

PAOLO ALBIERO
GIACOMO CACCIATORE

IL TERRORISTA DEI GENERI

TUTTO IL CINEMA DI LUCIO FULCI

SECONDA EDIZIONE AGGIORNATA

CON LE PREFAZIONI DI
GIANNI CANOVA E MARCELLO GAROFALO

E UN'INTRODUZIONE DI
ANTONELLA FULCI

EDIZIONI
LEIMA 

IL TERRORISTA DEI GENERI - TUTTO IL CINEMA DI LUCIO FULCI
PAOLO ALBIERO, GIACOMO CACCIATORE

EDIZIONI LEIMA, PALERMO, 2015
COLLANA LE VISIONI, N. 3
ISBN: 978-88-98395-07-1

2015 © EDIZIONI LEIMA

2004 PRIMA EDIZIONE, UN MONDO A PARTE, ROMA
2015 SECONDA EDIZIONE, EDIZIONI LEIMA, PALERMO

REALIZZAZIONE EDITORIALE

Editing: Roberta Zarcone
Correzione del testo: Roberta Impallomeni, Azzurra Sichera

Progetto grafico: Roberta Impallomeni
Copertina: Lucio Fulci sul set di *Zombi 2* (New York, 1979) © Reporters Associati - Roma

Consci del lungo lavoro legato alla buona realizzazione di ogni volume, e sapendo per esperienza quanto sia difficile produrre un testo assolutamente privo di errori, saremo grati a tutti i lettori che vorranno gentilmente segnalarceli, o che vorranno darci qualsiasi suggerimento per migliorare.

Scriveteci a

EDIZIONI LEIMA
via Altavilla 55, 90142 - Palermo

libri@leimasrl.it
www.edizionileima.it

IL TERRORISTA DEI GENERI

TUTTO IL CINEMA DI LUCIO FULCI

*Ad Andrea e Chiara,
perché imparino ad amare il cinema tutto,
ma soprattutto quello italiano.*

A Giulio, per lo stesso motivo.

*A Francesca e Raffaella,
per i consigli, la pazienza e per tutto il tempo
che in questi lunghi anni di lavoro abbiamo loro sottratto.*

A Lucio Fulci.

AMARA DOLCE VITA, OVVERO DALLA SINISTRA DI VIA VENETO ALLA DESTRA DI STENO (1927-1958)

“Steno è stato mio padre, l’uomo che mi ha insegnato tutto, tutto. Io devo tutto a lui. Inoltre era straordinario da un punto di vista umano. Con il mio carattere sarei potuto andare d’accordo solo con Steno, altrimenti non avrei potuto fare il regista”.

Lucio Fulci¹

“Con il mio maestro Steno ho vissuto momenti straordinari, forse i più belli della mia vita. Era un uomo meraviglioso che mi considerava come un figlio [...] o meglio, che io consideravo come un padre [...]. Lui era uno schiavista, ti faceva lavorare come un matto, ma dava tante soddisfazioni”.

Lucio Fulci²

“Negli anni ‘50 e ‘60 c’era un’atmosfera di assoluto lavoro stakanovistico, non c’erano orari sindacali, si lavorava 16/18 ore al giorno. Quando facevo l’aiuto facevo anche il giro macchine, organizzare per andare a prendere gli attori, ed era faticosissimo, perché non esistevano orari: finivi a mezzanotte e poi magari riattaccavi alle cinque, sei di mattina”.

Lucio Fulci³

“Io mi ritengo solamente una persona straordinariamente e felicemente incoerente. Perché ritengo che l’incoerenza sia una delle basi della vita. Mi hanno accusato in molti, di incoerenza. L’incoerenza fa parte della mia opera, che è un’opera incoerente. Io odio i registi che fanno sempre lo stesso film. [...] la monotonia dello stesso film. Io ho sempre cambiato. Mi ritengo incoerente, e mi vanto di esserlo, in quanto l’incoerenza è anche fantasia [...] e sono un bugiardo, [...] bugiardissimo”.

Lucio Fulci⁴

Ricostruire le vicende biografiche di Lucio Fulci prima che si legassero al cinema non è cosa facile, perché, tranne poche eccezioni, gli episodi conosciuti ci sono stati tramandati soltanto per bocca del diretto interessato. E i testimoni di quegli eventi, purtroppo, sono quasi tutti scomparsi. È dunque inevitabile seguire il filo conduttore che egli stesso ha indicato, sebbene si sia cercato, quando possibile, di documentare la veridicità delle sue affermazioni. In questo ci è stata di grande aiuto Antonella, figlia del regista.

La storia di Lucio Fulci inizia nel profondo Sud della nostra penisola. Il futuro cineasta discende da una famiglia di notabili messinesi – originari della località Contemplazione – seppure con “contaminazioni” inglesi: la nonna appartiene, infatti, alla famiglia del professor Koch, il celebre medico scopritore del bacillo omonimo, insignito del premio Nobel nel 1905.

La madre di Lucio, Lucia Fulci, s’innamora perdutamente di un giovane, ma – come spesso accadeva a quei tempi – la famiglia si oppone all’unione. Poiché Lucia non è disposta a rinunciare alla sua storia d’amore, viene ripudiata. Donna coraggiosa e intraprendente oltre che molto bella, Lucia decide di abbandonare la Sicilia e raggiunge a Roma l’uomo che ama. I due possono finalmente ricongiungersi, ma purtroppo il loro rapporto non funziona: si separano ancor prima della nascita di Lucio, che avviene a Roma il 17 giugno del 1927⁵. Il bambino trascorre i primi anni di vita in un palazzo a piazza Bologna, al civico 22, assieme alla madre e a Nella, la fedele governante. Inizia quindi gli studi presso il Convitto Nazionale. Nel frattempo donna Lucia va a vivere con Renato, un gentiluomo dedito al commercio di agrumi con la Russia. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, approfittando della grande passione che il giovane Lucio ha per il mare, la madre pensa sia opportuno fargli cambiare aria e lo manda a studiare a Venezia presso il Collegio Navale, ove rimane per tre anni. Fulci ha raccontato che in quel periodo si è cimentato con un certo successo nel calcio: è un buon portiere, gioca anche con Sandro Ciotti e para un rigore a Valentino Mazzola.

Rientrato a Roma prima della fine della guerra, il Nostro si iscrive al Liceo Classico Giulio Cesare. Sono anni molto importanti per la sua formazione, caratterizzati da impegno sociale, attivismo politico – Fulci, vicino alla corrente dei Comunisti d’Italia, è un sostenitore della neonata Federazione Giovanile Comunista – e frequentazioni importanti. Tra i suoi compagni di classe il pittore Achille Perilli, che così ricorda quei lontani anni: “Io e Lucio eravamo compagni di classe al

Giulio Cesare, la famosa sezione B nella quale c’erano anche Lucio Manisco, i due fratelli Aloisio e Giuliano Rendi – i fondatori del Partito Radicale – e Piero D’Orazio (cognome che ora lui scrive senza apostrofo: l’ha ridotto così per semplicità). Con noi c’era pure Mino Guerrini, ma non in classe nostra. Poi Angelo Bandinelli, altro fondatore del Partito Radicale, e Pasquale Festa Campanile. Era un bel nucleo. Lucio era molto intelligente, a scuola sapeva cavarsela, ma senza faticare troppo... Era timidissimo, ombroso, sempre mal vestito, una specie di zingaro. Al Giulio Cesare c’era una squadra di rugby. Io ero l’allenatore-capitano. Lucio era l’*arrièrè*, il giocatore estremo, una specie di portiere che deve fermare gli avversari ricorrendo a tutti i mezzi. Si divertiva un mondo a giocare e indossava sempre lo stesso maglione, tutto zozzo. Abbiamo fatto un torneo che a Roma è rimasto storico, alcuni amici ancora me lo rinfacciano: fummo sconfitti in tutte le partite!”⁶.

