

IL FASCINO PERTURBANTE DELL'INESPLICABILE. *LA MAIN* (1920): DA MAUPASSANT AL CINEMA FANTASTICO DI VIOLET

PAOLA PALMA
Università degli Studi di Verona
palma.paola@gmail.com

Recibido: 03-07-2014
Aceptado: 06-05-2015



SOMMARIO

L'articolo presenta e analizza il cortometraggio *La Main* (Francia 1920), diretto dal regista francese Édouard-Émile Violet (1880-1955). Il film è l'adattamento cinematografico dell'omonimo racconto (1883) di Guy de Maupassant (1850-1893). Attraverso un confronto tra la pellicola e la sua matrice letteraria, e tra alcune definizioni e riflessioni critiche sullo statuto del fantastico nella letteratura e nel cinema, sarà possibile mettere in evidenza l'appartenenza a pieno titolo di quest'opera di Violet a (uno specifico) genere cinematografico fantastico. Si cercherà nello stesso tempo di definire questo genere cinematografico così come si presenta negli anni Venti: per molti versi ancora dipendente dall'omonimo genere letterario, è anche in grado di esprimersi in maniera autonoma, sviluppando le proprie modalità rappresentative e narrative, che ciononostante restano –nel caso specifico– in linea con l'idea di fantastico di Maupassant.

PAROLE CHIAVE: Cinema muto francese, cinema fantastico, letteratura fantastica, Édouard-Émile Violet, Guy de Maupassant, *La Main*

ABSTRACT

The main objective of the article is the presentation and the analysis of the short film *La Main* (France 1920), directed by French director Édouard-Émile Violet (1880-1955). The film is adapted from the short story «La Main» (1883), written by Guy de Maupassant (1850-1893). Through a comparison of the movie and its literary source, and between the definitions of the fantastic in literature and in cinema criticism, it will be possible to show the affiliation of Violet's work to (a specific) fantastic cinema. This article will also endeavor to define this genre in cinema during the Twenties: close to

the fantastic genre in literature, it is also able to express itself in an independent way, developing its own characteristics, which are nevertheless coherent – in this specific case – with Maupassant’s idea of the fantastic.

KEYWORDS: Silent French Cinema, Fantastic Cinema, Fantastic Literature, Édouard-Émile Violet, Guy de Maupassant, *La Main*



1. IL CINEMA COME LA LETTERATURA: LA DIFFICOLTÀ DI DELIMITARE IL FANTASTICO

Più spesso considerato un *modo* letterario,¹ in quanto genere il fantastico è ancora alla ricerca di un inquadramento univoco. Tanto più per quel che riguarda il teatro² e il cinema. La nozione dell’esitazione fra una spiegazione naturale e una spiegazione sovranaturale degli eventi evocati, con cui Todorov³ circonda la narrazione fantastica, costituisce un punto di partenza e di riferimento non trascurabili. Però, come risulta già troppo selettiva in letteratura, tanto meno questa nozione può essere trasferita sistematicamente ed esclusivamente a un campo articolato qual è quello della produzione teatrale e cinematografica. Il cinema, in particolare, porta gradualmente al parossismo la contaminazione dei generi. Si nutre volentieri di adattamenti letterari e teatrali, ma li rimodella attraverso meccanismi narrativi e retorici rinnovati, mentre promuove la connivenza tra nuove possibilità tecniche e modalità di rappresentazione preesistenti. Il cinema impone col tempo il suo contributo allo sviluppo e alla differenziazione delle narrazioni fantastiche, anche in quanto prodotto e insieme attore della modernità. È vero che la presenza della matrice letteraria è ricorrente, in special modo nei primi decenni della sua storia. Lo schermo adotta subito i racconti fantastici provenienti dalla letteratura e, almeno fino agli anni Dieci, passando sovente per il teatro, che per

1 Definiscono il fantastico come «modo», tra gli altri: Irène Bessièrè (che aggiunge anche l’idea del fantastico come «controforma»), Rosemary Jackson e Patrick D. Murphy. Cfr. Bessièrè (1974), Jackson (1981), Murphy (1989).

2 Un tentativo recente, in questo senso, è stato messo a punto nel volume collettaneo *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*. Si rimanda, in particolare, all’introduzione (Pasqualicchio, 2013: 10-26).

