romanzo della collana, *Uccidono i morti?*, è possibile che Cantarella gli avesse promesso quella cifra per il primo numero da ancora prima che partisse la collana, e che una volta avviata l'attività abbia invece deciso di ridimensionare il compenso agli autori successivi, mantenendo la cifra di 100.000 lire solo con i Belli e dimezzandola agli altri. È inoltre probabile che avesse accordi economici diversi per ogni autore, e

³⁷ *La frusta e il corpo* (John M. Old alias Mario Bava, 1963).

³⁸ *La strada per Fort Alamo* (John M. Old alias Mario Bava, 1964).

³⁹ Svenno Tozzi, *Sergente coraggio*, S. Tozzi, 1986.

⁴⁰ Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., pp. 227-271.

⁴¹ Ivi, 265-267.

⁴² Gianfranco Farolfi (parente di un Antonio Farolfi, collaboratore della redazione della rivista), dà queste informazioni relative alla contabilità della ERP a Sergio Bissoli, che vengono riportate in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 85.

⁴³ L'intervista telefonica effettuata da Luigi Cozzi a Carlo Belli si può leggere trascritta in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 357.

infatti sappiamo che il barone pagava 30.000 lire per ogni romanzo cedutogli da Mario Pinzauti, altro autore ricorrente della collana.⁴⁴

Sempre Farolfi ha rivelato che la tiratura di ogni nuovo volume de «I racconti di Dracula» era di 20.000 copie. Ovviamente dobbiamo però tenere in considerazione che un grosso numero di copie restava invenduto. Tuttavia se solo la metà delle copie di ogni numero veniva venduto ogni mese, siamo di fronte a un dato considerevole, che ci fa capire quanto il genere gotico fosse apprezzato anche nel nostro Paese. E a riprova di ciò si pensi anche alla grossa produzione di cinema horror italiano che proprio in questi anni inizia a crescere esponenzialmente.

Alcuni autori dei *Dracula*, come Gianni Simonelli e Franco Prattico, sarebbero rimasti nel mondo dell'arte e della scrittura, altri sarebbero invece diventati professionisti in altri settori (continuando a praticare parallelamente la loro attività di scrittori), come Libero Samale, che divenne medico, e Giuseppe Paci che, laureatosi in scienze giuridiche, divenne magistrato. Anche coloro che scrivevano per vocazione e non per un compenso non iniziavano mai un romanzo dei *Dracula* di loro spontanea volontà, ma solo dopo aver ricevuto la telefonata di Antonino Cantarella il quale commissionava loro la storia che avrebbero dovuto scrivere, che poteva essere a volte un giallo, a volte un horror paranormale e via dicendo.⁴⁵

3. All'interno dei *Dracula*.

La riesumazione della collana è un'operazione che risulterebbe utile anche solo al fine di aggiungere alla storia letteraria ed editoriale nostrana un corpus di testi che – soprattutto in ambito accademico – risulta essere assolutamente sconosciuto. Inoltre, lo studio di questi testi potrebbe, se non riscrivere, almeno correggere copiosamente la storia della narrativa popolare italiana del Novecento, inserendo all'interno di tale panorama una realtà letteraria che appare innovativa e meritevole d'attenzione rispetto al genere in cui si riconosce, anche e soprattutto in relazione alla narrativa d'orrore degli altri Paesi.

La prigioniera di roccia,⁴⁶ romanzo di Morton Sidney (pseudonimo di Franco Prattico), si distacca dal gotico classico per emanciparsi a genere più psicologico e pienamente novecentesco, già a partire dal protagonista che si improvviserà detective per risolvere il mistero che fa da motore; linea narrativa, questa, che inizierà a profilarsi un decennio dopo anche all'interno del genere cinematografico del giallo all'italiana. Prattico padroneggiava già – forse inconsciamente e ancora in maniera naif ed embrionale – tutti gli ingredienti che avrebbero reso celebre questo genere, divenuto poi popolarissimo grazie al seguito e al successo di Dario Argento e allievi.

⁴⁴ Apprendo questa informazione da Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 319, in cui viene riportato che Pinzauti prendeva 30.000 lire a romanzo negli anni Cinquanta, che diventò 500.000 lire nei Settanta.

⁴⁵ È la moglie di uno degli autori a rivelare che i romanzi de «I racconti di Dracula» venivano commissionati direttamente da Antonino Cantarella, in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 97.

⁴⁶ Morton Sidney alias Franco Prattico, *La prigioniera di Roccia*, cit.

Tuttavia questo non è l'unico elemento affine al giallo all'italiana, poiché ne *La prigioniera di roccia* è presente anche l'assassino misterioso e inafferrabile, che rende questo lavoro un giallo sospeso tra diversi generi, tra cui quello di avventura e di azione. I protagonisti, infatti, sono implicati in fughe e in rocamboleschi percorsi che vanno dal paese alla montagna e viceversa, tragitti che i personaggi faranno svariate volte, vivendo esperienze particolari. Interessante notare che i due protagonisti si muovono da una grande città (Londra), simbolo di civiltà, a un paese primitivo e ricco di superstizione, esattamente come fa Jonathan Harker, protagonista del *Dracula* di Stoker.

La prigioniera di roccia, sebbene attinga da un testo centrale del genere, presenta anche elementi nuovi, che col tempo sono diventati veri e propri topoi del genere horror e che troviamo prima in Lovecraft, che li ha forgiati rendendoli immortali, poi negli scrittori che lo hanno ampiamente ripreso, come Richard Matheson e Stephen King. E non è per nulla impossibile che Prattico avesse letto lo scrittore di Providence, perché già da cinque anni prima che uscisse *La prigioniera di roccia*, dal 1960, Lovecraft aveva iniziato ad essere tradotto anche nel nostro Paese.⁴⁷

Il tema lovecraftiano che troviamo ne *La prigioniera di roccia* è quello degli dei antichi che popolano la terra da prima della comparsa dell'uomo. Sebbene declinato in maniera differente, il nocciolo narrativo è lo stesso anche nel romanzo di Prattico. La montagna presente nel romanzo è viva ed emana una forza occulta e terribile, tanto che – si scoprirà alla fine del romanzo – questa sua forza, sinistra e ancestrale, attraverso un occulto rituale gaelico, dà la possibilità ad alcuni di ottenere l'immortalità, a patto che essi nutrano il monte con un sacrificio umano che potrà mantenerli giovani e concedere loro altri anni di vita. Sono le stesse dinamiche narrative che utilizzerà Stephen King per il suo *IT*,⁴⁸ in cui Pennywise, il mostro mutaforma della storia, un alieno arrivato sulla terra da prima che la razza umana popolasse la terra, svegliandosi ogni 25-27 anni dal suo letargo, ha bisogno di sacrificare esseri umani – nel suo caso preferibilmente bambini – per restare in vita. Gli elementi gotici di cui Prattico si serve, vengono dunque immediatamente demoliti e sostituiti con nuovi spunti e nuovi meccanismi narrativi di genere, più moderni e in linea con le esigenze del periodo.

Gli esempi di modernizzazione di genere all'interno della collana sono tanti e ancora si dovranno studiare accuratamente, prima di poter eleggere la collana come scoperta in grado di riscrivere la storia dell'horror italiano, ma mi si conceda di scomodare un altro testo dei *Dracula*, facente parte della seconda serie, intitolato *Anche dopo la*

⁴⁷ La prima traduzione di Lovecraft è avvenuta nel 1960 grazie a Einaudi che pubblica, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, un'antologia che offre un primo assaggio della narrativa lovecraftiana, proponendo ben tre racconti sui quindici complessivi. Nonostante non si tratti di un libro esclusivamente dedicato ad H.P. Lovecraft, le traduzioni dei racconti passeranno poi da editore a editore. Ancora oggi l'antologia viene ristampata ed è presente nella collana tascabile di Einaudi. Il testo in questione è il seguente: Bruno Tasso (a cura di), *Un secolo di terrore. I diciassette più famosi racconti del terrore*, Milano, Sugar, 1960. Dopo altre due antologie in cui appaiono altri suoi racconti, uscite nello stesso anno, bisognerà aspettare il 1963 per avere finalmente la prima pubblicazione italiana con opere esclusivamente dedicate a Lovecraft, uscita per Urania, collana di fantascienza, ormai celeberrima, della Mondadori. Si tratta di: H.P. Lovecraft, *Colui che sussurrava nel buio*, «Urania», n. 310, Milano, Mondadori, 1963.

⁴⁸ Stephen King, *It*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

morte,⁴⁹ scritto da Red Schneider (nel cui nome si cela Giuseppe Paci). Il romanzo – e questa è a parer mio la sua importanza – sembrerebbe anticipare tutti i pattern narrativi del genere slasher.