Terminato il liceo, Fulci comincia a coltivare numerosi interessi: legge e scrive d’arte, di musica e, in particolare, è affetto da viscerale cinefilia. Passione che, fin dalla più tenera età, lo aveva portato a frequentare assiduamente le sale cinematografiche, ove era solito trascorrere intere giornate guardando tutti i film possibili o la stessa pellicola fino a impararla a memoria. La madre però non approva: ritiene indegni gli interessi del figlio e pretende che il giovane Lucio, appena diplomato, proseguiva gli studi per diventare uomo di legge, come da tradizione familiare. Per placare le ire materne il Nostro s’iscrive alla facoltà di Medicina, scienza verso la quale nutre interesse e curiosità, senza però portare a compimento gli studi. Successivamente, secondo i ricordi della figlia Antonella, passa a Lettere e filosofia dove si laureerà. La questione della laurea, come vedremo, resta però controversa. “Nei miei ricordi”, afferma Perilli, “Lucio non s’iscrisse a nessuna facoltà e non fece niente. Appena finita la scuola andò al Centro Sperimentale e poi iniziò subito a lavorare”⁷.

Siamo negli anni della liberazione e in tutta Italia si respira un’aria nuova, fatta di fiducia, di entusiasmo e di voglia di ricostruire. Si assiste *in primis* a un risveglio della cultura: le tensioni politiche trovano naturale sfogo in ricche attività ricreative e artistiche. Fulci, dal canto suo, continua a frequentare i circoli di intellettuali e la Federazione Comunista Italiana, ed è più che mai intenzionato a fare il giornalista. La sua intelligenza eclettica, il suo amore per l’arte e la letteratura, lo portano a frequentare il celeberrimo GAS, Gruppo Arte Sociale, che alcu ni giovani pittori – tra cui Perilli, D’Orazio e



FULCI SUL SET CON STENO

Lorenzo Vespignani – avevano fondato nel 1945 e che durerà fino all'anno successivo. Il GAS, infatti, si divide ben presto per dissensi artistici: da una parte si formò il celebre gruppo Forma 1, con Perilli, D'Orazio e Guerrini, che si diresse verso l'astrattismo; dall'altra il Gruppo del Portonaccio che continuò nel figurativo, faceva capo a Vespignani e al quale Fulci rimase legato. Quest'ultimo gruppo prendeva il nome da una delle più povere borgate romane – il Portonaccio appunto – dove Vespignani era nato, nel '24. Erano sodalizi spontanei caratterizzati da intense attività creative, letterarie e politiche che annoveravano nelle loro fila anche scrittori, teorici, filosofi e critici tra cui Sandro Penna, Gatto, Maltese e il poeta Elio Filippo Acrocca. Terreno fertile e punto di riferimento per questi giovani artisti e intellettuali erano le gallerie d'arte come La Prora e L'Obelisco, quest'ultima gestita da Irene Brin e Gaspero del Corso, con cui Vespignani aveva sottoscritto un contratto.

Da queste frequentazioni nasce una serie di prestigiosi e significativi scritti. Fulci, a suo dire, lavora come "vice" di Alfredo Orecchio, che tra l'altro scriveva come critico cinematografico per *Il Messaggero* di Roma. "Avevamo conosciuto Orecchio nel '45", ricorda Perilli, "perché all'epoca scriveva su *Paese Sera* e abitava a casa di Peppino Mazzullo, uno scultore che ospitava molti *sbandati* e personaggi incredibili. Ad esempio da lui c'era Sebastiano Carta, che era un poeta di ispirazione futurista, un pazzoide non da poco; c'era Vittorio Bodini, che poi è diventato il famoso ispanista. C'era lo scrittore Marcello Gallian. E Lucio girava parecchio da quelle parti. Di solito si andava il sabato o la domenica sera a bere un bicchiere di vino, mentre Carta recitava le sue poesie".

Fulci collabora al numero unico di *Ariete*, edito da La Prora, che vede la luce nell'ottobre del '45: si occupa di teatro e scrive il pezzo *Crisi del personaggio*. Ricostruisce Perilli: "La Prora era una galleria che stava in via Bissolati, o qualcosa del genere. La gestiva un bancario, che dipingeva anche, e ci chiamò per realizzare quella rivista. Era un pateracchio, messo assieme così, alla buona".

Per la *Gazzetta delle arti*, nel marzo 1946 Fulci recensisce la mostra di pittura allestita sul tratto di marciapiede di via Veneto (all'altezza della galleria Il Secolo) organizzata dal GAS e tenutasi dal 12 al 25 ottobre 1945. "In quella mostra", prosegue Achille Perilli, "io vinsi il primo premio. E l'articolo che scrisse Lucio ha un'importanza storica: è in assoluto la prima recensione che fu scritta su noi giovani pittori di quel periodo. Tant'è vero che nelle nostre biografie è rimasta la prima voce". Nell'agosto del '46 il futuro regista scrive l'articolo *Breve storia del cinema americano* sul numero unico di *La fabbrica*, rivista curata dal GAS: "Il numero unico lo aveva pagato Vespignani", spiega Perilli, "perché lui allora aveva un po' di soldini, era l'unico di noi che li aveva. Era già abbastanza conosciuto e vendeva". Tra i redattori, oltre a Fulci e Perilli (che con lo pseudonimo di Paolo Assunto firma anche il racconto *Il figlio di Dio*), figurano nomi quali Vespignani, il poeta Elio Filippo Acrocca, Alfio Barbagnallo, Piero D'Orazio, Mino Guerrini, il futuro senatore della sinistra Roberto Maffioletti.

Nulla sintetizza meglio dell'editoriale di presentazione della rivista il fervore, l'entusiasmo, il *pathos* che caratterizzavano l'attività di questi nuovi circoli culturali:

È di oggi l'esperienza di una cultura che esprima una società nuova. Seppure l'una e l'altra sono tutt'ora delle aspirazioni, questo giornale intende porsi tra quelle forze progressive che a tale società e a tale cultura tendono. In contrasto con quelle pubblicazioni che fanno della cultura un movimento basato sull'individualismo, noi crediamo nel valore espressivo della collettività, intesa come tale nei suoi elementi di economia, di linguaggio e di pensiero. Per questa ragione, e non per sfuggire responsabilità che tutti condividiamo, noi non abbiamo firmato i vari articoli volendo dare ad essi il massimo contenuto oggettivo e, pur essendo stati affidati alla redazione del singolo, questi furono tutti discussi ed orientati secondo il pensiero del gruppo. Il giornale ci costa sacrifici di tempo e di denaro, poiché è stato pubblicato interamente a nostre spese, avendo noi rifiutato per il suo carattere, ogni aiuto finanziario che potesse turcarci la bocca. Non siamo legati a nessuno, né a capitalisti, né a partiti politici, ma abbiamo precise idee politiche. Non abbiamo manifesti, programmi, ciò che vogliamo apparirà in seguito, se ne avremo la possibilità, nei nostri scritti.