3 Cfr. Todorov (1970: 28-45), in modo particolare il secondo capitolo, intitolato appunto *Définition du fantastique*.

primo li aveva riprodotti. Sembra farlo in maniera pedissequa, mentre invece molti dei primi film fantastici, pur attingendo a favole precedenti, danno già prova di un'autonomia e di un'originalità espressive in cui oggi si possono intravedere i sintomi di quel contributo al genere che si farà via via sempre più rilevante. Così rilevante da essere colpito dagli stessi fenomeni e direttrici analizzati nel più ampio dibattito sulla letteratura, che includono attualmente la «tendenza a fare del fantastico una categoria sovrastorica e onnipresente, a confonderlo con il meraviglioso e con l'occulto, o a contrapporlo in modo abbastanza ovvio e generico al "realistico"»⁴ (Ceserani, 1996: 8-9). Per esempio, è possibile incontrare pubblicazioni sul cinema fantastico che trattano indistintamente il meraviglioso, l'horror, la fantascienza, il fantasy o il film che genericamente impieghi degli effetti speciali.

2. «INTRADUISIBLE EN LITTÉRATURE»: UNA DEFINIZIONE DI CINEMA FANTASTICO FRANCESE

Certamente il cinema fantastico ha conosciuto uno sviluppo più consistente in altri paesi, primi fra tutti l'Inghilterra e gli Stati Uniti, ma anche la Francia offre, fin dall'inizio degli anni Dieci, alcuni titoli che sono considerati tra i primi esemplari del genere. Molti derivano la loro ispirazione da racconti e novelle che rientrerebbero perfettamente nell'ortodossia delle condizioni todoroviane (come del resto *La Main*), ma altrettanti adattano per esempio pièce di successo del teatro del Grand-Guignol. Le carte già si confondono. All'interno della pur non nutrita bibliografia sul cinema fantastico francese,⁵ uno dei primi tentativi di definizione proviene da Marcel L'Herbier, che sul finire degli anni Cinquanta firma l'introduzione al volume di Charles Pornon, *L'Écran merveilleux. Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*. Egli pure sembra trovare un primo punto d'appoggio sull'opposizione tra la rappresentazione realistica e non realistica del mondo, rappresentate, sulla scorta di una tradizionale bipartizione del cinema francese, dalla via Lumière da una parte e dalla via Méliès dall'altra. L'Herbier però, che vuole illustrare la sua personale visione del cinema fantastico, prosegue e distingue: da un lato c'è il

4 Questa dicotomia tra «fantastico» e «realistico» in letteratura è ricordata anche nell'introduzione a un recente studio sul teatro fantastico e meraviglioso. Il *racconto* fantastico, per essere riuscito, deve comprendere «incertitude de l'esprit, angoisse, dénouement ambigu. Libre au lecteur de basculer vers l'interprétation surnaturelle (on se trouve alors dans le registre du merveilleux), ou vers la démystification: on retombe alors dans le récit réaliste» (Bouvier Cavoret, 2005: 5).

5 Per il cinema fantastico segnaliamo le seguenti, recenti pubblicazioni francesi: Mesplobomb (2012 a), Mesplobomb (2012 b) e Pastre (2012). Ma il capostipite degli studi sul cinema fantastico francese può essere considerato Charles Pornon (1959).

cinématographe féerique, che stupisce, propone l'impossibile, ricorre volentieri agli effetti speciali; dall'altro quello che chiama *cinéma fantastique*, ma anche, con un nome più interessante perché unisce i due poli, *féerie-réaliste*. Pur raccomandandoli entrambi, preferisce la *féerie-réaliste* (nella quale include anche i suoi film), prima di tutto perché concede al cinema un campo d'azione esclusivo, «intraduisible en littérature» (L'Herbier, 1959: 5). Questo perché essa comprende quei film in cui a ben guardare nulla di effettivamente extra-ordinario si manifesta, mentre è la sola macchina da presa a spargere l'alone del turbamento. Certe apparenze, a livello narrativo, sembrano mettere in dubbio la dimensione realistica, ma in effetti nell'intreccio tutto è logico e quotidiano. Sono le immagini del film a creare l'atmosfera che propone ai personaggi e agli spettatori l'esperienza di un mondo che è quello reale, ma che nello stesso tempo si riveste di una patina che riverbera un'ambiguità inquietante. Per definire questo stato di ambiguità L'Herbier adopera alternativamente i termini di «magico» e di «onirico».