Giuseppe Paci fece uno slasher involontariamente, senza avere nessun tipo di modello – visti i tempi troppo precoci perché gli unici testi che oggi riconduciamo allo slasher erano al tempo poco conosciuti –, e la fortuita coincidenza è stata possibile solo perché in sé lo slasher, per usare le parole di Marco Greganti «porta con sé immagini di cui l'uomo si nutre da sempre».⁵⁰

Gli stilemi che ora determinano questo genere, hanno preso realmente forma e coscienza, radicalizzandosi e diventando iconici solamente grazie al cinema, a partire dal '78 anno di uscita del primo vero e proprio slasher, *Halloween* di Carpenter, e non nella letteratura, genere al quale lo slasher ritornerà maturo solo dopo i fondamentali film diretti dai registi Sean S. Cunningham (*Friday The 13th*)⁵¹ e Wes Craven (*A Nightmare on Elm Street*),⁵² che assieme a Carpenter renderanno lo slasher ciò che oggi è.

Numerosissimi sono gli studi che son stati condotti su questo genere e rintracciare un romanzo che prima degli anni Settanta risulti assomigliare anche leggermente a uno slasher non è solo difficile, ma quasi impossibile. Per quanto si sia scavato all'interno della letteratura e della paraletteratura non si è riusciti a trovare nient'altro che i testi già nominati. È per questo motivo che *Anche dopo la morte* merita un'attenzione speciale.

Nel romanzo è presente non solo il pattern centrale dello slasher, ovvero il ritorno della vittima e la sua voglia di vendicarsi (nei confronti delle sempre giovani vittime) ma anche quello della sessualità vista come colpa e della *final girl*.

Dunque, sia alla luce di questo romanzo che del precedente sopra analizzato, possiamo dire che «I racconti di Dracula» tendono già a ciò che l'horror sarebbe diventato da lì a pochi anni: un genere che riprendeva le dinamiche della narrazione gotica ma mutandone sia gli spazi che – laddove ci fosse stata la possibilità – i suoi *villain*. E in questo possiamo affermare che i *Dracula* riescono benissimo, e che questi due esempi rappresentano un ottimo testimone di questo cambiamento.

Anche le copertine de «I racconti di Dracula» suggeriscono un horror che intende svecchiarsi. Poco presenti sono infatti figure canoniche come le streghe, i vampiri, i diavoli e gli scheletri, e il motivo di questi grandi assenti è senza ombra di dubbio da ricollegare all'altezza cronologica nella quale i *Dracula* hanno preso vita (anni '60 e '70), periodo storico in cui sia la letteratura (con autori come Richard Matheson che già era forte del cambiamento e del rinnovamento dell'horror apportato da Lovecraft nei confronti del gotico classico – conclusosi con la fatica letteraria di Bram Stoker – e come Stephen King) che il cinema (si pensi a Romero, Carpenter e Craven) si svecchia per dare spazio a nuove possibilità immaginative.

⁴⁹ Red Schneider alias Giuseppe Paci, *Anche dopo la morte*, Roma, ERP, luglio 1969.

⁵⁰ Marco Greganti, *Morfologia dello slasher*, Eboli (SA), Nicola Pesce Editore, 2017.

⁵¹ *Venerdì 13 (Friday the 13th)*, Sean s. Cunningham, 1980).

⁵² *Nightmare – Dal profondo della notte (A Nightmare on Elm Street)*, Wes Craven, 1984).

Ed è dunque per queste ragioni che si giustificerebbe l'apparente imperdonabile assenza raffigurativa di archetipi dell'orrore – così come la tradizione gotica li conosceva – a favore di maniaci che faranno poi la fortuna del genere rinominato successivamente giallo all'italiana, i quali film dagli anni '70 in poi invaderanno sempre più spesso i nostri teleschermi, in pellicole come *Reazione a catena* di Mario Bava, del '71 (celebre, tra le tante cose, per essere stato l'antesignano del genere slasher),⁵³ e *I corpi presentano tracce di violenza carnale*,⁵⁴ uscito due anni dopo e diretto da Sergio Martino.

I vampiri e i licantropi invece sopravvivono, perché, quando la collana uscì, il conte Dracula era un personaggio giovanissimo, la figura principale del genere horror, un vero re – e anche oggi gode di ottima salute –, quindi non deve sembrarci strano che la collana di nostro interesse abbia preso il suo nome.

Si pensi che prima del *Dracula* di Bram Stoker, uscito nel 1897, nonostante di vampirismo si sia sempre parlato per tutto il medioevo e oltre, è del tutto inedita la figura del vampiro nobile ed elegante che vive in un castello, che si trasforma in pipistrello e in un lupo e che possiede le facoltà sovranaturali che da Dracula in poi sono state attribuite a queste creature infernali.

È importante tener presente che, nonostante il *Dracula* di Stoker fosse uscito nel 1897, in Italia fu tradotto soltanto nel 1922, anno in cui uscì il *Nosferatu* di Murnau, quindi nel nostro Paese il conte vampiro non aveva neanche quarant'anni.

Fondamentale fu poi nel '58, quindi un anno prima dell'uscita del primo volume della collana, *Dracula il vampiro*⁵⁵ con Christopher Lee nel ruolo del conte. Questa pellicola riaccese nuovamente le luci sul vampiro stokeriano, mettendo anche le premesse per l'inizio di una stagione horror italiana e rimarcando la sua centralità all'interno del genere.

Insomma, il vampiro come noi lo conosciamo, e come appare nei *Dracula*, è una figura nuova, una vera e propria riscrittura.

Per quanto invece riguarda il licantropo è bene evidenziare che questo personaggio, vivendo di luce riflessa dal vampiro ed essendo a costui collegato, era un archetipo anch'egli molto accattivante negli anni in cui sono usciti i *Dracula*, e che anche oggi – così come il vampiro – mantiene la sua carica.

4. «I racconti di Dracula» tra cinema e letteratura

Quando i registi italiani muteranno la forma del genere horror – sempre più distante dai mostri archetipici e da un certo tipo di orrore ormai attempato – anche le storie de «I racconti di Dracula» muteranno di conseguenza, segnale ulteriore, questo, che gli

⁵³ Ricavo questa informazione da Marco Greganti, *Morfologia dello slasher*, cit., p. 23, in cui in riferimento al genere slasher si dice quanto segue: «L'Italia nella storia del genere ha avuto un ruolo centrale. Non è un segreto per nessuno che *Reazione a catena* (1971) di Mario Bava fu fonte di ispirazione per i molti che si cimentarono con lo slasher. Registi come Lucio Fulci, Sergio Martino, Ruggero Deodato e naturalmente Dario Argento, oltre che maestri, possono essere considerati per molti versi pionieri del genere».

⁵⁴ *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Torso, Sergio Martino, 1973).

⁵⁵ *Dracula il vampiro* (*Dracula*, Terence Fisher, 1958).

autori della collana del barone Cantarella erano fortemente influenzati dalla tradizione horror cinematografica di casa nostra.

I romanzi della collana di Cantarella ebbero spesso rapporti col cinema. Il caso più eclatante è rappresentato da *Lo spettro*, film di Riccardo Freda datato 1963, nonché riproposizione cinematografica di un racconto dei *Dracula* pubblicato due anni prima, intitolato *La vecchia poltrona*,⁵⁶ firmato da Carlo Belli (in arte Max Dave). Le storie dei *Dracula*, passando dalla carta alla cellulosa, riescono a mostrarsi anche da questo punto di vista moderni, ispirando nuove riflessioni sulla paura e sul terrore. Freda, infatti, a proposito del suo lavoro tratto da *La vecchia poltrona*, disse che ciò che gli interessava dire nel suo film era che «non è vero che il male proviene dall'altro mondo: i malvagi siamo noi». In un'epoca in cui il cinema gotico fatto in una certa maniera pare ancora resistere, Riccardo Freda fa un balzo in avanti, lasciando da parte il senso del timore dato dai vecchi fantasmi e dai vampiri e volgendo lo sguardo verso una concezione più realistica del terrore. Il film è ancora legato ad ambientazioni gotiche, ma il mutamento concettuale e il modo con cui la paura viene declinata sono comunque innovativi e rappresentano un nuovo punto di vista, che darà vita al genere horror-thriller che già potevamo registrare oltreoceano in autori come Hitchcock.

