

FOCUS TEMATICI

FILM MALEDETTI

**Storie vere di set, tragedie
e leggende del cinema**

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-938-0

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
L'arca di Noè (1928)	13
Gli angeli dell'inferno (1930)	19
I balenieri della Viking (1931)	25
Il mago di Oz (1939)	31
Gioventù bruciata (1955)	37
Il conquistatore (1956)	43
Ben-Hur (1959)	49
Rosemary's Baby – Nastro rosso a New York (1968)	55
L'esorcista (1973)	61
Snuff (1976)	67
Il presagio (1976)	73
L'ultimo combattimento di Chen (1978)	79
Superman (1978)	85
Apocalypse Now (1979)	91
I cancelli del cielo (1980)	97
Cannibal Holocaust (1980)	103
Il grande ruggito (1981)	109
Poltergeist – Demoniache presenze (1981)	115
Fitzcarraldo (1982)	121
Brainstorm – Generazione elettronica (1983)	127
Ai confini della realtà (1983)	133
Cotton Club (1984)	139
Top Gun (1986)	145

The Abyss (1989)	151
Il corvo (1994)	157
Titanic (1997)	163
The Blair Witch Project – Il mistero della strega di Blair (1999)	169
Il gladiatore (2000)	175
xXx (2002)	181
Il cavaliere oscuro (2008)	187
La battaglia dei tre regni (2009)	193
I mercenari 2 (2012)	199
Midnight Rider (2014)	205
Fast & Furious 7 (2015)	211
Deadpool 2 (2018)	217
L'uomo che uccise Don Chisciotte (2018)	223
Rust (2025)	229
Leggende in breve	235
Indicazioni bibliografiche	243

Nota introduttiva

Il 29 luglio 1949, a Biarritz, sulla costa basca francese, si apre un festival che non somiglia a nessun altro. Lo presiede Jean Cocteau, che ne ha disegnato di suo pugno il manifesto. Accanto a lui c'è un critico di trentun anni, André Bazin, con il gruppo di cinefili che a Parigi si ritrova nel ciné-club Objectif 49. Il nome della rassegna è una provocazione: Festival du film maudit, festival del film maledetto. Sullo schermo, però, non passano storie di fantasmi né set funestati da disgrazie. Passano *L'Atalante* di Jean Vigo, *Ossessione* di Luchino Visconti, *Giorno di festa* di Jacques Tati: film che il pubblico aveva ignorato, che la critica aveva frainteso o che la censura aveva mutilato. «Maledetto», per Cocteau, voleva dire respinto, arrivato troppo presto, condannato dal gusto del proprio tempo. Era l'accezione che Paul Verlaine aveva fissato nel 1884 con un libretto intitolato *Les poètes maudits*, dedicato a Rimbaud, a Mallarmé, a Tristan Corbière. Fra le poltrone del casinò di Biarritz sedevano ragazzi che dieci anni dopo avrebbero fatto la Nouvelle Vague.

Nel giro di qualche decennio la parola ha cambiato padrone. Nella cultura popolare, quella dei settimanali illustrati, dei programmi televisivi di mezzanotte e poi della rete, un film maledetto non è più un'opera incompresa. È un film che porta sfortuna: a chi lo ha girato, a chi lo ha interpretato, a volte perfino a chi lo guarda. È un set dove qualcuno è morto, una lavorazione segnata da incidenti, una serie di lutti che qualcuno, a un certo punto, ha messo in fila. I due

significati convivono ancora, e i giornali italiani usano la stessa espressione per un capolavoro censurato e per un film horror sul cui set è caduto un riflettore. La seconda accezione ha però un vantaggio sulla prima: spiega senza spiegare. Dà una forma al disordine, un nome a ciò che non si riesce ad accettare, e trasforma una sequenza di fatti slegati in un racconto con un inizio, un colpevole invisibile e una fine.

Il cinema non ha inventato niente. Ha ereditato quasi tutto dal teatro, che da secoli convive con la paura del fallimento e con un mestiere precario, pagato a giornata, esposto al capriccio del pubblico. Nei teatri italiani il viola è ancora un colore sgradito, e più di un attore si rifiuta di indossarlo in scena. La tradizione vuole che il divieto risalga ai secoli in cui, durante la Quaresima, il tempo liturgico dei paramenti viola, gli spettacoli erano sospesi e le compagnie restavano senza pane. Prima di un debutto non si augura buona fortuna ma si grida, tenendosi per mano, una parola che fuori dal teatro sarebbe un insulto: si dice che i cavalli delle carrozze, fermi davanti all'ingresso, lasciassero sul selciato il segno di un teatro pieno. Gli attori inglesi, per la stessa ragione, si augurano di rompersi una gamba. E nei camerini di Londra c'è una tragedia di Shakespeare che non si nomina mai. La si chiama «il dramma scozzese», perché pronunciare il titolo, *Macbeth*, significherebbe chiamare la sventura sullo spettacolo.