3. GUY DE MAUPASSANT OVVERO LA PAURA DELLA FOLLIA

Il sogno non era propriamente uno dei suoi centri d'interesse, ma i racconti fantastici di Maupassant sono attraversati da una riflessione sulla natura della follia (al di là del dato autobiografico)⁶ e anche la follia porta a un distacco dalla realtà (clinica) per addentrarsi in sfere più ambigue. In Maupassant, la follia non si identifica più, o non più solamente, con la perdita della ragione. Diventa uno stato più complesso: è l'esperienza di una condizione difficile da afferrare e da definire. Sempre di più, la pazzia comincia a essere considerata una dimensione che è in contatto con le profondità più intime dell'essere. Si adombra una somiglianza con quello che sarà il sogno nelle teorie freudiane, ma Maupassant è portavoce di una tendenza che è della sua epoca. L'autore riflette la crescente inclinazione a dubitare della capacità dell'uomo di conoscere razionalmente la totalità dei fenomeni e dell'esistente. Di conseguenza, nei suoi racconti il fantastico risiede piuttosto nella percezione e nell'interiorità dei protagonisti piuttosto che negli avvenimenti che si producono intorno a essi. L'angoscia, prima del terrore, li perseguita, e questo stato d'animo pas-

⁶ L'accostamento della follia a un evento di natura misteriosa è già presente ne *La Main d'écorché*, pubblicato quando Maupassant aveva venticinque anni e non poteva dirsi affetto da alcun disturbo psichico. Lo stesso Castex, che pure insiste sul legame tra l'opera e la biografia clinica dell'autore e gli dedica un capitolo intitolato *Maupassant et son mal*, riferisce che, almeno fino al 1878, nella cartella clinica dello scrittore risultavano solo i sintomi di un affaticamento fisico (1987: 366-367).

sa a volte anche per la preoccupazione d'essere folli. Forzatamente, i personaggi di Maupassant spendono allora molta della loro energia nel protestare e nel cercare di dimostrare di non essere pazzi. Però il confine tra la ragione e la follia è diventato così sottile che il compito risulta arduo e il malessere del soggetto finisce per derivare soprattutto dal dubbio, insostenibile, d'essere preda di una forma di squilibrio mentale. Questa sofferta tortuosità interiore è veicolata per contro da pagine caratterizzate da una certa semplicità dello stile e da una rigorosa sobrietà nell'impiego di effetti e facili artifici. Come vedremo, con mezzi altrettanto controllati, il primo adattamento cinematografico de *La Main* coglie e sviluppa, nella sua parte centrale, questa poetica della «paura della follia». Solo che la risveglia anche nello spettatore, che è chiamato a interrogarsi sull'equilibrio psichico del protagonista.

4. UN CINEASTA ATTRATTO DAL MISTERO E DALL'ANGOSCIANTE TERRORE

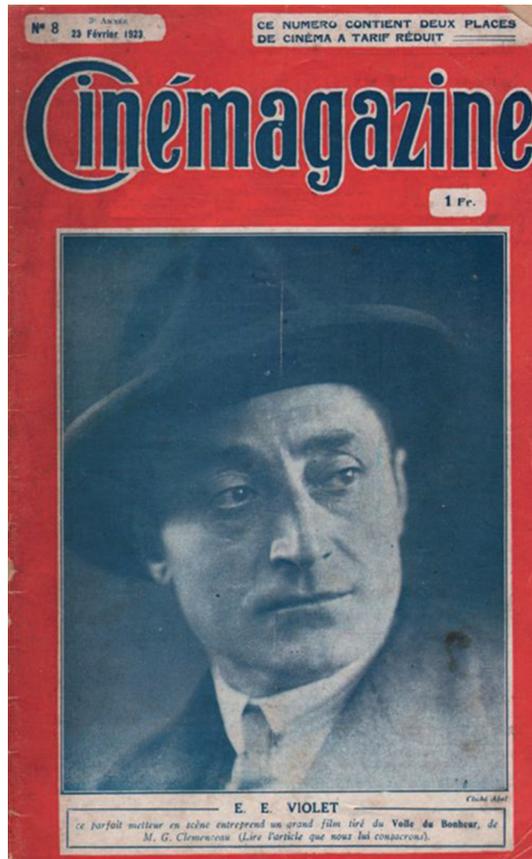
Édouard-Émile Violet,⁷ oltre a essere stato un regista attivo prevalentemente negli anni Venti del Novecento (gli viene attribuita quasi una trentina di regie, realizzate tra il 1916 e il 1925), ha lavorato anche come attore cinematografico in una decina di titoli. La formazione attoriale comincia però a teatro: dal 1903 al 1905 alla Comédie-française, poi all'Odéon d'André Antoine. Dal 1909 al 1912 dirige (con Montcharmont) il lionese Théâtre des Célestins. Recensendo *La Main*, nel 1920, Pierre Scize scrive: «L'estime que j'ai pour lui date du temps –dèjà lointain– où il dirigeait avec une sûre maîtrise le théâtre des Célestins, de Lyon. Que je vous ai aimé dans Sherlock Holmes, monsieur!» (Scize, 1920).⁸ Uomo di teatro, attore, viaggiatore,⁹ professore di dizione per la Ville de Paris, per il tramite della recitazione Violet diventerà infine cineasta. D'apprima negli studi Eclair, dove ritrova diversi ex-colleghi dei tempi de l'Odéon, tra cui Émile Chautard e Maurice Tourneur. Violet ha sceneggiato molti dei film che ha diretto, poco più della metà dei quali è costituita da cor-