Se i *Dracula* hanno ispirato alcuni film, è anche vero che le storie dei volumi ripescavano a loro volta dal cinema, si pensi a *I vampiri*⁵⁷ (pure di Freda), in cui il gotico non è lo stesso che arriva dalla casa di produzione americana Universal⁵⁸ ma si gioca su un horror più psicologico e di taglio sociale. Gordiano Lupi, a questo proposito, osserva che:

Non ci sono mostri nel film di Freda, ma esiste una realtà permeata di elementi fantastici, composta da scienziati pazzi, nobildonne che non vogliono morire e desiderano scoprire il segreto dell'eterna giovinezza, amori orribili che superano le soglie della morte.⁵⁹

Il male dunque è incarnato dalla società stessa, composta da persone che succhiano il sangue delle proprie vittime, uccidendole, al fine di poter garantire giovinezza a una megera. Si tratta di un modo di fare horror condiviso anche da numerose storie de «I racconti di Dracula», i cui autori conoscevano sicuramente *I vampiri* e tutta la produzione gotica che in quegli anni stava prendendo piede nel nostro Paese. Il terrore, a quest'altezza cronologica, perde le sue sembianze mostruose e si modernizza, in linea con tutta la tradizione novecentesca fantastica. Si passa dunque, come afferma Calvino nell'*Introduzione* all'antologia del fantastico ottocentesco da lui curata e pubblicata nel 1983, dal «fantastico “visionario”» a quello «“mentale”, o

⁵⁶ Max Dave alias Carlo Belli, *La vecchia poltrona*, Roma, ERP, giugno 1961.

⁵⁷ *I vampiri* (Riccardo Freda, 1957).

⁵⁸ A questa altezza cronologica la Universal frequentava il genere dell'orrore da circa trentacinque anni. I protagonisti dei film in questione sono Frankenstein, protagonista di otto film dal 1931 al 1948, Dracula, sette film sempre dal 1931 al 1948, La mummia, sei film dal 1932 al 1955, l'uomo invisibile, sette film dal 1933 al 1951, l'uomo lupo, sei film dal 1935 al 1948 e il mostro della laguna nera, tre film rispettivamente del '54, del '55 e del '56. A parte questi mostri principali, la Universal ne mise in scena altri, considerati secondari. Si tratta di Quasimodo (il gobbo di Notre Dame) il quale sarà il primo ad apparire; l'uomo elettrico; la donna lupo; la tarantola; gli uomini talpa; la mantide omicida. Ricavo queste informazioni da https://it.wikipedia.org/wiki/Mostri_della_Universal (30/05/2018).

⁵⁹ Gordiano Lupi, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone*. Vol. 1: Il Gotico, cit., p. 12.

“astratto”, o “psicologico”, o “quotidiano”»; il primo risulta dominante «all’inizio dell’Ottocento», il secondo «verso la fine del secolo». ⁶⁰

E ad affermare che *I vampiri* abbandona il vecchio gotico, per abbracciare il fantastico più mentale di cui parla Calvino, sarà anche Gordiano Lupi, che a questo proposito scrive:

Si tratta di un horror d’atmosfera che porta sul grande schermo un non morto che non succhia il sangue ma ruba l’energia vitale alle vittime. Riccardo Freda crede in un orrore sottile, psicologico, senza vampiri e senza mostri, raggiungendo il terrore con mezzi semplici e comuni, sfruttando la realtà. Niente di più moderno, visto che anticipa la tematica contemporanea del serial killer dei delitti in famiglia e delle stragi immotivate ma reali. ⁶¹

Se la stagione del gotico italiano inizia con Riccardo Freda e Mario Bava, si concluderà con Dario Argento. La sua trilogia degli animali, infatti, metterà le premesse per volgere lo sguardo verso un nuovo tipo di orrore, che parallelamente si stava sviluppando anche negli Stati Uniti, paese che, inoltre, guarderà parecchio all’Italia e a ciò che in quegli anni faranno registi come lo stesso Argento, come Fulci, Joe D’Amato, Umberto Lenzi, ecc. E questo mutamento non è solo relativo alle storie, sempre più improntate a un thriller abitato da minacce più reali e sociali, ma anche alle copertine, che dagli anni Settanta in poi vedranno il moltiplicarsi di oscuri assassini dal volto nascosto e che indossano guanti neri proprio come detta la tradizione cinematografica del periodo.

È curioso riscontrare che in questi anni l’horror italiano si impone in ogni medium narrativo: letteratura, cinema e fumetto. Daniele Francardi nel suo volume *Guida ai migliori (e peggiori) fumetti horror made in Italy*, ⁶² a proposito della nascita di *Diabolik*, scrive:

con la nascita di questo criminale, si apre ufficialmente il ciclo del fumetto nero tricolore, che con l’horror ha poco a che fare per certi aspetti, ma che per tanti rappresenta la base di tutto quello che verrà da lì a breve. ⁶³

E aggiunge:

Siamo negli anni Sessanta, gli anni della contestazione, anche culturale, che interessa soprattutto il mondo giovanile, manifestandosi sia in America che in Europa con atteggiamenti anticonformisti, trasgressivi e provocatori.

La cultura è fortemente influenzata da caratteri di costume che determinano numerose svolte nei vari settori e anche il fumetto subisce questa sorta di contestazione e ribellione attraverso opere come *Jacula*, *Lucifera*, *Zora la Vampira*, che sono, in qualche modo, il simbolo della rivoluzione sessuale delle protagoniste femminili. ⁶⁴

⁶⁰ Italo Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell’Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 14. L’introduzione è stata successivamente ripubblicata nell’edizione «Meridiani»: Italo Calvino, *Racconti fantastici dell’Ottocento, Saggi. 1945-1985*, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1654-1665 (la citazione si trova a p. 1660).

⁶¹ Gordiano Lupi, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone*. Vol. 1: *Il Gotico*, cit., p. 15.

⁶² Daniele Francardi, *Guida ai migliori (e peggiori) fumetti horror made in Italy*, Roma, EUS Edizioni, 2015.

⁶³ Ivi, p. 17.

⁶⁴ Ivi, pp. 17-18.

Dando uno sguardo a una delle copertine di un volume qualsiasi di questi titoli ci accorgiamo di quanto i destini dei *Dracula* e di questa tradizione fumettistica si siano in qualche modo incrociati, e poter andare alla ricerca di questi eventuali legami sarebbe un'interessante ipotesi di ricerca.

5. Perché proprio gli anni Sessanta?

Se si tiene in considerazione che in Italia sia il cinema horror che il fumetto horror sono nati a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, stesso periodo in cui ha visto la luce anche la collana de «I racconti di Dracula», non è per nulla insensato indagare sul perché proprio a questa altezza cronologica il genere dell'orrore ha trovato la sua dimensione ideale per svilupparsi.

Per introdurre l'argomento, calza a pennello una frase di uno scrittore che l'horror l'ha frequentato in lungo e in largo e che risponde al nome di Stephen King il quale nel suo saggio *Danse Macabre*⁶⁵ scrive:

I lungometraggi e i romanzi dell'orrore sono sempre stati popolari, ma sembra che attraversino ogni dieci o vent'anni un ciclo di maggiore successo e diffusione. Questi periodi quasi sempre coincidono con momenti di serie difficoltà politiche ed economiche, e i libri e i film riflettono le vaghe ansie (non trovo termine più adatto) che accompagnano problemi gravi ma non mortali. Sono andati meno bene, i prodotti horror, quando gli americani hanno affrontato esempi lampanti di vere tragedie nelle loro vite quotidiane.⁶⁶

Dunque, secondo King, l'horror non attecchisce particolarmente in periodi storici estremamente drammatici come guerre, carestie e gravi problemi socio-politici, ma trova terreno fertile in momenti difficili (ma non troppo). E in effetti il passaggio tra anni Cinquanta e Sessanta, momento nel quale nasce la nostra tradizione dell'orrore, è stato per noi italiani un periodo di transito difficile che – sebbene abbia lasciato poi il posto a una stagione positiva (il boom economico) – ci ha messo di fronte a qualche problema grave ma non gravissimo, per citare nuovamente King. Gli anni Cinquanta, infatti, hanno rappresentato un periodo di passaggio tra una lacerante guerra mondiale e un momento di benessere senza precedenti. È proprio questo passaggio storico, con i suoi ansiosi cambiamenti e i suoi nervosismi, che si rivela un momento favorevole affinché una narrativa cupa come quella dell'orrore possa mettere le basi. Tensioni sociali, sommate ad altri fattori, fecero sì che il genere dell'orrore vedesse finalmente la luce anche in Italia.