La storia di quella maledizione è un piccolo manuale su come nascono queste leggende. Il primo ottobre 1898 Max Beerbohm, critico teatrale e caricaturista di talento, recensì sulla «Saturday Review» un *Macbeth* in scena a Londra. Nel pezzo inserì un aneddoto erudito: secondo John Aubrey, l'antiquario del Seicento, alla

prima rappresentazione della tragedia, nel 1606, il ragazzo che doveva interpretare Lady Macbeth, un certo Hal Berridge, si era ammalato all'improvviso di pleurite, e Shakespeare in persona aveva dovuto prenderne il posto. Aubrey non ha mai scritto nulla del genere. Hal Berridge non è mai esistito. Beerbohm, che amava la parodia, aveva inventato tutto per prendere in giro la pedanteria degli studiosi del suo tempo, e con la stessa pagina si era divertito a fabbricare anche un passo del diario di Samuel Pepys. Lo scherzo fu preso sul serio. Nei decenni seguenti il ragazzo malato diventò un ragazzo morto, la prima rappresentazione acquistò una data precisa, il 7 agosto 1606, e l'aneddoto passò da un libro all'altro come l'atto di nascita della maledizione. Solo molti anni dopo lo studioso shakespeariano Stanley Wells ricostruì come e dove era nato. Intanto, già nei primi anni del Novecento, gli attori anziani delle compagnie inglesi evitavano di pronunciare quel titolo. La superstizione esisteva prima della sua storia ufficiale: la storia ufficiale era un'invenzione.

Anche l'Italia ha la sua variante, più antica e più crudele, e l'ha raccontata meglio di chiunque altro Luigi Pirandello. Nella novella *La patente*, del 1911, Rosario Chiàrchiaro è un povero scrivano rovinato dalla fama di iettatore: nessuno gli dà più lavoro, la gente si tocca al suo passaggio, le figlie non trovano marito. Allora Chiàrchiaro si presenta dal giudice con una richiesta paradossale: vuole una patente ufficiale di iettatore, per farsi pagare da chi teme la sua presenza. Nel 1954 Totò gli diede il volto nell'episodio diretto da Luigi Zampa per il film *Questa è la vita*. Pirandello aveva capito una cosa che vale anche per il cinema: la fama di portare sfortuna non appartiene a chi la subisce. La costruiscono

gli altri, un sospetto alla volta, e una volta costruita nessuna prova basta a smontarla.

C'è poi una ragione più prosaica, che ha a che fare con l'aritmetica. Un film non è opera di pochi. Un produttore e analista britannico, Stephen Follows, ha contato le persone accreditate nella troupe dei cinquanta maggiori incassi americani di ogni anno fra il 1994 e il 2013: in media quasi seicento, e *Iron Man 3* superava le tremilatrecento. A questi si aggiungono gli interpreti e, nei film storici del passato, migliaia di comparse. Seguire il destino di tutte queste persone per trenta, quaranta, cinquant'anni significa incontrare per forza malattie, incidenti, lutti precoci: non perché il film li abbia provocati, ma perché capitano a chiunque. E la lavorazione stessa è un cantiere: mesi di lavoro con esplosivi, cavalli, veicoli, acqua, fuoco, impalcature, spesso in luoghi lontani da tutto. Chi costruisce un ponte non parla di maledizione quando un operaio cade. Chi gira un film, a volte, sì.

Nel 1989 due statistici dell'università di Harvard, Persi Diaconis e Frederick Mosteller, dedicarono un lungo studio alle coincidenze. Una delle loro conclusioni ha un nome quasi comico, la legge dei numeri veramente grandi, e un contenuto semplice: se il campione è abbastanza ampio, qualunque cosa stravagante finisce per accadere. Osservarono anche che siamo generosi nel contare le coincidenze. Non ci colpisce soltanto la morte avvenuta sul set, ma anche quella avvenuta un anno dopo, o due mesi dopo l'uscita del film, o toccata a qualcuno che aveva lavorato a un altro capitolo della stessa serie. Ogni volta che il cerchio si allarga, le probabilità si moltiplicano. Alla maledizione basta qualcuno disposto a mettere in fila i nomi.