7 Vero nome É.-É. Châne (Mâcon 1880-Perpignan 1955). L'eccezionalità della sua vita professionale si accompagna al mistero della fine della sua esistenza, che si conclude con un suicidio.

8 L'articolo è conservato nel Fondo Rondel, presso la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, sito Richelieu, coll.: 8° Rk 5982. Il documento si presenta in forma di ritaglio di giornale e il nome della testata non è riportato.

9 Le Roy riferisce che «Ses relations probables dans le milieu politique, voire diplomatique le font voyager pour des activités plus nébuleuses: en Chine, il aborde l'autoritaire Impératrice Tz'u-Hsi (1835-1908) à une période troublée par la guerre des Boxers. Il en gardera un souvenir ébloui, et une passion immodérée pour les arts d'Extrême-Orient. [...] D'autres séjours, aussi exotiques que peu conventionnels, lui apportent cette personnalité étrange, fascinée par le surnaturel, la cruauté et la mort» (1996: 2). Che sia pure una coincidenza, ma l'episodio fa pensare al viaggiatore protagonista de *La Main*, con i suoi misteriosi trascorsi e gli esotici cimeli che lo accompagnano.

tometraggi. In qualità di regista e sceneggiatore ha frequentato più volte l'adattamento letterario, e due volte da Maupassant.¹⁰



1. Ritratto di É.-É. Violet pubblicato sulla copertina della rivista *Cinémagazine*, n. 8, 23 febbraio 1923.

Il suo ritiro dal cinema coincise con la diffusione del film parlato. La sua breve ma intensa carriera fu caratterizzata da una frequentazione del fantastico, del sovrannaturale e dalla creazione di una serie di racconti filmici che comprendono al loro interno degli eventi anormali, angoscianti o, nel migliore dei casi, bizzarri. Tra il 1920 e il 1923 sarà anche titolare di una casa di pro-

10 La seconda con il film *L'Auberge*, girato nel 1921 e uscito l'anno dopo. La regia è di Violet e Donatien.

duzione, con sede a Parigi, il cui nome delinea chiaramente la determinazione a seguire la strada del genere da parte di Violet e dei suoi soci: Les Films Lucifer.¹¹ Può essere annoverato tra gli iniziatori del cinema fantastico francese, benché la risonanza del suo nome e della sua opera restino marginali. Il suo lavoro si modella in parte sulla letteratura dell'insolito, poi, col passare del tempo, ripiega sovente verso il Grand-Guignol e infine si riavvicina parzialmente a un cinema più convenzionale. Nell'insieme di questo percorso ha saputo individuare delle modalità espressive specificamente cinematografiche e di una certa originalità per realizzare il suo cinema del perturbante. Originalità e specificità di cui il cortometraggio *La Main* offre qualche interessante campione.



2. Fotogramma de *La Main*: titoli di testa (© Succession Édouard-Émile Violet).

11 Les Films Lucifer è intestata a Émile-Charles-Bernard Wessbecher (altrimenti detto Donatien: attore, regista e collaboratore di Violet; è lui che firma la *décoration intérieure* de *La Main*), Jacques Ollendorff (figlio dell'editore Paul Ollendorff), Salomon Arpels (un commerciante in gioielli) e É.-É. Chêne (ossia Violet). *La Main* è uno dei primi film prodotti dalla Lucifer Films.