Poco prima che il nostro Paese conoscesse il boom dell'economia, il Psi che nelle elezioni del '58 aveva registrato un importante progresso, si era distaccato dal modello sovietico, proponendosi di trasformare radicalmente la società. All'interno del panorama politico del periodo, le altre due forze maggiori erano rappresentate dalla Democrazia Cristiana e dal Pci. La frattura della sinistra – che come sappiamo

⁶⁵ Stephen King, *Danse Macabre*, Milano, Edizioni Frassinelli, 2016.

⁶⁶ Ivi, p. 39.

porterà, nei decenni successivi, a divisioni e ad esiti ancora più traumatizzanti – fu a quel tempo motivo di pesanti ansie sociali, se consideriamo che più di un terzo di italiani aveva votato Pci o Psi. Inoltre, se da una parte il Pci aveva ormai superato i fatti del '56 (insurrezione ungherese), il peso dell'Urss era comunque motivo di tensioni, tant'è che «Togliatti parlò di “vie nazionali al socialismo”». ⁶⁷

Questa fase di tensione, come già abbiamo ricordato, si arresterà nel giro di poco tempo, cedendo il passo al cosiddetto boom economico, stagione destinata a crescere almeno fino agli anni Settanta e che, per certi versi, non si è ancora conclusa; si pensi a questo proposito al consumo dei beni superflui che dagli anni Cinquanta ad oggi non si è mai arrestato ma che, al contrario, tende a crescere esponenzialmente.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta «l'economia capitalistica attraversò un periodo di sviluppo senza precedenti». ⁶⁸ Siamo di fronte a un'Italia che dalle difficoltà del dopoguerra riesce in pochissimi anni a risollevarsi al punto da conoscere un rinnovamento tecnologico e un'esplosione demografica che non aveva precedenti. L'espansione del commercio fu su scala mondiale, e portò benessere e cambiamenti epocali. Una delle protagoniste di questa rivoluzione culturale fu la televisione che arrivò in Italia, come in tutta Europa, proprio negli anni Cinquanta. Si pensi che nel 1960 negli Stati Uniti possedeva una tv un abitante su quattro. E sono proprio gli Usa – assieme agli altri paesi anglosassoni – a giocare un ruolo fondamentale per ciò che riguarda il cambiamento culturale che avvenne in Italia e in tutto il resto dell'Occidente. L'egemonia culturale che questi paesi esercitavano in tutto il resto del mondo occidentale, fece sì che tra i giovani si sviluppassero nuove esigenze e nuovi gusti, fino ad allora inediti. Il gusto per ciò che non era borghese, come la letteratura popolare, la musica rock e il cinema di serie B, entrò a far parte della vita dei giovani, riflesso di quelle convenzioni antiborghesi che andavano fortificandosi proprio in questo periodo storico, come la libertà sessuale e il pacifismo. Si impongono «nuove mode e nuovi modelli di comportamento, con una forza di penetrazione sconosciuta a tutti i fenomeni analoghi del passato». ⁶⁹ Non deve dunque stupire se il barone Antonino Cantarella e altri editori a lui analoghi iniziano la loro attività editoriale proprio in questo periodo, volgendo lo sguardo alle esigenze di un pubblico che era alla ricerca di una narrativa popolare di forte impatto, escapistica e visivamente plateale.

È infatti proprio in questo particolare clima culturale che il gusto per il macabro e per lo straordinario, peculiarità che già erano alla base della cifra stilistica del romanzo popolare italiano, ⁷⁰ trovano uno spiraglio da cui entrare. Ma stavolta le tonalità macabre e orrifiche non sono più un misto di ingredienti ripresi qua e là e subito accantonati come avveniva spesso nell'Ottocento, ma fanno parte di una tradizione

⁶⁷ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2004, p. 508. Ho utilizzato questo testo per tutte le informazioni storico-sociali relative al periodo interessato.

⁶⁸ Ivi, p. 511.

⁶⁹ Ivi, p. 518.

⁷⁰ In Michele Colombo, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 60, si legge che il romanzo popolare italiano ottocentesco «dal punto di vista narrativo» presenta «tra i suoi caratteri peculiari [...] il ricorso a personaggi stereotipi che incontrano e appagano le aspettative del pubblico, il gusto del patetico, del macabro e dello straordinario e l'intento didascalico».

ben codificata – ancora più di quanto non fosse quella gotica da cui scapigliati e poi autori come Buzzati attingevano – e che poteva assumere ora anche forme differenti (cinematografica e fumettistica) da quella classica del romanzo.

Inoltre, un genere come l'horror, che per sua natura tende a mostrare e ad avere una forte componente visiva anche laddove si tratti di testo scritto, incontra in questo periodo i favori di un pubblico abituato alla televisione, strumento che mostra le immagini di eventi quali «una competizione sportiva», «lo sbarco della luna» o ancora l'«eruzione di un vulcano».⁷¹ Ciò dà vita a una nuova cultura di massa «in cui l'immagine tende a prevalere sulla parola scritta [...]; una cultura i cui prodotti e i cui modelli – prevalentemente di origine americana – si diffusero in tutto il mondo, imponendo ovunque nuovi linguaggi e nuovi valori, a scapito delle culture tradizionali».⁷²

Ed è proprio l'americanizzazione dell'Italia che gioca un ruolo fondamentale nella creazione di un prodotto come la collana de «I racconti di Dracula».

Un'ulteriore riflessione sul perché gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentino il momento in cui una collana come i *Dracula* ha potuto vedere la luce, è da ricercare nell'attrazione che proprio in questo periodo l'Italia inizia a manifestare nei confronti del soprannaturale e della materia occulta. Un ruolo principale, per quanto riguarda la nascita di questo richiamo, come fa notare Fabio Camilletti in *Italia lunare*,⁷³ è da attribuire al *Dracula* di Bram Stoker che in Italia inizia ad essere tradotto e pubblicato integralmente solo nel 1945.⁷⁴ Ma ancora più importante – come già abbiamo fatto notare precedentemente – sarà l'influsso del *Dracula* di Terence Fisher che esce sugli schermi nel 1958 ma che diverrà popolare l'anno successivo, proprio quando Antonino Cantarella parte con «I racconti di Dracula». È palese che questa non sia una coincidenza, ma che il film di Fisher sia stato lo stimolo che più di tutti abbia spinto il barone a realizzare un progetto del genere e con quel particolare titolo. E se Cantarella decise di concretizzare la sua idea, evidentemente percepì un certo tipo di interesse da parte della gente; captava che nell'aria c'era una voglia di orrore e di occulto. Ma è stato solo merito del *Dracula* di Fisher o c'è dell'altro?

È infatti improbabile che un film, per quanto attraente, ben realizzato e di moda, abbia fatto tutto da solo. La figura del conte Dracula, nonostante il suo indubbio animo attrattivo, deve avere infatti trovato un terreno fertile per far sì che diventasse un modello così trainante com'è stato.

A questo proposito, Fabio Camilletti riprende la valutazione di Remo Ceserani (che non inserisce tra i riferimenti culturali il *Dracula* di Fisher) che individuava proprio a quest'altezza cronologica «lo spartiacque fra il moderno dell'immediato secondo

⁷¹ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo Dal 1848 a oggi*, cit., pag. 517.

⁷² Ibidem.

⁷³ Fabio Camilletti, *Italia lunare*, Peter Lang, Oxford, 2018. Ho utilizzato questo testo per approfondire la questione sull'interesse nei confronti dell'occulto manifestato dall'Italia a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta e per cercare di individuare quali siano stati i principali modelli culturali che hanno spinto il nostro Paese verso questi interessi i quali sono stati un motore fondamentale per la nascita de «I racconti di Dracula».

⁷⁴ In realtà nel '22 era stata pubblicata – all'interno della collana *I racconti misteriosi* di Sonzogno – una traduzione di *Dracula*. Ma quest'edizione, ad opera di Angelo Nessi, è una versione ridotta che per di più vede una traduzione dal francese e non dall'originale di Bram Stoker.

dopoguerra e la post-modernità»,⁷⁵ dicendo che «il vero cambiamento, quello che ci ha trasformato radicalmente nei nostri modi di vivere, di conoscere, di sognare, di immaginare, di comunicare con gli altri, di pensare a noi stessi nel passato e nel futuro, è avvenuto [...] negli anni Cinquanta».⁷⁶

Per Camilletti il personaggio del *Dracula* di Fisher è la prima icona pop italiana, colui che inaugura la post-modernità del nostro Paese, una realtà che però cela qualche anomalia, dal momento in cui non ha «mai fatto veramente i conti con il moderno, diviso tra nostalgia del passato e curiosità del proibito, tra legge e godimento».⁷⁷

Dopo l'uscita del suddetto film, assistiamo a una proliferazione compulsiva e irrefrenabile di prodotti inerenti la figura del vampiro e l'orrore, sia nel cinema (ne ho già parlato a proposito di Freda e Bava), che in antologie quali *Un secolo di terrore*,⁷⁸ del 1960 a cura di Bruno Tasso con racconti di Lovecraft, Le Fanu, Stoker, Blackwood e Stevenson. Nello stesso anno esce anche *Storie di fantasmi. Racconti del soprannaturale*,⁷⁹ a cura di Fruttero e Lucentini, dove compaiono il sempre presente Lovecraft, affiancato ai racconti di M.R. James, Arthur Machen, e lo stesso Lucentini.