C'è infine un filtro che nessuna statistica misura: il soggetto del film. Un incidente sul set di una commedia sentimentale resta una notizia di cronaca. Lo stesso incidente sul set di un film sul diavolo, sui fantasmi o sulla Passione diventa un presagio, perché la storia raccontata sullo schermo offre già la chiave per leggere quella vissuta dietro la macchina da presa. Non a caso le maledizioni più celebri si addensano sull'horror, sul soprannaturale e sul sacro. C'è anche un filtro opposto, quello del silenzio. Per ogni lavorazione che la memoria collettiva ha segnato con una croce, ce ne sono centinaia altrettanto rischiose, con cadute, ustioni, ossa rotte, perfino morti, che nessuno ha mai chiamato maledette, perché il film non ebbe successo, perché il suo titolo non evocava nulla, o perché nessuno si prese la briga di raccontarle. La leggenda sceglie i suoi film come un romanziere sceglie i suoi personaggi: tra quelli che hanno già una storia da offrire.

Chi vende i film lo ha capito presto. Nel 1958 il produttore e regista William Castle, un artigiano di B-movie dalle trovate pubblicitarie inesauribili, lanciò un giallo a basso costo, *Macabre*, promettendo a ogni spettatore una polizza da mille dollari, stipulata con i Lloyd's di Londra, in caso di morte per spavento durante la proiezione. Nelle sale c'erano finte infermiere nell'atrio e carri funebri parcheggiati davanti all'ingresso; Castle raccontò di essere arrivato a una proiezione dentro una bara. Nessuno riscosse mai la polizza, ma il film incassò molte volte il suo costo. Da allora la paura è diventata un argomento di vendita come un altro, e la voce di un set infestato, di una troupe perseguitata dalla sfortuna, di un attore scampato per miracolo, vale quanto una campagna pubblicitaria. Circola sui

giornali senza costare nulla, alimenta le interviste promozionali, riempie i documentari degli anniversari e i contenuti speciali delle edizioni per il mercato domestico. Nelle storie che seguono si incontrano produttori che per decenni hanno raccontato le disgrazie del proprio set come altri raccontano un ricordo di guerra, e campagne costruite apposta perché il pubblico sospettasse che sullo schermo ci fosse qualcosa di vero.

Poi c'è la formula più efficace di tutte: "tratto da una storia vera". Nel 1977 un libro intitolato *The Amityville Horror*, con il sottotitolo *A True Story*, raccontò i ventotto giorni di terrore vissuti da una famiglia in una casa di Long Island, e due anni dopo il cinema ne fece un film di enorme successo, *Amityville Horror*. Nel settembre 1979, mentre il film riempiva le sale, un giudice federale di Brooklyn, chiamato a decidere una causa fra i protagonisti della vicenda, osservò che il libro gli sembrava in larga parte un'opera di fantasia. Nelle stesse settimane l'avvocato che aveva partecipato alle prime riunioni con la famiglia dichiarò al settimanale «People» di sapere che era tutto una messinscena, costruita a tavolino davanti a molte bottiglie di vino. La famiglia continuò a sostenere il contrario. Il sottotitolo, sulle copertine, non è mai cambiato.

Il resto lo fanno i giornali e, oggi, la rete. La cronaca degli anni Ottanta e Novanta, con i suoi speciali televisivi sui misteri di Hollywood, ha fissato un canone. Gli elenchi dei film più maledetti della storia, ripresi e ricopiati da un sito all'altro, lo hanno moltiplicato. In ogni passaggio la storia perde un dubbio e guadagna un dettaglio, come l'aneddoto di Beerbohm guadagnò la sua data. La correzione, quando arriva, viaggia più lenta, perché è quasi sempre meno interessante di ciò che corregge.

Le leggende sopravvivono anche per ragioni più profonde. Una maledizione è una spiegazione economica: sostituisce una catena di cause, decisioni, errori e responsabilità con un'unica parola. A volte serve a non guardare. Altre volte è il nome popolare di un'ingiustizia. Quando un elicottero precipita di notte su un set della California e anni dopo un processo si chiude senza colpevoli, dire che quel film era maledetto è un modo di constatare che qualcosa, nel mondo reale, non ha funzionato. E poi c'è il bisogno, antichissimo, di trovare un disegno nel caso. La mente umana cerca schemi, ricorda le coincidenze che confermano e dimentica quelle che non tornano. Una storia con un destino è più sopportabile di una storia con un caso. E c'è il piacere, altrettanto antico, di raccontarla. Una storia di paura si passa di bocca in bocca come si passava intorno al fuoco, e chi la racconta ne diventa per un momento il custode. Il cinema, nato per spaventare e meravigliare il pubblico chiuso in una sala buia, offre la materia perfetta: volti che tutti conoscono, luoghi che tutti hanno visto, e un confine sottile fra ciò che è accaduto davanti alla macchina da presa e ciò che è accaduto dietro.