5. *LA MAIN*: UN FILM INQUIETANTE, ESPRESSIVO E SOBRIO

Nel 1920 Violet dirige una riduzione¹² dal breve racconto di Guy de Maupassant, che era uscito in volume nel 1885, nella raccolta *Contes du jour et de la nuit*, dopo essere apparso su una rivista due anni prima.¹³



3. Illustrazione di Édouard Zier per la ripresa del racconto di Maupassant ne *La Vie populaire*, 10 maggio 1885.

¹² I soci della Lucifer vi partecipano attivamente: oltre a Violet e Donatien, abbiamo Jacques Ollendorff in qualità di direttore di produzione. Operatore: Louis Dubois. Distribuzione: Établissements Louis Aubert. Uscito in Francia il 7 maggio 1920. Il film è conservato presso gli Archives françaises du film-CNC (Bois d'Arcy), che ringrazio per avermi concesso il permesso di riproduzione dei fotogrammi.

¹³ I testi di Maupassant erano molto diffusi e popolari tra lettori di diversa estrazione: pubblicò più di trecento racconti sui giornali, principalmente su «Gil Blas», «Le Figaro» e «Le Gaulois». *La Main* apparve in quest'ultimo, il 23 dicembre 1883. Per le citazioni al testo faremo riferimento a Maupassant (1974), che riprende la versione dei *Contes du jour et de la nuit*.

La Main di Violet, la cui lavorazione richiese peraltro pochi giorni, è un film «clinique, sobre, sec, sans emphase. Il métamorphose le réel en angoisse, construit une atmosphère trouble et inquiétante sans employer d'artifice» (Le Roy, 2012: 199). Si allontana alquanto da quello che già all'epoca veniva considerato un cinema «teatrale»: il montaggio è relativamente fluido, i piani variati, si passa dai campi totali, lunghi e medi, ai piani medi e ai primi piani. Gli oggetti, in particolare la mano del titolo, sono ripresi da piani estremamente ravvicinati che ne enfatizzano l'inquietante forza d'attrazione. Alcune brevi azioni sono montate in un'alternanza che le separa nello spazio, ma le porta avanti nell'unità di tempo; si stabilisce una dialettica significativa tra il dentro e il fuori lo spazio architettonico della dimora del protagonista, e tra il giorno e la notte. Inoltre, «Il sait choisir un paysage, doser les lumières, créer de savoureuses oppositions de blanc et noir» (Scize, 1920). Da queste caratteristiche tecnico-estetiche proviene il ritmo piuttosto sostenuto del film, nonostante le cesure apportate dalle didascalie.¹⁴ Un anonimo cronista dell'epoca accenna in effetti con un certo entusiasmo a degli aspetti di novità, se non di innovatività, de *La Main*: «voilà du travail soigné et qui dénote de la recherche dans la nouveauté. C'est bien joué, sans rien qui force l'effet. [...] La photo est bonne. Le film, très court, d'une note originale, vaut le Bien, et nos félicitations à Violet, son metteur en scène» ([Anonimo], 1920). Lo stesso Louis Delluc, il celebre critico e cineasta, definisce il film, che ha l'occasione di vedere in anteprima, «un remarquable conte cinématographique [...] un essai intime, bref, vigoureux [...] M. Violet a prouvé son goût, sa technique, son art sobre et expressif» (Delluc, 1920 a). «Il miglior critico cinematografico francese»¹⁵ apprezza in generale il lavoro di Violet, che propaganda in termini elogiativi: «*Papillons* est une harmonieuse comédie cinématographique de P. Clerc, filmée par E. E. Violet, c'est-à-dire exécutée avec un tact, une mesure, une légèreté lumineuse que l'on devrait trouver plus souvent dans le cinéma français. M. E. E. Violet présente naguère d'exquis essais comme *Ali-ne* et *Fantaisie de milliardaire*. Vous verrez bientôt de lui un petit chef-d'œuvre: *La Main*, d'après le conte énigmatique de Maupassant» (Delluc, 1920 b). Un «piccolo capolavoro» che è «Photogéniquement remarquable. Dramatiquement sobre et direct» (Delluc 1920 c). I film di Violet saranno ancora lodati per la loro singolarità, ma in seguito la critica registrerà uno spostamento verso immagini ed effetti meno sorvegliati. Dopo *La Main* Violet si creerà la