Per rendersi conto di quanto i vampiri abbiano invaso il nostro Paese in questi anni si consideri l'illuminante spaccato che ne fa Fabio Camilletti:

Nel 1959 la RAI manda in onda *Il vampiro*, uno spettacolo radiofonico curato da Silvio Bernardini per la regia di Giorgio Morandi, con la voce – tra gli altri – di Alberto Lupo. È una piccola rivoluzione, per la Rai castigata di quegli anni, che sotto lo schermo del tema vampirico veicola contenuti – morte, sangue, seduzione – che non supererebbero altrimenti il vaglio della censura. La compagnia di Raimondo Vianello, Sandra Mondaini e Gino Bramieri mette in scena la rivista *Un juke-box per Dracula*, fin troppo esplicita – sin dal titolo – nel creare un cortocircuito tra la moda dei vampiri e i nuovi riti della fruizione musicale, nell'anno che vede il boom dei cosiddetti 'urlatori' (e al cinema esce *I ragazzi del juke-box*, di un Lucio Fulci ancora al di qua dell'horror). Uno dei successi estivi di quell'anno è la canzone *Dracula cha-cha-cha* di Bruno Martino, mentre il vampiro sbarca nei luoghi della *Dolce vita* e nei locali dell'underground milanese. In via Veneto si organizzano feste a tema; a Milano, la cantante Rossana contamina le 'canzoni della mala' portate al successo da Ornella Vanoni con temi horror, su musiche del compositore Piero Trombetta; qualche anno dopo, lo *chansonnier* Roberto Brivio si guadagnerà il soprannome di 'Cantamacabro', innestando nel repertorio del quartetto I Gufi canzoni ironiche come *Cipressi e bitume*, *Il cimitero è meraviglioso*, *Vampire Twist*, *Cimitero Raccapriccing Song* e *Vampira Tango*.

I vampiri invadono librerie ed edicole, a partire, ovviamente, dal *Dracula* di Stoker.⁸⁰

Dunque, ricapitolando e mettendo ordine tra i vari fattori che contribuirono, intrecciandosi, alla genesi del genere horror in Italia, abbiamo un periodo segnato da ansie sociali e politiche, che si rivelerà favorevole ad accogliere le prime traduzioni integrali del *Dracula* di Bram Stoker – romanzo che darà origine al film di Fisher e al

⁷⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 9. Cito Remo Ceserani da Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 36.

⁷⁶ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 13. Cito anche qui Ceserani da Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 36.

⁷⁷ Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 37.

⁷⁸ Bruno Tasso (a cura di), *Un secolo di terrore. I diciassette più famosi racconti del terrore*, cit.

⁷⁹ Carlo Fruttero, Franco Lucentini (a cura di), *Storie di fantasmi. Racconti del soprannaturale*, Torino, Einaudi, 1960.

⁸⁰ Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 41.

primo cinema gotico italiano – e l’avvio di un boom economico che spiana la strada alla letteratura popolare e all’influsso americano che avrebbe contaminato pesantemente la cultura del nostro Paese. Ma c’è dell’altro: un elemento che è stato solo accennato ma che merita un ulteriore approfondimento, si tratta dell’occultismo, il motivo per cui il *Dracula* di Stoker e i film da esso tratti, una volta divenuti celebri, hanno mantenuto la loro fama e contribuito a tenere in piedi un intero genere. Secondo Fabio Camilletti, gli anni Cinquanta rappresentano infatti il decennio in cui l’Italia riscopre la materia occulta. Questo fenomeno è forse da ricollegare alla Seconda Guerra Mondiale e al fatto che

Lo spiritismo è una delle più rilevanti ‘conseguenze della guerra sull’immaginario religioso’, dovuta all’ovvia ‘esigenza di comunicare con i caduti’ per mezzo di una forma di spiritualità antidogmatica e dalla presa emotiva più immediata rispetto alle confessioni organizzate. È durante la guerra che Arthur Conan Doyle – che nel 1918 aveva perso un figlio per le conseguenze di una ferita riportata sulla Somme – si avvicina allo spiritismo, divenendone uno dei divulgatori più accaniti. Tre anni prima, una medium aveva messo in contatto il fisico britannico Oliver Lodge con lo spirito di suo figlio Raymond, morto a Ypres, e i ‘colloqui’ fra i genitori e il figlio morto avrebbero fornito materiale al volume *Raymond*, vero e proprio best-seller degli anni del conflitto.⁸¹

Questo spaccato spiega, in parte, perché l’occulto troverà tanta fortuna nella seconda metà del Novecento; vi si aggiungono, poco più avanti, delle considerazioni relative a Soldati, ma valide anche per gli autori de «I racconti di Dracula» (più o meno contemporanei a Soldati), creati proprio nello stesso periodo:

Il soprannaturale cattolico lascia una profonda traccia nell’opera di Soldati, che si forma in un’epoca e in un contesto segnati – come si è visto – da una forte tensione fra scienza e fede, influssi dello scientismo positivista – spiritismo compreso – e risposta cattolica.⁸²

La passione per l’occulto, che durerà almeno fino agli anni Ottanta, diffondendosi a dismisura per tutti gli anni Settanta,⁸³ farà dunque della narrativa sovrannaturale e del genere dell’orrore in generale una dimensione accattivante e di conseguenza ampiamente richiesta dal pubblico, sicuramente favorita dal successo del *Dracula* stokeriano, ma che ha poi iniziato a vivere di vita propria, determinando – assieme agli altri fattori di cui abbiamo parlato e che si sono fortuitamente combinati – la fortuna del genere dell’orrore. La collana de «I racconti di Dracula», intrisa di

⁸¹ Ivi, p. 107.

⁸² Ivi, 110.

⁸³ Per farci un’idea di quanto la passione per l’occulto resista ai decenni, Camilletti dice, alla pagina 15 del testo citato nella nota precedente, che negli anni Settanta l’occulto godeva ancora di ottima salute, tant’è che nel 1971 viene pubblicata nelle nostre edicole una rivista intitolata *Il giornale dei misteri*. Riporto, ai fini di capire il taglio della rivista interessata, ciò che Camilletti dice a proposito di questo giornale: «Il primo numero si apre con un pezzo sulla psicologia come forma di magia contemporanea che risente dell’influenza di Pauwels e Bergier – ‘tutti gli uomini di buon senso possono essere o diventare maghi’ –; prosegue con un lungo articolo sul diavolo (più che mai d’attualità dopo *Rosemary’s Baby* e i massacri della cerchia di Charles Manson) e un aneddoto paranormale occorso a Milano nel 1930; seguono un pezzo sulla radiestesia effettuata col pendolino, un articolo sui sogni in cui Iginio Ugo Tarchetti si affianca a Sigmund Freud, un’incursione nel macabro con le tecniche di mineralizzazione delle mummie messa a punto dall’egittologo ottocentesco Girolamo Segato, un articolo su Atlantide e uno sulle campane di Carpegna (uno dei più celebri fenomeni paranormali del tempo, occorso nel 1970); e c’è spazio, infine, anche per un pezzo sui fantasmi inglesi, prima di dare la parola ai lettori e ai loro reportage».

elementi occulti fin dalle copertine dei suoi volumi, dovrà la sua fortuna anche a questo non trascurabile incentivo popolare.

6. L'influsso americano

Nel primo numero de «I racconti di Dracula», datato dicembre 1959, scritto da Max Dave e intitolato *Uccidono i morti?*, è presente un'introduzione scritta dall'editore Cantarella che dice di essere convinto che la collana nascente porterà alla conoscenza dei lettori un tipo di letteratura che all'estero incontra molto favore e che da noi ha avanzato i primi timidi passi.

In effetti, se negli Stati Uniti e negli altri paesi anglosassoni la letteratura dell'orrore era sdoganata, in Italia non si aveva confidenza con questo tipo di immaginario, ricavato – laddove se ne avesse un minimo di familiarità – solo ed esclusivamente dal cinema britannico e americano. Riviste come *Weird Tales* e fumetti come *Tales from the Crypt*, che oltreoceano terrorizzavano milioni di ragazzini anglofoni, erano da noi totalmente sconosciuti.