Sotto ogni leggenda, però, ci sono persone. Comparse travolte dall'acqua in un kolossal biblico, piloti mandati in volo su aerei sopravvissuti alla guerra precedente, tecnici, bambini, controfigure pagate per rischiare al posto delle star, spettatori seduti al buio in una sala. Alcune di loro sono morte, altre sono rimaste ferite, altre ancora hanno dovuto convivere per tutta la vita con una storia che non avevano scelto. Nel 1949 Cocteau chiedeva di guardare di nuovo i film che il pubblico aveva respinto. Ai film maledetti di oggi si può fare la stessa richiesta: guardarli di nuovo, e questa volta guardare chi c'era.

L'arca di Noè (1928)

Titolo originale: *Noah's Ark* | **Regia:** Michael Curtiz |
Produzione: Warner Bros. | **Interpreti:** Dolores Costello, George O'Brien, Noah Beery, Guinn «Big Boy» Williams, Louise Fazenda | **Riprese:** California, 1928 |
Uscita: novembre 1928 (prima a Hollywood)

Il tempio di Akkad è alto come un palazzo di quattro piani, e dietro le sue colonne, sulle rampe costruite apposta, aspettano serbatoi pieni d'acqua. Sotto, sul pavimento del set, si accalcano centinaia di comparse in costume da babilonesi: uomini, donne, cavalli. Il regista, un ungherese dal forte accento arrivato a Hollywood da appena due anni, vuole che il diluvio universale sia girato così, con l'acqua vera che precipita su persone vere, senza modellini e senza trucchi. Quando i serbatoi si aprono, la massa d'acqua trascina tutto: corpi, scenografie, pezzi di colonna. Le macchine da presa, una quindicina secondo le ricostruzioni, continuano a girare. Tra i figuranti ci sono feriti, ossa rotte, gente che non riesce a riemergere. È l'estate del 1928, e *L'arca di Noè* sta per diventare il primo grande film della storia di Hollywood sul quale grava il sospetto di morti vere.

La Warner Bros. aveva bisogno di un colpo. Lo studio dei quattro fratelli Warner aveva scommesso tutto sul sonoro e, con *Il cantante di jazz* del 1927, aveva vinto la prima mano. Ora voleva un kolossal capace di rivaleggiare con le epopee bibliche di Cecil B. DeMille, e affidò il progetto a Michael Curtiz, che in Europa aveva già diretto grandi film in costume e che quindici anni più tardi avrebbe firmato *Casablanca*.

Il soggetto era di Darryl F. Zanuck, giovane dirigente dello studio. La struttura era doppia: una storia d'amore ambientata durante la prima guerra mondiale, fra un soldato americano e una ragazza tedesca, si specchiava nel racconto di Noè, con gli stessi attori nei due ruoli paralleli. Dolores Costello, la stella più luminosa della casa, era la protagonista; George O'Brien il suo innamorato; Noah Beery il cattivo. Il film nasceva muto e divenne strada facendo un «parzialmente parlato», con alcune scene dialogate e una colonna di musica ed effetti sonori incisa con il sistema Vitaphone. Il materiale pubblicitario dello studio lo presentava come lo «spettacolo dei secoli», parlava di più di due milioni di dollari spesi e di diecimila persone nel cast. Conteggi successivi, meno generosi, parlano di circa settemilacinquecento comparse: restano comunque una folla, alla quale si aggiungevano elefanti, leoni, tigri e decine di altri animali per la sequenza dell'imbarco. Lo stesso materiale pubblicitario raccontava con orgoglio di una zuffa fra le bestie scoppiata sul set dell'arca, come se il caos fosse una prova di grandezza.

Delle carte di produzione è rimasto pochissimo, e quello che accadde sul set si ricostruisce soprattutto dai ricordi. Una cosa però è certa, ed è raccontata da chi c'era. Il direttore della fotografia Hal Mohr, che da ragazzo era sopravvissuto al terremoto e all'incendio di San Francisco del 1906, vide il progetto della scena e chiese che cosa si pensava di fare delle comparse. Secondo la versione più citata, Curtiz gli rispose che avrebbero dovuto correre il loro rischio. Mohr lasciò il film e la ripresa passò a Barney McGill. Gli infortuni che seguirono sono fuori discussione. Dolores Costello fu travolta e perse i sensi, e dopo le lunghe ore in acqua si ammalò

di polmonite. George O'Brien riportò lesioni ai piedi, Guinn Williams si incrinò due costole. Fra le comparse si contarono fratture e ferite serie. Per soccorrere i feriti, raccontarono i presenti, furono chiamate decine di ambulanze. Anche prima del diluvio il set era stato pericoloso: stando ai racconti di lavorazione, in una scena della parte biblica O'Brien fu colpito da una lancia vera al posto di quella di scena.