14 Venticinque per 17' di durata (originaria) del film.

15 Così «le meilleur critique français du cinéma» lo definisce René Clair quando dovrà stenderne l'elogio funebre, che verrà pubblicato da *Théâtre et Comœdia illustré* nel marzo del 1924.

reputazione di cineasta dal gusto truculento, attratto dal mostruoso e dal terrorizzante: lo si accusa di infliggere agli spettatori scene eccessivamente feroci e alcune opere subiranno dei tagli di censura. Non *La Main*, in cui dà prova di un'apprezzabile sobrietà, che ha peraltro impedito al film d'invecchiare. Nonostante ciò, il trattamento cinematografico, più del racconto, punta a suscitare lo sgomento e la paura, piuttosto che a mettere in crisi i presupposti epistemologici degli spettatori.

Violet approfitta della natura diegetica che accomuna il cinema e la letteratura. La sinossi non differisce in modo significativo tra i due testi, quello letterario e quello filmico; è la strutturazione del film che propone delle novità. Lascia spazio a una narrazione esterna e oggettiva, mentre il racconto di Maupassant prevede –come molti racconti fantastici ottocenteschi– una cornice e narra l'accaduto (al passato) attraverso il personaggio del giudice, narratore interno che intrattiene in un salotto un gruppetto di curiosi ascoltatori, prevalentemente composto da signore: «Elles frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l'avidité et insatiable besoin d'épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim» (Maupassant, 1974: 1116). Pare la descrizione d'una platea cinematografica di fronte a un film del terrore.

La vicenda è presto detta: un gentiluomo inglese, dall'indole solitaria e dalle origini misteriose, si stabilisce in una piccola cittadina della provincia francese.¹⁶ Egli conserva gelosamente, nel salone della sua villa, una mano d'uomo mozzata all'altezza dell'avanbraccio, che ha incatenato e appeso al muro. L'uomo ha occasione di parlarne con il giudice locale, a cui trasmette una forte ansietà circa l'eventualità che la mano si possa liberare dalle catene. Poco tempo dopo, l'inglese viene ritrovato morto nella sua magione, strangolato. Il bizzarro e inquietante trofeo è scomparso. Verrà ritrovato più tardi sulla tomba della vittima. Poco lontano, c'è un uomo, che è privo di una mano.

16 Violet non specifica il toponimo né la zona. Maupassant colloca il suo misterioso caso ad Ajaccio, terra di vendette, di faide secolari, di feroci assassini, nonché dei racconti leggendari che ne scaturivano, secondo le parole dello stesso giudice.

6. UNA MANO È UNA MANO È UNA MANO È UNA MANO: L'OSSESSIONE

VISTA DA VICINO

Separata dal corpo o che comunque sviluppa una volontà sua propria,¹⁷ la mano è un organo ricorrente nella letteratura fantastica¹⁸ e, spesso, collegato al tema della vendetta postuma. Maupassant dà rilevanza alla sua mano insistendo sui contrasti cromatici (tra il nero, il giallo, il rosso scuro e il bianco): «une main noire desséchée, avec des ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien [...] sur les os coupés net» (Maupassant, 1974: 1119). Nella pellicola, l'aspetto del cimelio perde le pennellate di colore, ma acquista una forma e uno spessore. La rilevanza plastica si può collocare tra quella di un arto mummificato e di una mano scarna, ma la resa dell'eccezionalità dell'oggetto proviene dalle inquadrature ravvicinate con cui la macchina da presa insiste sulla sua presenza e la sua ambiguità tra la vita e l'inerzia. La camera "dà corpo" al feticcio e alla sua funzione di elemento mediatore con un doppio smembrato. La presenza non solo tematica ma anche strutturante del doppio è peraltro indicata da Gérard Lenne come un elemento caratterizzante il cinema fantastico in particolare. Si tratta *in primis* di un'eredità letteraria, Lenne la richiama per sottolineare una più ampia vocazione del cinema, al di fuori e prima dei generi: «Si l'invention du cinéma marque une étape décisive dans l'histoire de l'humanité, c'est que l'écran est un nouveau miroir, mais un miroir vivant, échappant à tout contrôle» (Lenne, 1970: 84). L'immagine è suggestiva, anche se rischia di sembrare una generalizzazione che tutto pare spiegare mentre tutto confonde. Non è così se si riflette alla capacità di rifrazione e amplificazione dell'estraneità e quindi dell'ambiguità che hanno le visualizzazioni cinematografiche di oggetti altrimenti quotidiani e ordinari. Siamo relativamente lontani dall'uso di sofisticati effetti di luce e d'ombra per dissimulare il mostruoso e dunque aumentare l'orrore, ma il film di Violet,