Sono questi gli anni in cui i figli della guerra leggono «I racconti di Dracula», una generazione che, al confronto di quella precedente è padrona

di un benessere che coincide, anzitutto, con la conquista della disponibilità del proprio tempo libero. Le novità provenienti dagli Stati Uniti, e in seguito dalla Gran Bretagna, rappresentano quindi la chiave di volta per una liberazione del corpo e della mente.⁸⁴

Ma per capire come l'Italia si sia americanizzata a livello narrativo, bisogna fare un salto nel passato. A cavallo tra Ottocento e Novecento, la stampa giornalistica statunitense dà vita al fumetto, che presto si espanderà in tutto il mondo. Anche l'Italia sarà propensa ad accoglierlo, ma con molte – forse troppe – restrizioni. Infatti, se negli Stati Uniti, «società multietnica e dalla scarsa tradizione umanistica [...] il fumetto [...] ebbe un immediato successo presso un pubblico di tutte le età, inserendosi rapidamente nell'industria culturale organizzata dei mezzi di comunicazione di massa, parallelamente al cinema che muoveva i primi passi»,⁸⁵ in Italia ci furono resistenze non indifferenti, che modificarono profondamente il suo linguaggio. Il «Corriere dei Piccoli», infatti, eliminò i balloons e li sostituì con didascalie in ottonari in rima baciata. I balloons vennero reintrodotti soltanto negli anni Trenta.

Questa piccola digressione ci aiuta a capire quanto l'Italia abbia da sempre cercato di preservare la cultura nostrana a discapito delle novità che arrivavano da fuori.

Ciò che è avvenuto per il fumetto, infatti, lo si può registrare anche per il cinema (negli anni del fascismo, come ben sappiamo, fu soggetto a una forte censura); quello statunitense iniziò ad arrivare intensamente nel nostro Paese soltanto nel secondo dopoguerra.

⁸⁴ Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 37.

⁸⁵ Silvia Morgana, *La lingua del fumetto*, in Ilaria Bonomi e Silvia Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2005, p. 170.

Da quel momento in poi i modelli americani divennero parte integrante della nostra vita. Dai personaggi della Disney ai film western, l'Italia accolse questi nuovi modelli e cercò di ricalcarli il più possibile in ogni ambito, dalla pubblicità al cinema. Il fatto che la lingua inglese fosse incomprensibile per la quasi totalità degli italiani, ostacolò almeno un po' ciò che aveva tutte le carte in regola per imporre un'americanizzazione ancora più violenta e forse, potremmo dire, totalizzante. Tuttavia, l'influsso culturale che arrivava dagli Stati Uniti riuscì a farsi strada ovunque, dai fumetti al cinema fino alla letteratura. Fumetti come il già citato *Tales from the Crypt* e gli altri titoli affini pubblicati dalla storica EC Comics negli anni Cinquanta, sebbene con un po' di ritardo, furono da noi copiati. Lo stesso si può dire per le riviste di fantascienza che, sul modello dei *pulp magazine* statunitensi, arrivarono anche da noi.

La prima rivista fantascientifica italiana, intitolata «Scienza fantastica», uscì nelle nostre edicole dall'aprile 1952 al marzo dell'anno successivo,⁸⁶ mentre «Urania», rivista mensile edita da Mondadori, sarebbe uscita sette mesi più tardi e avrebbe visto all'interno delle proprie pagine racconti di autori del calibro di Richard Matheson, Isaac Asimov, H.G. Wells e Ray Bradbury.⁸⁷

Su «Scienza Fantastica» è il caso di aprire una parentesi relativa al collegamento tra questa rivista e un autore de «I racconti di Dracula» che risponde al nome di Svenno Tozzi, il quale diventerà editore e direttore editoriale della rivista. In un estratto della sua autobiografia intitolata *Sergente coraggio*, lo scrittore, che già aveva avuto esperienze analoghe, racconta questa sua esperienza, utile per capire come venisse inizialmente recepita la narrativa popolare fantastica:

Uscì il numero uno di *Scienza Fantastica*:⁸⁸ in Italia l'avranno visto cinquecento persone in tutto, e l'avranno acquistato in duecento. Dovevano essere duecento Italo-Americani.

Un po' di giorni dopo la prima settimana di catastrofiche vendite, qualcuno mi parlò di questi due ragazzi, miei coetanei, e mi chiese se potevo interessarmi il lancio di questa rivista così nuova per l'Italia. Non si trattava di acquistare la testata, che praticamente non valeva nulla, ma di prendere proprio io direttamente l'iniziativa di editarla.

Ne parlai col solito Molinari. Molinari mi disse: "E perché no?"

E io gli chiesi: "Va bene, ma quanto in anticipo mi dai alla consegna?"

⁸⁶ Per le informazioni sulla rivista «Scienza fantastica» mi sono rifatto a https://it.wikipedia.org/wiki/Scienza_fantastica (02/06/2018), all'interno della cui pagina leggiamo: «*Scienza Fantastica* è stata la prima rivista dedicata alla fantascienza edita in Italia. Fu pubblicata dall'aprile 1952 al marzo 1953, per un totale di 7 numeri, dalle Edizioni Krator di Roma (Vittorio Kramer e Lionello Torossi) e diretta da Lionello Torossi. La rivista - che aveva come sottotitolo "Avventure nello spazio tempo e dimensioni" - pubblicava racconti e romanzi di fantascienza a puntate di scrittori prevalentemente anglosassoni tratti dalla rivista statunitense *Astounding Science-Fiction*, con importanti autori fin dal primo numero, tra i quali Arthur C. Clarke e Lester Del Rey, seguiti nei numeri successivi da C. M. Kornbluth, L. Sprague De Camp, Murray Leinster, Harry Bates, Cyril Judd, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon e Chad Oliver. La rivista è rimasta nota inoltre per avere pubblicato le prime storie di autori italiani del genere, tra ai quali, fin dal primo numero, i racconti scritti dello stesso direttore Lionello Torossi con lo pseudonimo di Massimo Zeno. Il titolo della rivista, «Scienza fantastica», si proponeva come la prima traduzione italiana del termine inglese *science fiction*: il calco 'fantascienza' nacque solo sette mesi più tardi nel n. 3 di *Urania*, nel novembre 1952. Le storie erano illustrate. Vi erano inoltre pubblicate rubriche scientifiche, lettere, concorsi per racconti e disegni dei lettori».

⁸⁷ Ricavo queste notizie dal Catalogo Vegetti: <http://www.fantascienza.com/catalogo/collane/NILF70033/urania/> (02/06/2018).

⁸⁸ Il corsivo è mio e l'ho sostituito al grassetto presente nel testo originale, sia qui che negli altri punti in cui appare il corsivo.

“E che ti devo dare? Ti darò come per gli altri tuoi periodici. Il trenta per cento.”

“Trenta in contanti e trenta in cambiali.”

“No cambiali. Tratte.”

Io dissi pensoso: “È una novità per il nostro paese. L’italiano è un tale che apprezza le novità in fatto di stampa?”

“Bah!” disse Molinari. “Guarda *GrandHotel!*”

“Mbeh?” gli dissi.

“Capirai, *Grand Hotel* era stampato solo in Francia. Gli editori sono i Del Duca, Cino e un fratello come si chiama, e dicevano ‘Sì, in Francia va bene, in Francia le storie disegnate e fumettate con un soggetto amoroso vanno. Ma gli italiani le leggerebbero? Proviamo!’⁸⁹ E così noi, dico noi, le Messaggerie Italiane, quando i Del Luca ci vennero a proporre di distribuirlo qui in Italia, gli chiudemmo la porta in faccia. Allora quelli, tignosi, che hanno fatto? Sono andati da un altro. Da Marco distribuzione... Marco, sì. E lui ci ha creduto e gliel’ha distribuito.”

“E com’è andata?”

“È andata che noi e Brambilla soprattutto, ma anche il presidente Mauri, ci stiamo a mozzicare vicendevolmente i gomiti per aver perduto un’occasione di quel genere. Lo sai quanto vende *Grand’Hotel*? Vende due milioni di copie, vende! E da subito, eh! Il primo numero, che era la copia esatta tradotta, della edizione francese, fu letteralmente sugato dalle popolane in tutte le edicole d’Italia, e la ristampa immediata che ne hanno fatto fece immediatamente la stessa fine. Così è stato e continua a essere. Lo sai che quando i treni depositano i pacchi di *Grand’Hotel* alle stazioni c’è una fila di edicolanti lunga duecento metri e lo sai che i distributori romani che se ne sono assicurato il banco di vendita in esclusiva, sono costretti a far fare turni massacranti ai loro scagnozzi, fin dalla notte precedente, per tenere a bada con la lupara quei lupi? Te lo giuro. Questo è il popolo italiano.” Lo guardai ammirativamente: “Molinà, dico ma te credi che *Scienza Fantastica* avrà un successo così?”