Tutti gli scritti originali di Fulci, rimasti da allora inediti, sono stati recuperati da chi scrive e pubblicati in appendice al presente capitolo.

I rapporti tra Fulci e la madre si fanno nel frattempo sempre più difficili. Per il Nostro inizia un periodo da nomade: va via da casa e si trasferisce, assieme a Vespignani e altri, in una casaccia che diventa il loro quartier generale. Nel frattempo l'irrequieto Lucio s'industria in vari lavori e lavoretti per sbarcare il lunario e per permettersi di coltivare le sue passioni. Una di quelle occupazioni giovanili, rimasta leggendaria, è il ruolo di presentatore negli spettacoli del fachiro francese Burma, che gli fu presentato dal pittore Sergio Agostini. Il fachiro era solito chiudersi in una teca di cristallo e digiunare per giorni. Lì dentro era circondato da serpenti che Fulci andava personalmente a comprare "a metraggio", vicino ai mercati generali. Lucio, armato di microfono e con indosso una sorta di frac – assemblato con vari "pezzi" prestatigli dagli amici e con la pettorina della divisa del cameriere di un ristorante di piazza di Spagna – esaltava le imprese del fachiro e teneva il conto delle sue ore di digiuno (i più informati riferiscono che mentre il fachiro, rinchiuso, si asteneva dal cibo, sua moglie non era dedita ad alcun genere di astinenza).

Tra l'umanità varia che Fulci incontrò di quegli anni, ricorda la figlia Antonella, vi sarebbe stato anche Ligabue. Il regista romano era solito raccontare di avere avuto modo di conoscere il celebre pittore che, in cambio della sua Lambretta, gli avrebbe offerto due quadri. Fulci trovò i quadri orrendi e rifiutò l'offerta, tranne poi pentirsene per il resto dei suoi giorni".

La storia di come avvenne il suo ingresso nel mondo del cinema è sempre stata uno dei cavalli di battaglia di Fulci e, descritta in molteplici interviste, ha assunto un carattere quasi leggendario. Il Nostro, come da copione, s'innamorò di una ragazza, Luisa Federici, che aveva incontrato alla galleria L'Obelisco: "Conobbi una ragazza molto ricca e molto bella... Impazzii per questa ragazza, io ero un grassone timido, un poveraccio, vivevo fuori di casa [...]. Lei decise di mollarmi. Un giorno, ero su un tram, vidi un annuncio su un giornale: *Centro Sperimentale di Cinematografia: si accettano laureati*. Mi occu-

pavo di arte, ma sapevo molto di cinema: leggevo e vedevo tutto. Il giorno dopo mi presentai al Centro Sperimentale e mi iscrissi. Alla fine del corso feci l'esame con una commissione presieduta da Luchino Visconti e lo superai rispondendo proprio su *Ossessione*, enumerandone i diversi plagia da Renoir, di cui lui era stato aiuto! Luchino era un uomo molto intelligente e non se ne dispiacque". [...] Gli altri membri della commissione mi guardarono come se fossi un mostro, ma Visconti mi disse: «Tu sei la prima persona che mi ha detto la verità, sei un buon cinefilo e hai molto coraggio – e ce ne vuole per essere un regista!». E così mi hanno accettato". La commissione, oltre a Visconti, contemplava nomi quali Pietro Germi, Michelangelo Antonioni, Antonio Pietrangeli, Lucio Battistrada e Umberto Bärbaro, famoso critico cinematografico allora direttore del Centro Sperimentale assieme a Luigi Chiarini. Con Fulci, a seguire il corso di regia, c'erano Nanni Loy, lo sceneggiatore Carlo Romano, Gian Luigi Polidoro, Elio Petri e, secondo il regista, Citto Maselli, in qualità di uditore.

Un ingresso nell'universo della cinematografia piuttosto casuale, dunque. Ma la versione dei fatti secondo Achille Perilli è piuttosto diversa: "Giravamo per la città come cani da tartufo finché non finimmo, in una mattinata del '46, con il treno di Cinecittà, al Centro Sperimentale di Cinematografia appena riaperto da Luigi Chiarini e Umberto Barbàro. Eravamo in quattro: io, D'Orazio, Mino Guerrini e Lucio Fulci". Lucio aveva un amore incredibile per il cinema. Aveva una curiosa particolarità: sapeva a memoria i nomi del cast di gran parte dei film, con registi, attori, fotografi. Era una specie di enciclopedia del cinema. Ci giocava anche: tu dicevi il nome di un film e lui tutto il resto. Andavamo spessissimo a vedere film, quasi tutti i giorni, perché avevamo una tessera di Lucio, che era di un giornalista che sua madre conosceva. Era una tessera scaduta, per due persone, che noi, essendo in quattro amici, ci passavamo. Così, nella stessa giornata, quattro di noi riuscivano a vedere due film. Non ricordo nessuna delusione d'amore che portò Lucio al cinema. Lui era infelice in amore, non era propriamente bello, ed era anche un po' facile a cadere negli amori. Ma andò al Centro Sperimentale perché fin dall'inizio voleva fare cinema, non come fosse la legione straniera. Siccome era timido, ma molto timido, ci spinse a iscriverci anche noi, al Centro. Lucio si iscrisse al corso di regia: all'epoca Visconti non c'era praticamente mai, nel corso c'era Angelo Maria Ripellino", che fece solo un'annata e poi se ne andò a Praga. Ricordo che lo stesso anno Elio Petri non fu preso e dovette frequentare il corso come uditore... D'Orazio studiava architettura, e pertanto si iscrisse a scenografia, dove c'erano Enzo Dal Prato e Gianni Polidori. Rimanavamo io e Mino, a spartirci due corsi che non esistevano: quello di fonico e quello di costumista. Decidemmo a testa e croce: Mino andò a fare il costumista e io il fonico. Eravamo gli unici allievi, non c'erano neanche i professori. Praticamente, era un modo come un altro per stare lì al Centro Sperimentale, dove, tra le altre cose, c'era la mensa e si mangiava gratis, e in quegli anni non era cosa da poco. Rimasi un paio di mesi, ma siccome non c'era il professore, non c'era nessuno, me ne andai... E come me se ne andarono D'Orazio e Mino. Lucio invece rimase. Ricordo un particolare preciso. Aveva una teoria e la diceva sempre: lui avrebbe fatto film commerciali. Non voleva fare *cinema d'arte*, sosteneva non contasse nulla. Andò al Centro Sperimentale per fare la sua professione di cineasta, ma non con l'idea che il cinema fosse arte. Tant'è che quando qualche volta lo incontrai, anni dopo, gli dissi: «Lucio, cazzo, ma è possibile che non riesci a fare un bel film?», anche se io, dei suoi, ne ho visti pochissimi. E lui mi rispondeva: «Ma che me frega, io devo far' i soldi!». Questo era il carattere di Lucio. Penso che abbia dissipato il suo talento. Non so se per nevrosi o per altro. Secondo me lui non si stimava abbastanza. Aveva un'intelligenza eccezionale e una conoscenza tecnica del cinema straordinaria, già prima di iscriversi al Centro. All'epoca, c'era un giornale che si chiamava *Cinema illustrato*. E siccome non aveva i soldi per comperarlo, lui se lo leggeva all'edicola, sfogliando le pagine appese all'esterno. Aveva visto tutti i film possibili e immaginabili: in quegli anni cominciavano i club e cineclub. E poi al Centro Sperimentale c'era una cineteca straordinaria per l'epoca, e ci facevano proiezioni quasi giornaliere. Lucio amava molto il cinema francese e anche quello americano, ma non le commedie, piuttosto un certo tipo di cinema come, ad esempio, *La nascita di una nazione*".