¹⁷ L'esempio cinematografico più celebre è un film tedesco, *Orlacs Hände* (*Le mani dell'altro*, 1924), diretto Robert Wiene, ma che è l'adattamento di un romanzo francese: *Les Mains d'Orlac* di Maurice Renard (1921). Quando un celebre pianista perde le mani in un incidente, gli vengono «impiantate» da un sinistro chirurgo quelle di un assassino che è appena stato giustiziato...

¹⁸ Perfino «un thème banal du fantastique», per Marcel Schneider (1985: 281), che ricorda che il primo racconto fantastico di Nerval s'intitolava già *La Main enchantée*, ed era apparso già nel 1832 come *La Main de gloire. Histoire macaronique* (1985: 214-215). Si veda Marigny (2006), che propone un'ampia ricognizione sulla presenza di quest'organo nella letteratura francofona e soprattutto anglosassone (tra le prime ricorrenze di una mano fantasma indica un racconto inserito nel romanzo di Le Fanu, *The House by the Churchyard*, 1863). Il saggio di Marigny richiama *La Main* insieme all'altro racconto di Maupassant che presenta una mano amputata, *La Main d'écorché* (1875), però segnaliamo che rispetto alla trama inverte i due titoli (2006: 87-88). *La Main* del 1883 è una rielaborazione del racconto del 1875, ma l'identità e la provenienza del protagonista sono molto diverse.

con il suo insistere sul feticcio, ripreso in piani dalla calcolata durata, ravvicinati e bene illuminati, evidenzia come «l'effet de "monstration" est différent de la simple représentation» (Bozzetto, 2005: 68). La costante latenza dell'ossessione, la *suspense* intorno al terrore che l'inanimato possa animarsi, l'inquietudine rispetto all'inconoscibilità della vera natura delle cose vicine o quotidiane sembrano vibrare in una tensione crescente all'interno delle inquadrature che indugiano sull'oggetto. Esse alimentano, paradossalmente, la fantasia dello spettatore intorno a una «cosa reale» che si confonde con un'altra «cosa», che è presente solo in potenza, ma che evoca una dimensione che è altro dal reale. La carica perturbante di questo tipo piani (i cui tratti principali sono la vicinanza, l'immobilità e la durata) è uno degli effetti specifici di cui il cinema fantastico può avvalersi, a differenza (e non solo) della letteratura.



4. Fotogramma de *La Main* (© Succession Édouard-Émile Violet).

Il film lavora dunque apparentemente in maniera molto diretta: la prima inquadratura svela già la «protagonista», la mano, e l'inquietante alone che la circonda, il suo essere strana, aberrante, misteriosamente dotata di ambigui segni di vita, benché troncata. Dietro il cimelio, forse la sua ombra si

muove, ma non si ha il tempo di fissare con certezza l'impressione perché un'iride chiude al nero. Lo spettatore è chiamato subito a un'identificazione con il punto di vista del protagonista, non del giudice, a differenza di quanto avviene nel racconto. Quest'apparizione della mano è come un antefatto che informa l'intero racconto: essa introduce un disequilibrio nel mondo della realtà. Abbiamo una «stranezza», ma una stranezza preoccupante. Eppure, nonostante questa esplicitazione visiva del nodo del mistero e del suo lato allarmante, il film conserva fino in fondo l'aura di sospensione che edifica il mistero. Anzi, dopo questo *incipit* falsamente chiarificatore, la pellicola dipinge e amplia per tocchi successivi una situazione di crescente ambivalenza. La realtà non è quella che sembra, soprattutto quando la guardiamo da vicino. A tratti l'organo sembra effettivamente animarsi, a tratti si dubita della salute mentale del protagonista. La mano viaggia con il suo proprietario, che non se ne separa mai. Egli ne è evidentemente ossessionato e l'ossessione è una parte importante della dimensione oscura di questo film. La macchina da presa visualizza l'ossessione e la offre allo spettatore.