“E chi lo può dire,” egli mi disse. “Ciao ciao.”

Così divenni editore e direttore editoriale anche della prima rivista italiana di fantascienza, intitolata *Scienza Fantastica*.

Che durò una decina di numeri insieme al *Bertoldo*, e poi come editore chiusi e tornai a zero. Perché vendevamo troppo poco.⁹⁰

Il passo che abbiamo appena riportato è importante non solo perché ci dà informazioni circa la produzione fantastica popolare degli anni Cinquanta e quale fosse il suo séguito, ma anche perché ci rivela che i personaggi che ne facevano parte bazzicavano all’interno degli stessi progetti, incrociandosi più volte. Sappiamo che Tozzi incontrò Dario Argento e che Giovanni Simonelli scrisse il soggetto e la sceneggiatura di *Un gatto nel cervello* di Fulci. Insomma, all’interno del nascente – e pressoché incosciente – movimento pulp italiano i nomi si ripetono; rintracciamo le stesse figure che, nonostante cambino forma da giornalista a regista, da scrittore a sceneggiatore, percorrono sempre gli stessi sentieri, incontrandosi, collaborando e forgiando un ambiente che un giorno, con le dovute attenzioni, potrà forse rivelare ulteriori sorprese.

È palese che in quegli anni ci fosse la convinzione che ogni prodotto, ogni genere e ogni format che usciva dagli USA fosse considerato degno di essere riproposto anche da noi, ed è proprio per questo motivo che alla fine degli anni Cinquanta nasce (resistendo oltre vent’anni) una collana come «I racconti di Dracula». La forte americanizzazione in terra italiana ci chiarisce, inoltre, ancora meglio perché i loro

⁸⁹ Qui il corsivo non è mio ma è presente nel testo originale.

⁹⁰ Cito questo passo dell’autobiografia di Svenio Tozzi, intitolata *Sergente Coraggio* da Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., pp. 251-253, che ne riporta alcuni estratti.

autori fossero costretti ad utilizzare nomi anglosassoni. Insomma, nel dopoguerra l'americanizzazione fu una realtà che permeò la nostra cultura in maniera talmente intensa che quasi si faticava a capire se un prodotto fosse autoctono o se fosse invece modellato su esempi statunitensi.

Un ultimo appunto sulle dinamiche che coinvolgono modelli culturali statunitensi e italiani è però d'obbligo, e pretende di far chiarezza sul fatto che l'horror statunitense – come afferma Stephen King in *Danse Macabre*⁹¹ – vide i suoi anni d'oro, sia in campo letterario che cinematografico, negli anni Trenta, decennio nel quale film e libri statunitensi non poterono raggiungere il territorio italiano per via della censura fascista.

Dunque, alla luce di ciò, possiamo affermare che, se l'Italia si lasciò sfuggire l'occasione di poter fruire dell'ondata narrativa statunitense degli anni Trenta, non abbandonò di certo l'occasione di accogliere quella seconda ondata che fiorì un ventennio dopo, quando ormai nel nostro Paese non era più presente quel tipo di censura o di restrizione. Ci viene dunque a questo proposito da ipotizzare che, in un passato ipotetico e alternativo nel quale il regime fascista non fosse riuscito a imporsi, forse l'horror sarebbe arrivato anche da noi già in quegli anni Trenta, seguendo quel sentimento post-scapigliato che invece si riassorbì quasi totalmente con la morte dei suoi rappresentanti i quali non lasciarono veri e propri eredi e che, solo in questi ultimi decenni, stanno ricevendo una meritata attenzione e una conseguente rivalorizzazione.

Sempre secondo King, l'horror tornò in voga negli Usa dal 1955,⁹² quindi solo due anni prima della nascita della collana di Antonino Cantarella sospettabile di conoscere molto bene anche il mercato estero. Fu all'interno di questo clima culturale, e in mezzo a queste dinamiche e a queste ondate di novità che arrivavano da fuori, che Cantarella ebbe l'illuminazione e fiutò l'affare, dando vita alla prima vera e propria tradizione letteraria dell'orrore italiana.

Conclusioni

Continuare ad affermare che in Italia non abbiamo avuto una tradizione letteraria horror, alla luce di ciò che hanno rappresentato «I racconti di Dracula», è – lo possiamo dire senza indugi – del tutto falso.

Certo, forse non possiamo considerare gli autori di questa collana come appartenenti a una vera e propria scuola, dal momento che non si conoscevano tra loro e avevano tutti una formazione e intenti creativi differenti, ma l'importanza che hanno rappresentato per il genere dell'orrore nostrano è incalcolabile. È vero poi che la maggior parte di loro scriveva più per ragioni economiche che per esigenza d'animo, ma è altrettanto vero che solitamente anche coloro che si dilettono a fare gli scrittori per ragioni economiche sono sempre e comunque spinti dalla vocazione per la

⁹¹ Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 40.

⁹² Ivi, p. 41.

scrittura, anche perché se così non fosse deciderebbero di guadagnare denaro diversamente e svilupperebbero un'altra arte.

È molto probabile che gli autori de «I racconti di Dracula», checché ne abbiano detto nelle interviste, quasi a schernirsi, una volta arrivati alla vecchiaia, in quegli anni in cui scrivevano per la collana del barone Cantarella avevano sicuramente – e alcuni di loro, come abbiamo visto, lo hanno esplicitamente dichiarato – una vocazione letteraria che in misura più o meno intensa li spingeva a fare ciò che facevano anche a prescindere dal compenso monetario.

Nonostante questi aspetti relativi al trasporto più o meno ardente per ciò che scrivevano, è fuor di dubbio che gli autori de «I racconti di Dracula» abbiano rappresentato una vera e propria tradizione horror tutta italiana, e quindi meritevole d'attenzione a prescindere da tutto.

Certo, così come tantissime storie dei *Dracula* sono state scritte da autori che credevano in ciò che scrivevano (nonostante, come abbiamo visto, lo ammettessero raramente), altrettante sono figlie sicuramente solo dell'esigenza di denaro, e di ciò i loro prodotti ne risentivano qualitativamente. A questo proposito ritengo fondamentale un passaggio di *Danse Macabre* in cui King scrive:

Sono pochi gli horror concepiti pensando all'«arte»; la maggioranza è realizzata in nome del profitto. La vera arte non viene creata consciamente ma emana un'aura precisa, proprio come una pila atomica emette radioattività.⁹³

È inoltre vero che alcuni di questi romanzi erano più fantascientifici o tendevano più al romanzo giallo, ma stiamo parlando di una produzione di oltre duecentosessanta romanzi, in mezzo ai quali ci sono storie che hanno anticipato, come abbiamo visto, alcuni dei temi che poi sarebbero diventati veri e propri archetipi della tradizione horror, o addirittura avrebbero fondato dei veri e propri generi, come nel caso dello slasher.

Quell'orrore che Lovecraft chiamava cosmico, e del quale stila i parametri fondamentali, è presente anche in numerosi racconti de «I racconti di Dracula». Si pensi per esempio a quando lo scrittore di Providence dice che, affinché una storia possa essere classificata di orrore cosmico:

Deve esservi presente una certa atmosfera di terrore inesplicabile e mozzafiato di forze estranee, sconosciute; e deve esserci un'allusione, espressa con una gravità e un tono sinistro adeguati all'argomento, alla più terribile concezione del cervello umano: una maligna e peculiare sospensione o sconfitta di quelle immutabili leggi di Natura che costituiscono la nostra sola difesa contro gli assalti del caos e i demoni dello spazio insondabile.⁹⁴

Ed è proprio ciò che riscontriamo, per esempio, nei due romanzi analizzati a fondo in questo studio, *La prigioniera di roccia* e *Anche dopo la morte*, nei quali l'atmosfera di terrore è realmente inesplicabile e in cui le leggi della natura vengono sospese per dare spazio a sconosciute forse demoniache.

⁹³ Stephen King, *Danse Macabre*, cit, p. 151.

⁹⁴ H.P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, cit., p. 317.

Insomma, «I racconti di Dracula» rappresentano una produzione romanzesca sicuramente da riscoprire e da studiare a fondo, che non solo contribuisce a riscrivere quella che è stata la letteratura di genere in Italia, ma permette di osservarla addirittura da una prospettiva diversa. E ci viene quasi da pensare che forse la critica ha tenuto lontani dai suoi interessi alcuni prodotti – ignorando i *Dracula* e chissà quali altre realtà in verità valide – non perché questi non siano stati validi e degni di interesse, ma per via del fatto che l'Italia, più di ogni altro paese, ha sempre avuto molte riserve nei confronti della letteratura popolare.