Poi c'è la cifra che ha fatto la fama del film. Da decenni si ripete che nella scena del diluvio morirono annegate tre comparse, che un'altra perse una gamba, che una dozzina ebbe arti fratturati. Il numero tre compare in libri, siti e trasmissioni, sempre uguale e sempre senza nomi. Nessuno è mai riuscito a dare un nome a quei morti: non un certificato, non una riga di cronaca, non una causa intentata da una famiglia. La stampa del 1928 e del 1929 è piena di recensioni, e una delle più note, sulla rivista *Photoplay*, si chiedeva proprio come le scene del diluvio fossero state girate senza perdite di vite umane: un commento che suggerisce il sospetto, ma che dice anche che nessuna morte era stata annunciata. Così gli annegati sono rimasti una voce, ripetuta per decenni e mai confermata da nessuno di quelli che c'erano. Accanto ai tre annegati si è formata una seconda leggenda, più lusinghiera: fra i nuotatori della scena ci sarebbero stati tre ragazzi destinati a diventare famosi, John Wayne, Ward Bond e Andy Devine. Wayne, allora ventunenne, lavorava davvero alla Warner come manovale e comparsa; ma nessuno è mai riuscito a riconoscerlo tra la folla che annaspa nell'acqua, e la sua presenza resta una tradizione, non un fatto.

La leggenda crebbe per una ragione semplice: il diluvio sullo schermo sembra davvero pericoloso. Chi

guarda oggi la sequenza vede persone sbattute contro le colonne, trascinate, sommerse. È difficile credere che tutti ne siano usciti vivi, ed è altrettanto difficile, a quasi un secolo di distanza, dimostrarlo. Dolores Costello, intervistata decenni dopo, ricordava il film come un'esperienza fatta di fango, sangue e acqua. Poi ci sono le ricadute. Si legge spesso che proprio dopo *L'arca di Noè* l'industria introdusse le prime regole di sicurezza per le scene pericolose. Il nesso è plausibile, perché alla fine degli anni Venti Hollywood cominciò a darsi norme sulle controfigure e sugli effetti. Ma nessuno ha mai mostrato una regola nata da questo set preciso: è una di quelle frasi che passano da un libro all'altro.

Il film uscì nel novembre 1928 con una prima a Hollywood e poi nelle sale di tutti gli Stati Uniti. Il pubblico premiò lo spettacolo, la critica fu più fredda con la parte sonora e con la storia sentimentale. La versione originale, di oltre due ore, fu presto accorciata dallo studio, e nel 1957 il film tornò nelle sale come muto, ridotto a poco più di un'ora e con un commento parlato aggiunto. Per molto tempo la sequenza del diluvio è sopravvissuta soprattutto come frammento di antologia, mostrata come esempio di ciò che il cinema delle origini era disposto a fare pur di stupire. Curtiz proseguì una carriera lunghissima alla Warner, fatta di film d'avventura, drammi e musical, e vinse l'Oscar per *Casablanca*. La sua fama di regista spietato con attori e comparse lo accompagnò per sempre, e il diluvio del 1928 ne è rimasto l'emblema.

Resta una scena che il cinema non potrebbe più girare. Nessuno oggi rovescerebbe milioni di litri d'acqua su una folla senza protezioni per ottenere un'immagine. Se nel 1928 qualcuno sia morto davvero sotto quelle colonne di cartapesta, forse non lo sapremo mai. Si sa

invece che il rischio fu accettato consapevolmente, che l'unico a opporsi se ne andò, e che il resto della troupe rimase a girare.

Tre curiosità — Nella sequenza d'apertura l'arca appare arenata fra i grandi massi dell'Iverson Movie Ranch di Chatsworth, in California, le stesse rocce che pochi anni dopo divennero lo sfondo di centinaia di western | Dolores Costello, protagonista del film, è la nonna di Drew Barrymore | Hal Mohr, il direttore della fotografia che rifiutò di girare il diluvio, vinse pochi anni dopo l'Oscar per *Sogno di una notte di mezza estate* (1935): è l'unico vincitore nella storia dei premi a essere stato votato senza essere nella rosa dei candidati.