Osservazioni assolutamente fondamentali per comprendere il "Fulci-pensiero" e gli sviluppi della sua carriera. Sebbene – come vedremo – il regista abbia più volte realizzato pellicole coraggiose e molto personali (per temi e linguaggio), di fatto non è mai uscito dai generi per avventurarsi appieno nei territori del "cinema d'autore": "Secondo papà", sostiene Antonella Fulci, "il cinema vero lo avevano fatto registi come Lang, Wells, Wilder, Truffaut, eccetera, e siccome lui si sentiva un incapace in confronto a loro, faceva film per soldi. Aveva troppa adorazione e troppa poca superbia: partiva dal fatto che lui, tanto, dei film così non li avrebbe mai fatti".

Ma di questo si parlerà più volte, in seguito. Tornando invece alle vicende biografiche del regista e cercando di far quadrare date ed episodi, balza subito agli occhi un dato impossibile: Fulci si diploma al CSC nel '48 – quindi a ventuno anni – ed è da escludere che appena tre anni prima, al momento dell'iscrizione, potesse essere già laureato, come da lui dichiarato".

A dispetto del suo insolente esame d'ammissione, Visconti non lo cacciò. Anzi, Fulci ha spesso riferito di essere stato il suo pupillo durante le lezioni che l'esimio maestro tenne nel corso del primo anno. La cosa non deve stupire: la cultura e l'intelligenza, il talento e la passione unite alla facilità di apprendimento, la competenza tecnica del giovane Lucio, incantarono anche altri celebri registi come Mauro Bolognini". Sarà un momento di grande imbarazzo e dispiacere per il Nostro quando, molti anni dopo, mentre era intento a preparare *Operazione San Pietro*, il maestro Visconti lo incontrerà al ristorante di Cinecittà, apostrofando così il suo vecchio allievo: "Fulci, lei non sa come mi ha deluso". Oltre a Visconti e Bolognini, il talento del giovane Fulci impressionò anche un altro illustre regista del cinema italiano, il più blasonato: "Negli anni '70 collaboravo spesso con Luciano Emmer, per molte pubblicità, ma facevamo anche altro", ricorda per noi il direttore della fotografia Roberto Girometti. "Ad esempio, realizzammo un programma per la Rai, una serie di interviste a personaggi del mondo della cultura, della pittura, del cinema. Ovviamente, non si poteva non intervistare Federico Fellini. [...] Decidemmo di incontrarlo su quelli che erano stati i set di *Boccaccio '70*. Luciano mi disse: «Mi piacerebbe fare questa intervista su un camioncino aperto», e la realizzammo tutta all'Eur, dove Fellini aveva girato quel film. Era un'idea fantastica". [...] Fellini ci raccontò la sua vita, il suo arrivo a Roma, i suoi esordi come umorista e vignettista, la sua esperienza al Centro Sperimentale, i suoi esordi nel cinema [...] a un certo punto Luciano gli chiese: «Quando facevi il Centro Sperimentale, eri già bravo?». E lui rispose: «Io ero bravo, Luciano, ma devo dire che c'era uno che era il più bravo di tutti». «E chi era?». «Era Lucio Fulci»".

La carriera del futuro regista fu messa "in forse" da un incidente di percorso: un mercoledì – era il 14 luglio del 1948 – un giovane studente siciliano ritenuto appartenente all'estrema destra, Antonio Pallante, esplose alcuni colpi calibro 38 contro Palmiro Togliatti all'uscita da Montecitorio, colpendolo alla nuca, alla schiena e al costato, e ferendolo gravemente. L'Italia vive giorni terribili mentre tornano ad agitarsi i fantasmi del passato. I lavoratori insorgono nelle piazze di tutto il Paese, le fabbriche vengono occupate, ovunque vi sono scontri duri e si contano, numerosi, i morti e i feriti. Si teme un intervento dell'esercito. In questo clima infuocato anche Fulci, Vespignani e altri amici scendono in strada, intenzionati a dire la loro: chiudono una saracinesca davanti alla sede del Partito Comunista a mo' di lutto. Nel frattempo il ministro dell'Interno, l'onorevole Scelba, ha diramato tassative disposizioni a tutti i prefetti per impedire qualsiasi manifestazione di qualunque genere. Fulci e Vespignani vengono "pizzicati": nel loro gesto simbolico si ravvisa un comportamento illegale (avevano costretto una bottega a chiudere, violando i diritti dell'esercente). I due – come molti, in quei giorni – si ritrovano rinchiusi nel carcere di Regina Coeli.

L'episodio è confermato da Achille Perilli. Ricorda Fulci: "Quando ci portarono a Regina Coeli, alcuni ladri, nostri compagni di cella, ci dissero: «Invece che chiederle, non potevate aprirle le saracinesche?». Fummo condannati a 3 mesi con la condizionale. Mi ricordo che quando io uscii, con Vespignani si sbagliarono: avevano liberato un certo Vespasiani, e lui rimase chiuso in cella [...] e, attaccato alla sbarre, urlava: «Lu-



LUCIO E MARINA FULCI NEL GIORNO DEL LORO MATRIMONIO

cio! Dove vai?! Digli che mi liberino!» [...] Poi riacchiapparono Vespasiani e liberarono Vespignani²².

Della traversia giudiziaria del Nostro sono conservate tracce nella stampa dell'epoca:

Pittore condannato per violenza privata
Roma, sabato sera

Il Tribunale ha condannato a tre mesi, per le manifestazioni avvenute durante lo sciopero indetto dopo l'attentato a Togliatti, il pittore Lorenzo Vespignani insieme ad altri tre imputati. Il Vespignani, e Lucio Fulci, Antonio D'Angelo, Pio Tacchi, quest'ultimo segretario della sezione comunista di Trevi Colonna, dovevano rispondere di violenza privata²³.