Sappiamo che la polemica romantica ha rappresentato un momento in cui molto chiaramente sono emerse quelle barriere erette da coloro che erano ai vertici dell'istituzione delle lettere italiane,⁹⁵ i quali tenevano fuori dagli interessi letterari tutto ciò che non fosse consono a ciò che per loro era l'unica e vera alta letteratura, esclusivo oggetto di studio degno di essere definito tale.

Successivamente, a queste barriere ne sono seguite di nuove, sempre sorrette dal potere di chi ne rappresentava il vertice. È il caso di Gianfranco Contini che, con la sua già citata *Italia magica*, restrinse il canone fantastico a pochi autori, rigorosamente spinti da intenti intellettuali. Ed è assurdo che Contini abbia tenuto fuori dalla sua antologia tutti quegli autori che in realtà rappresenterebbero il cuore pulsante e la parte più pura della letteratura fantastica, ovvero gli autori di narrativa popolare. A questo proposito Stefano Lazzarin, nel suo *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, scrive:

Se per qualche decennio la ricezione del fantastico italiano è stata condizionata negativamente, lo è stata anche dalla sistemazione del magico-surreale fornita da Contini, parziale e orientata. Ora, uno dei capisaldi che fondano il *corpus di Italie magique* è appunto la predilezione per la componente linguistico-espressiva: i testi ammessi nell'antologia «risultano» – scrive Contini – «non meno piacevolmente leggibili che espressivamente validi». Ossia, *devono risultare* espressivamente validi; e di fatto, chi esamini attentamente i racconti antologizzati, troverà in tutti, con l'eccezione del *naïf* Enrico Morovich, una lingua letteratissima.⁹⁶

Successivamente a Contini, sappiamo che una grossa responsabilità l'ha avuta Italo Calvino il quale si fece promotore – ma tardivamente e in maniera molto discutibile – di una riscoperta e valorizzazione della letteratura fantastica italiana, che aveva per lui senso d'esistere solo se declinata in maniera intellettuale. È opportuno a questo proposito riportare quanto dice Camilletti in relazione alla celebre conferenza sul

⁹⁵ A questo proposito è però importante rendersi conto che, sebbene l'Italia abbia mostrato notevoli resistenze ad accogliere la letteratura fantastica e dell'orrore, il nostro Paese non è stato il solo ad avere queste debolezze. Si prenda per esempio in considerazione ciò che dice Lovecraft: «Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto. Ben pochi psicologi contesteranno questi dati di fatto, e la loro riconosciuta verità deve costituire una volta per tutte la genuinità e la dignità del racconto dell'orrore sovrannaturale come forma letteraria. Contro di esso si scagliano gli strali di un'artificiosità materialistica che resta legata a emozioni scontate e a eventi esteriori, e di un ingenuo e insipido idealismo che disapprova la motivazione estetica e auspica una letteratura didattica che “innalzi” il lettore ad un conveniente livello di sdolcinato ottimismo. Ma a dispetto di tanta ostilità il racconto sovrannaturale è sopravvissuto, si è sviluppato, e ha attinto straordinari vertici di perfezione; imperniato com'è su un principio profondo ed elementare il cui fascino, ancorché non sempre universale, deve necessariamente essere stimolante e duraturo per le menti dotate di adeguata sensibilità», Ivi, p. 313.

⁹⁶ Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, saggio contenuto in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, a cura di Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita, Claudia Zudini, Milano, Mondadori Education, 2016..

fantastico italiano tenuta proprio da Calvino nel 1985, per renderci meglio conto di quanta responsabilità ebbe lo scrittore sulla questione a noi cara:

è curioso che Calvino pronunciasse la sua conferenza nel 1985, a cinque anni dalla morte di Mario Bava — uno dei registi che dalla fine degli anni '50 a tutti gli anni '70 avevano tracciato una via italiana all'*horror* (lo stesso 'orrore' rigettato con zelo singolarmente analogo da Haus e dall'Antologia *Vieusseux*) che digeriva, metamorfizzava e rendeva quintessenzialmente italiana l'intera tradizione gotica, rilanciandola oltre e rivendendola al mondo arricchita di senso. Calvino non lo sapeva, o non lo riteneva rilevante: ma l'Italia era da sempre, e sarebbe continuata a esserlo, ben più lunare di quanto egli potesse supporre.⁹⁷

Questa considerazione di Camilletti evidenzia la responsabilità istituzionale delle lettere italiane nei confronti della scarsa ricezione del fantastico nel nostro Paese, e rinsalda l'idea che l'Italia non è — come in tanti hanno voluto far credere — ostile per natura al gotico e all'orrore, come dimostra anche la collana dei *Dracula*.

A Calvino si allinearono poi Lattarulo e Ghidetti che allargarono il canone istituito decenni prima da Contini, ma ricompiendo gli stessi errori teorici. I due autori, più che ritenere che la letteratura popolare non fosse da includere nel canone fantastico di casa nostra, sembra non abbiano voluto ammettere che una valida letteratura di questo tipo ci sia stata anche da noi, e infatti nella loro *Prefazione* alla loro antologia *Notturmo italiano: Racconti fantastici del '900*⁹⁸ diranno che in Italia non c'è stato quel tipo di artigianato letterario che altrove ha consentito lo sviluppo della paraletteratura. Questa lacuna non avrebbe, a parer loro, consentito alla letteratura fantastica nostrana di manifestarsi in quanto tale. La nostra tradizione fantastica sarebbe stata dunque costretta, secondo Lattarulo e Ghidetti, a cercare altre vie giustificative come quelle, appunto, dell'ibridazione e del virtuosismo intellettuale. In conclusione, pilastri dell'istituzione letteraria a braccetto con la critica marxista, la quale pretendeva di tenere fuori da ogni interesse critico tutta quella narrativa che non aveva un intento intellettuale, hanno fatto sì che l'Italia desse un'immagine della propria letteratura differente da ciò che era realmente, ignorando spudoratamente ciò che brulicava nel sottosuolo come i romanzi brevi de «I racconti di Dracula», alcuni dei quali meritevoli di attenzione non solo per via delle tematiche che hanno trattato, inedite a quei tempi nel nostro Paese — e in parte anche altrove —, ma per l'ottima qualità letteraria che emerge in romanzi come *La prigioniera di roccia*.

Oggi i tempi appaiono maturi per riscoprire questo mondo dimenticato o addirittura mai scoperto — che in maniera ammiccante definirei 'sepolto', per utilizzare un termine in linea con quello che è l'immaginario del genere dell'orrore —, e se per la letteratura fantascientifica questa operazione di rivalutazione è già iniziata, per quella dell'orrore si tratterebbe ancora di fare i primi e importanti passi.

Certo, la letteratura fantastica ha sicuramente avuto, dagli anni Ottanta ad oggi, un'attenzione importante che pare essere in costante aumento, ma l'*horror* in sé, questo termine che alcuni temono pure di pronunciare in certi ambienti e in certi

⁹⁷ Fabio Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, cit., p. 245.

⁹⁸ Enrico Ghidetti, Leonardo Lattarulo (a cura di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

contesti – preferendo il meno adatto e anacronistico ‘gotico’ o il troppo esteso ‘fantastico’ – meriterebbe di essere accolto anche tra le aule accademiche e di essere riconosciuto come qualcosa meritevole di una vera e propria attenzione. Così, partire da «I racconti di Dracula», con un corpus di più di duecentosessanta romanzi, è non solo un buon punto di partenza ma una fonte molto ricca di materiale, e forse inesauribile, se si pensa ai collegamenti che possono nascere e possono venir rintracciati tra ognuno di questi volumi e altri prodotti, altri media e altre letterature. Potremmo concludere suggerendo che «I racconti di Dracula», i quali da una condizione di sepoltura stanno timidamente iniziando a tirar fuori dal terreno qualche arto, forse fanno meno paura di quanto si pensasse, e che se alla domanda che fa da titolo al primo romanzo della collana, *Uccidono i morti?* dovessimo dare una risposta, potremmo rispondere che sono morti ma resuscitabili, e non uccidono affatto ma meritano anzi di venir accolti con la consapevolezza che sono spesso i vivi a uccidere, soprattutto quando non superano le barriere del pregiudizio, lasciando sepolto ciò che forse meriterebbe, pur nella sua stranezza e nella sua mostruosità, di essere conosciuto e compreso da tutti.