Donna Lucia, a questo punto, ritiene opportuno riprendere la situazione in mano e far rientrare l'irrequieto figlio in casa, rassegnandosi ai suoi desiderata. A ben vedere, la sua stravagante scelta di fare il regista poteva anche avere un perché: nel primo Dopoguerra, infatti, il cinema italiano e il suo simbolo, Cinecittà, si apprestavano a vivere una stagione d'oro all'insegna di lavoro frenetico e di grandi protagonisti. Si stava costruendo qualcosa d'importante. In tutta Roma si respirava un'aria di rinascita culturale, di cui mondanità e divertimento erano forse l'aspetto più popolare e folcloristico: di lì a poco, via Veneto e la dolce vita sarebbero entrate nella leggenda. Per il neodiplomato Fulci sembrano profilarsi le prime prospettive di lavoro: verso la fine del '49 incontra il vecchio amico Aldo Vergano che a Cinecittà fa il regista per la seconda unità de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1950), film prodotto dall'Universal e firmato nominalmente da Marcel L'Herbier e Paolo Moffa. Lucio è arruolato come aiuto della seconda unità e, per un compenso di 50.000 lire, partecipa alla realizzazione delle scene dell'eruzione del Vesuvio. L'operatore è Gianni Di Venanzio, che sarà anche alla macchina da presa per il primo documentario realizzato dal Nostro. A proposito dell'eruzione, Fulci riporta un aneddoto divertente: "Giravamo allo studio 5 [...] e siccome nessuno si era accorto che si era aperta una finestra, entrò una luce azzurra e dovemmo buttare tutte le riprese, la gente che bruciava, il Vesuvio in modellino"²⁴.

Il set è luogo d'incontri interessanti per il giovane: conosce Piero Regnoli, assistente alla regia della prima unità, suo futuro amico e collaboratore per molte pellicole. Assistente alle scenografie è invece Demofilo Fidani, con cui di lì a poco Fulci avrà modo di lavorare: "Rimasi fermo un po' finché non incontrai Demofilo Fidani, il regista che poi è diventato un famoso medium e che all'epoca era un organizzatore di documentari. Mi chiamò per farne tre, con l'amico Carletto Romano. Si intitolavano: *Una lezione di sistema*, con Fulvio Bernardini, sul calcio; *Il sogno di Icaro*, sul volo, e uno che produssi io, un documentario coi miei amici pittori e con la partecipazione di Massimo Girotti, che si chiamava *Pittura italiana del Dopoguerra*. Lo diresse Carletto Romano e io feci la direzione del suono [...] Dopo di che, fame, miseria e attesa. Finché un giorno - stavo sceneggiando un film che non si sarebbe mai fatto, di un certo Mauro Bolognini, *Jack rugginoso* - improvvisamente Bolognini mi disse: «Senti, io ti presento Steno, [...] vediamo se ti piglia». [...] Incontrai questo piccolo uomo sul set di uno dei primi film, in coppia con Monicelli, che disse: «Mi scusi, ma noi un aiuto regista ce l'abbiamo». Io dissi: «Non importa, lei mi ha conosciuto». Capii che c'era una simpatia tra di noi, per la mia cultura e per le buone referenze che amici gli avevano fatto avere. Tornai a casa, disperando: «Smetto di fare cinema». [...] Un giorno, aspettavo la telefonata di una ragazza, squillò il telefono, risposi e dall'altra parte c'era un direttore di produzione, Romolo Laurenti, lo zio di Mariano, che mi disse: «Lei è quell'aiuto che si è presentato a Steno? Venga in teatro subito». I teatri erano quelli della Farnesina [...]. Vado e trovo: Steno, Monicelli, Totò, Li Bassi, che era il segretario di Totò, e una delle favorite di quel tempo, mi pare Anna Vita. Steno mi disse: «Siccome l'aiuto non va d'accordo con Totò, abbiamo chiamato lei». L'aiuto era il povero Mario Mariani, ed era successo questo: siccome Totò si era invaghito come al solito di una generica [...] pare che Mariani avesse copulato con questa e Totò si era arrabbiato. Era gelosissimo delle sue favorite. E allora lo cacciò via e io iniziai la mia collaborazione con Steno, che durò tanti anni [...]. Nacque questa profonda simpatia tra me e quest'uomo che io amavo molto, come un padre. Un uomo intelligente, mai rivalutato, neanche dai figli. Un regista di un'importanza



FULCI E STENO SUL SET DI UN GIORNO IN PRETURA



LOCANDINE DI UN AMERICANO A ROMA E UN GIORNO IN PRETURA

eccezionale per il cinema italiano [...]. Con Steno iniziai a collaborare come aiuto e feci molti film suoi²⁵.

Sul set di *Totò e i re di Roma*, prodotto nel '51 dalla Golden Film, ha inizio per Fulci un periodo straordinario sotto l'egida del maestro Steno. Al contrario di quanto riportano quasi tutte le fonti bibliografiche, l'incontro tra i due non avvenne sul set di *Totò a colori*. Vero è che i visti censura di *Totò a colori* e *Totò e le donne* portano date antecedenti a *Totò e i re di Roma*. Tuttavia, la denuncia di inizio lavorazione iscritta al Pubblico Registro Cinematografico (P.R.C.) di quest'ultimo è del 16 novembre del '51, quindi di molto precedente a *Totò a colori* (13 marzo 1952) e *Totò e le donne* (29 settembre 1952). Lo stesso Fulci - nell'intervista alla De Lillo e Garofalo - fornisce numerose dichiarazioni a supporto di questa cronologia: posticipa la sua collaborazione per *Totò a colori* a un periodo successivo al suo esordio; dichiara di avere trovato Steno e Monicelli sul set (e all'epoca di *Totò a colori* la "premiata ditta" era già stata sciolta); dichiara di essere stato convocato sul set da una telefonata del direttore di produzione Romolo Laurenti, che figura esclusivamente nei credits di *Totò e i re di Roma*. La spiegazione per l'uscita tardiva nelle sale potrebbe essere ricondotta ai problemi censori cui la pellicola andò incontro: come riporta Bruno Ventavoli nella sua bella e documentata biografia su Steno²⁶, il film trattava argomenti non graditi alla Democrazia Cristiana dell'epoca, che impose alcuni tagli e un finale più "innocuo" e meno disturbante di quello inizialmente previsto, ovvero il suicidio di Totò.

Quello che invece è certo è che Steno e Fulci realizzano una sequenza di film comici e commedie che sono entrati di diritto nella storia del cinema italiano. È il caso di *Totò a colori*, prima pellicola non in bianco e nero realizzata in Italia, finanziata dalla Ferrania e realizzata dal solo Steno, appena separatosi da Mario Monicelli. Del lungo sodalizio Steno-Fulci, celebri sono anche gli aneddoti legati alle difficoltà della lavorazione sul set di *L'uomo, la bestia, la virtù* (che sono stati resi pubblici da Franca Faldini e Goffredo Fofi²⁷ e da Marcello Garofalo²⁸), in cui il genio e la sregolatezza di Orson Welles facevano scintille con i tempi e le esigenze del Principe della risata. I produttori che, più o meno direttamente, finanziano queste pellicole sono spesso e volentieri i mitici Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, all'epoca soprannominati, rispettivamente, Tonti il primo (perché era solito avvalersi dell'operatore Aldo Tonti) e De Parentis il secondo (per via del suo nepotismo e dell'elevato numero di suoi parenti arruolati nel cinema).

Il contributo di Fulci alla realizzazione delle pellicole è multiforme. Il suo era un ruolo di aiuto regista-sceneggiatore-tuttofare che, come succedeva spesso nel cinema italiano di quegli anni - senza orari sindacali, senza rigide distinzioni "all'americana" tra le diverse mansioni, sovente legato all'improvvisazione sul set - era di difficile circoscrizione. Per di più, da vulcano d'idee qual era, Fulci collaborava spesso anche alla stesura delle sceneggiature, senza essere tuttavia accreditato. Spettatore di molte sedute di lavoro è stato Giacomo Furia: "Avevo conosciuto Lucio Fulci lavorando con Steno, in quanto Lucio era... non userei il termine *aiuto*, perché mi pare riduttivo, tanto era bravo. Piuttosto direi che era un collaboratore fondamentale. Partecipava anche alle sceneggiature, alle volte girava delle scene. Ed era molto legato a Steno, il quale era un gran signore, una persona adorabile. Una sola volta l'ho visto arrabbiarsi, con Gabriele Ferzetti nel film *Le avventure di Giacomo Casanova*. Io facevo il marito cornuto. Dopo avere fatto *L'oro di Napoli* mi davano solo parti da cornuto! Lucio in quegli anni lavorava moltissimo come sceneggiatore, anche se poi non figurava come nome. Tutto il gruppo di sceneggiatori era solito trovarsi per lavorare all'Hotel Moderno, in via Marco Minghetti, a Roma. Era il loro quartier generale, c'erano Marchesi, Mez, Steno, Monicelli, Continenza, Fulci"²⁹.

Testimone diretto dello straordinario rapporto tra Fulci e il suo maestro su molti set (tra cui quelli di *Totò e le donne* e *Piccola posta*) è stato anche l'operatore alla macchina Sergio Bergamini: "Fulci e Steno erano per certi aspetti molto simili. Erano entrambi, e prima di tutto, due autentici umoristi, due persone esilaranti. E questo li avvicinava tantissimo. Ma erano anche molto diversi. Steno, ad esempio, era sempre elegante e composto, Lucio era sempre zozzo e trasandato. Indossava delle camicie e dei maglioni pieni di buchi che regolarmente si faceva sul set. Aveva sempre una sigaretta in bocca e mentre guardava girare una scena si *incantava* e non si accorgeva che



FULCI E BAVA SUL SET, FOTO DI SCENA

magari la sigaretta gli era caduta addosso. Una volta il maglione cominciò a fumargli, e gli urlai: «A Lucio! Stai a brucia'!»³⁰.

Colorito è anche l'affresco di Fulci tratteggiato da Enrico Vanzina, figlio di Steno: «Otello [un cameriere di casa Vanzina, Ndr] aveva un debole per un collaboratore di papà: Lucio Fulci. Molti anni dopo, Fulci diventò un regista di culto, facendosi un nome nel genere *horror all'italiana*. A quel tempo, però, era il giovane aiuto regista di mio padre. Con il quale collaborava anche alle sceneggiature. Era molto intelligente. Capelli ispidi, da orso, paffuto, spiritosissimo. Mia madre non lo reggeva perché, quando veniva a casa nostra a sceneggiare fumava come un turco e impastava lo studio. Aveva anche la pessima abitudine, essendo distratto, di gettare cenere a terra. Così, mia madre, assieme a Otello, prima che lui arrivasse, metteva dei fogli di giornale sotto la poltrona. Poi, quando Fulci se ne andava, Otello correva sul terrazzo. Guardava giù, in strada, dove Fulci aveva parcheggiato la sua automobile: una MG, spider, scoperta. Saliva a bordo. Metteva in moto e, ogni volta, partiva sgommando, a tutto gas, facendo un chiasso della malora. E Otello, felice, commentava: «Che forza, il dottor Fulci!»³¹.

La stima del numero effettivo di sceneggiature scritte da Fulci come *ghost writer* in questo periodo è una questione ormai irresolubile. In quegli anni, oltretutto, i produttori facevano un frequente ricorso alle «revisioni»: sottoponevano ripetutamente una sceneggiatura già scritta a una sequela di sceneggiatori diversi affinché fosse migliorata. A questa prassi si devono le lunghe sfilze di nomi che compaiono in molti *credits* delle pellicole degli anni '50 e '60. Molti rimaneggiamenti tuttavia – soprattutto quelli operati da nomi non ancora affermati – rimanevano anonimi. Di certo sappiamo che nella fase della sua collaborazione con Steno, pur avendo lavorato ad alcuni copioni, il nome di Fulci non compare. È il caso, ad esempio, del già citato *L'uomo, la bestia, la virtù* (1953)³². Si tenga conto che il Nostro era un ragazotto alle prime armi e che aveva di fronte a sé sceneggiatori già molto famosi nel panorama della commedia all'italiana; ragion per cui, almeno agli inizi, non deve stupire il fatto che rimanesse nell'ombra. La cosa, d'altronde, non riguarda solo Fulci: non è un mistero che, se si dovessero ricostruire i veri e i falsi *credits* per ogni

film, la storia del cinema (non solo italiano) andrebbe in buona parte riscritta. Alcuni testi su Lucio Fulci, come il libro *Beyond Terror* del musicista inglese Stephen E. Thrower, gli attribuiscono in filmografia la partecipazione come sceneggiatore non accreditato a quasi tutti i film di Steno. Il dato è sovente riportato come se fosse certo, ma gli autori in nessun caso si sono preoccupati di dichiarare le fonti da cui hanno desunto le presunte collaborazioni. Il tutto pare rispondere a un «teorema di ipotesi» piuttosto che a una ricerca di carattere storico.

Fatto sta che Lucio Fulci, nel ruolo di sceneggiatore, è un'autentica furia: sforna idee a quintali, è brillante nella scrittura, è puntiglioso, originale e, soprattutto, veloce. I suoi scritti prendono sovente spunto dai fatti di cronaca e, come peculiarità, sono pervasi da una robusta vena di umorismo. Il sodalizio con Steno e Sandro Continenza non fallisce un colpo: nel '53 *Un giorno in pretura*, prototipo insuperato di film a episodi, per il quale il Nostro inventa – ispirandosi al pittore Mimmo Rotella³³ – il personaggio di Nando Moriconi l'americano, che sarà oggetto di una lunga causa legale con Alberto Sordi per l'attribuzione della paternità, e di cui si parlerà più avanti. L'anno seguente il successo del personaggio interpretato da Sordi è tale che diventa protagonista assoluto di *Un americano a Roma*³⁴. Il '55 vede la nascita di un piccolo capolavoro giallo-rosa, *Piccola posta*, in cui la penna fulciana è più che mai evidente. Nel giro di pochi anni, il futuro regista si è fatto un nome di tutto rispetto nel panorama della commedia. Il clima sui set di Steno è sempre lo stesso: molto piacevole, ma si lavora duro. C'è spazio anche per alcune apparizioni di Fulci in piccoli ruoli che anticipano i futuri e vezzosi cammei che caratterizzeranno la sua produzione da cineasta: tra i molti ricordiamo il «porcospino» di *Un americano a Roma*, il passeggero del treno in *Totò a colori*, un lettore in *Piccola posta*, un clown in *Cinema d'altri tempi*. La collaborazione con Steno determina anche l'incrociarsi dei destini di due futuri maestri dell'horror: Fulci, appunto, e Mario Bava. Quest'ultimo lavorava come direttore della fotografia in *Le avventure di Giacomo Casanova* e *Mio figlio Nerone*: «Avevamo in comune un grande amore per i cani. E tutti e due ogni tanto ci innamoravamo di donne che non ci

volevano»³⁵. Sul set di *Mio figlio Nerone* c'è anche una giovanissima e ancora sconosciuta Brigitte Bardot, che Fulci dichiara di essere personalmente andato a prelevare in Francia poco prima dell'inizio delle riprese³⁶.

Il Nostro, sotto l'egida del produttore Ponti, collabora – non accreditato – anche con altri registi: nel '52 è aiuto regista nella pellicola bellica *Fratelli d'Italia*, firmata da Fausto Saraceni³⁷. Considerando che Saraceni era un direttore di produzione, è plausibile ritenere che Fulci l'abbia almeno in parte diretta. Nel '53, prima dell'abbandono del set di Roberto Rossellini³⁸, gira alcune scene di *Dov'è la libertà*, sceneggiato, tra gli altri, dagli amici Brancati, Flaiano e Talarico³⁹. Nello stesso anno, assieme a Steno e Continenza, scri-

ve la sceneggiatura di *Ci troviamo in galleria*, film di esordio dell'amico Mauro Bolognini. L'anno successivo collabora alla sceneggiatura del «drammone» *Schiava del peccato*, firmato dallo specialista Raffaello Matarazzo⁴⁰.

Nel frattempo, Lucio Fulci non aveva perso l'abitudine di frequentare gli intellettuali: lo si ritrova spesso nel gruppo che annovera Vitaliano Brancati, Sandro De Feo, Ercole Patti e Vincenzo Talarico. Con «Vincenzino», scrittore, intellettuale, umorista, attore, *habitué* dei salotti dell'*intelligenza*, nasce un'amicizia straordinaria che durerà fino alla sua scomparsa⁴¹. Un periodo irripetibile di mondanità, cultura, spensieratezza: sono gli anni dell'ante-dolce vita. Ci si trova la sera a mezzanotte da Rosati, sui marciapiedi di via Veneto, e si fa l'alba a scherzare, chiacchierare e sparlare: «Nessuno osava andarsene, perché appena uno se ne andava, tutti parlavano male di lui!»⁴². Gustosi sono i soprannomi che i membri del gruppo si divertivano ad affibbiarsi a vicenda, e di cui Talarico era maestro indiscusso: Fulci è «il Maialetto», Steno e Monicelli sono i «Colpiti da improvviso benessere», il produttore Misiano è «Al Cafone». Del gruppo entrerà a far parte anche Giovanni Fago, futuro aiuto regista di Fulci per molti anni, che così ricorda quell'epoca: «Era il periodo in cui si frequentava Ercole Patti, Vincenzino Talarico, Sandrino Perrone, Giancarlo Fusco, Ennio Flaiano; quasi tutte le sere si restava a cena in un ristorante che si chiamava Poldo, a via dell'Oca. E lì ci si ritrovava, in una sorta di *table d'hôte*: un grande tavolo al quale c'era chi arrivava, si sedeva, mangiava, parlava, ed era un po' un piccolo cenacolo letterario. Era un periodo molto piacevole. Lucio era spiritosissimo, aveva un gusto straordinario per forgiare definizioni e soprannomi: un nostro amico era chiamato regolarmente «la Maschera di cera», perché era piuttosto pallido. Un altro, un poeta, Lucio lo chiamava «il Re galantuomo», perché aveva i baffi e la barba come Vittorio Emanuele II⁴³. Erano più che altro cose fatte a terzi. Con Talarico ci vedevamo spesso, alle volte recitava anche nei loro film, di solito faceva l'avvocato, l'onorevole, o parti simili. Era un uomo di un divertente unico. Mi ricordo di avere passato un Capodanno in giro per Roma con Vincenzino e Lucio. È stato il Capodanno da un lato più squallido, dall'altro più divertente della mia vita. Allora si usava girare per case, un po' da tizio, un po' da caio, una mezz'ora e via. Una peregrinazione durante la quale Vincenzino ci fece rotolare dalle risate [...]. Capitammo a casa di Elsa De Giorgi: c'erano Sordi, la Magnani, Pasolini, un sacco di gente, un parterre notevole... e siccome si faceva spesso il gioco della verità – allora, tu andresti a letto con quella, ecc. ecc. – a un certo punto Vincenzino, con il suo accento calabrese, fece una domanda assolutamente anomala e disse a Elsa: «Elsa, chi ha scritto il *Morgante maggiore*?». Gelo, in una casa tappezzata di libri. «Ma che domande sono queste?», sbottò lei. «No, io voglio sapere chi ha scritto il *Morgante maggiore*. La De Giorgi non lo seppe dire e fece una gaffe enorme»⁴⁴.

Nel 1951, in una di queste occasioni festaiole, Lucio Fulci incontra Marina Brama, allora segretaria del sindacato dei giornalisti cinematografici, che diventerà la sua prima moglie e la madre delle figlie Antonella e Camilla. Il futuro regista si presenta alla festa assieme a un amico decisamente più bello di lui: il Nostro infatti pesava più di 100 chili, era goffo e vestiva in modo trasandato. Appena lo vide entrare, Marina ne rimase impressionata negativamente e disse a un'amica, Emy Onorati: «Questo te lo regalo!». Marina non sapeva che quella battuta innocente le avrebbe cambiato la vita. Fulci ne fu informato, s'impuntò e cominciò a corteggiarla finché Marina cedette alle sue *avances*. Ricorda la figlia Antonella: «Stettero assieme per un bel po' di anni, finché papà si innamorò di un'altra donna e lasciò mamma. Anche lei si fece un'altra storia; quando, nel '58, questa donna mollò papà nella più completa disperazione, lui telefonò a mamma e sfrontatamente le chiese: «Che facciamo, ci sposiamo?». E lei rispose: «Parliamone». Poco dopo si sposarono»⁴⁵.

Altri due curiosi episodi animano gli anni da aiuto-regista: il primo è, per così dire, «televisivo». Per racimolare un po' di soldi Fulci pensa di mettere a buon fine le proprie letture e decide di presentarsi al quiz *Lascia o raddoppia*, rispondendo su Marcel Proust. Arriva, per la selezione, di fronte ad una commissione che lo interroga. Il provino va bene, ma un tizio lo informa che non lo avrebbero mai chiamato perché Proust era gay, e ai quei tempi non si poteva parlare di omosessualità in tv. Il secondo episodio, invece, ha a che fare con



Un gruppo di pittori romani ha costituito il G.A.S. (Gruppo arte sociale). L'associazione ha iniziato la sua attività con una mostra all'aperto, allestita nei giorni di bel tempo, su un tratto di marciapiede di via Veneto.

PREMIO "LA FABBRICA",

IL GRUPPO ARTE SOCIALE HA ORGANIZZATO UNA MOSTRA DI ARTI FIGURATIVE SUL MARCIAPIEDE DI VIA VENETO (ALL'ALTEZZA DELLA GALLERIA «IL SECOLO»).

LA INVITIAMO A INTERVENIRE ALL'INAUGURAZIONE IL 12 ottobre ALLE 17 E A PARTECIPARE ALLA VOTAZIONE PER L'ASSEGNAZIONE DEI PREMI "LA FABBRICA", DI PITTURA E DISEGNO.

LA MOSTRA SI TERRA' NEI GIORNI DI BEL TEMPO.

DAL 12 AL 25 OTTOBRE

BARBAGALLO - GUERRINI - PINATA - BURATTI - MUCCINI - URBINATI
D'ORAZIO - PERILLI - VESPIGNANI - ZIANNA.

UN GIOVANE FULCI ALLA MOSTRA DI VIA VENETO E L'INVITO ALLA MOSTRA

INDICE

DOVE ERAVAMO RIMASTI? - PREMESA ALLA SECONDA EDIZIONE	PAG. 5
PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE - DI GIANNI CANOVA	PAG. 7
PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE - DI MARCELLO GAROFALO	PAG. 9
UN LIBRO DI SANGUE - INTRODUZIONE DI ANTONELLA FULCI	PAG. 11
IL CINEMA DI GENERE ITALIANO: DALLE STALLE ALLE STELLE - PREMESA ALLA PRIMA EDIZIONE	PAG. 13
AMARA DOLCE VITA - DALLA SINISTRA DI VIA VENETO ALLA DESTRA DI STENO (1927-1958)	PAG. 21
IN PRINCIPIO ERA TOTÒ - I LADRI (1959)	PAG. 33
URLATORI E ROCKETTARI ALLA CONQUISTA DEL BELPAESE - I "MUSICARELLI"	PAG. 43
L'AUDACE COLPO DEI SOLITI IGNOTI - COLPO GOBBO ALL'ITALIANA (1962)	PAG. 59
ATTENTI A QUEI TRE - FRANCO, CICCIO E FULCI (PARTE 1ª)	PAG. 67
PROVE TECNICHE DI CRUDELTÀ - LE COLT CANTARONO LA MORTE E FU... TEMPO DI MASSACRO (1966)	PAG. 91
AMARSI E DIRSI ADDIO - FRANCO, CICCIO E FULCI (PARTE 2ª)	PAG. 101
OPERAZIONE... RICICLAGGIO! - OPERAZIONE SAN PIETRO (1967)	PAG. 109
TU VUO' FA L'AMERICANO - UNA SULL'ALTRA (1969)	PAG. 115
STORIA D'AMORE, INCESTI, PERSECUZIONI, TORTURE, OMICIDI E... SERENATE - BEATRICE CENCI (1969)	PAG. 125
"LA MORTE È SOGNO" - UNA LUCERTOLA CON LA PELLE DI DONNA (1971)	PAG. 135
AGLI ONOREVOLI NON PIACQUE IL FILM - NONOSTANTE LE APPARENZE... E PURCHÉ LA NAZIONE NON LO SAPPIA... ALL'ONOREVOLE PIACCIONO LE DONNE (1972)	PAG. 145
CRISTO SI È FERMATO AD ACCENDURA - NON SI SEVIZIA UN PAPERINO (1972)	PAG. 159
LUPI FINTI E PRODUTTORI VERI - ZANNA BIANCA (1973)	PAG. 175
SQUADRA CHE VINCE NON SI CAMBIA - IL RITORNO DI ZANNA BIANCA (1974)	PAG. 185
QUANDO IL WESTERN INCONTRÒ IL "ROAD-MOVIE" - I QUATTRO DELL'APOCALISSE (1975)	PAG. 193
PER FAVORE, NON MORDETEMI SUL... CULO! - IL CAVALIERE COSTANTE NICOSIA DEMONIACO, OVVERO... DRACULA IN BRIANZA (1975) ...	PAG. 201
QUANDO "GIOVANNONA COSCIALUNGA" INCONTRÒ "UN GIORNO IN PRETURA" - LA PRETORA (1976)	PAG. 207
"VIAGGIO NEL PARANORMALE" - SETTE NOTE IN NERO (1977)	PAG. 213
TEMPI DURI PER I REGISTI - SELLA D'ARGENTO (1978)	PAG. 223
SAPESSI COME È STRANO, RITROVARSI A FARE LA TV A MILANO - UN UOMO DA RIDERE (LA TV DI LUCIO FULCI, 1978)	PAG. 229
ARRIVA IL "POÈTE DU MACABRE" - ZOMBI 2 (1979)	PAG. 233
MISTERI E INTRIGHI ALL'OMBRA DEL VESUVIO - LUCA IL CONTRABBANDIERE (1980)	PAG. 245
LOVECRAFT E DINTORNI... - PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI (1980)	PAG. 251
EDGAR ALLAN POE E DINTORNI... - BLACK CAT (GATTO NERO, 1981)	PAG. 265
TUTTI GLI ORRORI DEL MONDO - ...E TU VIVRAI NEL TERRORE! L'ALDILÀ (1981)	PAG. 275
I BAMBINI CI GUARDANO - QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITERO (1981)	PAG. 295
UN PAPERINO SEVIZIA LA GRANDE MELA - LO SQUARTATORE DI NEW YORK (1982)	PAG. 305
VIALE DEL TRAMONTO - MANHATTAN BABY (1982)	PAG. 313
CLAVE, PRIMITIVI E ZOMBI IN COSTA SMERALDA - CONQUEST (1983)	PAG. 319
"GRANDE FRATELLO", REALTÀ VIRTUALE, ORRORI PRESENTI E PROSSIMI - I GUERRIERI DELL'ANNO 2027 (1983)	PAG. 325
SARANNO FAMOSI O... SARANNO AMMAZZATI? - MURDEROCK UCCIDE A PASSO DI DANZA (1984)	PAG. 333
ULTIMO TANGO A BARCELLONA - IL MIELE DEL DIAVOLO (1986)	PAG. 339
LUMACHE (VERE) E ORRORI (FINTI) A SARAJEVO - ÆNIGMA (1987-88)	PAG. 345
"DIO MIO COME SONO CADUTO IN BASSO" - ZOMBI 3 (1988)	PAG. 351
META-CINEMA O METÀ CINEMA? - SODOMA'S GHOST (1988)	PAG. 361
L'UOMO CHE ODIAVA LE DONNE (E AMAVA I CAVALLI) - QUANDO ALICE RUPPE LO SPECCHIO (1988)	PAG. 369
QUEL MALEDETTO PALINSESTO BLINDATO - LA CASA NEL TEMPO (1989)	PAG. 375
DALLA PARTE DEI BAMBINI - LA DOLCE CASA DEGLI ORRORI (1989)	PAG. 380
NON SI DEVE PROFANARE IL SONNO DEI MORTI - DEMONIA (1990)	PAG. 385
8½... AL SANGUE - UN GATTO NEL CERVELLO (I VOLTI DEL TERRORE, 1990)	PAG. 391
URLA DAL PROFONDO - VOCI DAL PROFONDO (1990)	PAG. 399
IL CINQUANTAQUATTRESIMO SIGILLO - LE PORTE DEL SILENZIO (1991)	PAG. 409
EPILOGO: GLI ANNI DAL '91 AL '96 - M. D. C. - MASCHERA DI CERA... (E FACCE DI BRONZO)	PAG. 419
APPAIO DUNQUE SONO - COMPARSATE, GENERICATE, INTERPRETAZIONI DI LUCIO FULCI	PAG. 429
"C'ERAVAMO TANTO ODIATI" - LUCIO FULCI E LA CENSURA	PAG. 430
IL REGISTA, L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ - LUCIO FULCI NEI RICORDI DEI SUOI COMPAGNI DI VIAGGIO	PAG. 435
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA SU LUCIO FULCI	PAG. 479
FILMOGRAFIA	PAG. 480
RINGRAZIAMENTI	PAG. 501

Stampa e allestimento
LE.I.MA. srl
Palermo - Aprile 2015