L'uomo introduce un elemento d'inquietudine e singolarità anche a prescindere dal suo cimelio: tutta la città –francese, in cui il gentiluomo inglese¹⁹ si è stabilito– ne parla. Lo «straniero» viene introdotto da una didascalia, subito dopo l'immagine dell'arto (che non ha bisogno di parole) e immediatamente prima che l'uomo appaia sullo schermo: «Sir John Rowel [*sic*] (M. John C. WARRILEY),²⁰ personnage *singulier* qui défraie toutes les conversations de la petite ville où il est venu s'installer depuis quelques mois».²¹ Rowell entra in scena per mezzo di un campo totale. Violet non impiega il primo piano che ricorre, a quest'epoca, per introdurre i personaggi dei film, dopo la didascalia con il loro nome (e spesso, come in questo caso, con quello del relativo interprete, con una concessione a un uso teatrale prima che cinematografico). La città è piccola, mentre Sir Rowell²² è un uomo dalle innumerevoli esperienze,

19 Maupassant sottolinea la distanza culturale del protagonista anche sul piano linguistico, riportando nei dialoghi alcuni errori che Sir John commette nell'uso del francese.

20 Sono molto scarse le notizie su questo attore, che ha lavorato anche in un altro film diretto da Violet, *Li Hang, le cruel* (Francia 1920), tratto da un testo di André de Lorde e Henri Bauche e da loro adattato per lo schermo.

21 Il corsivo è nostro. Salvo diversa indicazione, riportiamo testualmente le didascalie del film, distinguibili rispetto alle citazioni dai testi letterari o dai saggi perché non sono seguite dal riferimento bibliografico. Segnaliamo che, rispetto al racconto, i nomi dei personaggi nel film sono invariati, come pure le loro caratteristiche essenziali.

22 Questo personaggio è quasi l'omonimo di un certo Powell, l'inglese presso cui soggiornava Swinburne a Étretat, in Normandia, dove Maupassant lo conobbe tra il 1865 e il 1868. Avutala in regalo o acquistata, fu presso la loro casa che Maupassant si procurò una mano disseccata (che forse serviva da fermacarte), che collocò nella sua camera da letto. «Lorsqu'il était ivre, il tétait goulument le bout des doigts de cette charogne momifiée» (Schmidt, 1962: 26).

è un grande viaggiatore e cacciatore, è un conoscitore del mondo e –gli interni della sua dimora lo dicono visivamente– probabilmente anche di usanze e credenze che travalicano ampiamente l’orizzonte di una cittadina di provincia e quelle della società industriale. La barocca e accurata scenografia è parlante: il suo *cabinet* contiene armi, trofei di caccia, mobili d’eterogenea provenienza, ovunque tappeti e pelli d’animale, elementi d’arredo «esotici», di gusto orientale, e un arazzo giapponese. Questo è l’ambiente che lo circonda quando il protagonista fa il suo primo ingresso. L’inglese deve apparire integrato nello spazio che ne racconta le trascorse, lontane avventure, e che contiene *lei*, la mano. Il cambiamento del punto di vista su di essa si dimostra efficace per spargere il dubbio. Rispetto al piano in dettaglio iniziale, che la decontestualizzava e ne addensava il lato allucinatorio, una volta appesa alla parete insieme agli altri trofei sembra meno inquietante. Somiglia a una curiosità, a un oggetto eccentrico che viene esibito per impressionare gli ospiti. Ma una volta che Rowell le si avvicini per osservarla, essa pare animarsi: quando l’inquadratura la isola nuovamente rispetto al contesto si ricrea un dubbio. Si tratta di un’allucinazione dell’uomo, che dunque è pazzo? Si tratta di un ricordo, di una sorta di flashback occultato? Assistiamo a un’oscura visione provocata da qualche misteriosa presenza? Oppure sta realmente accadendo ciò che sembra accadere e dunque la cosa è dotata di vita propria e reagisce alla presenza del suo collezionista? Una dissolvenza al nero fuga ancora una volta ogni chiarimento, ma consegna definitivamente il mistero allo spettatore.

L’impiego della scenografia, accurata e dettagliata, ricca di elementi suggestivi, e fortemente connotativa della figura di sir John, evita l’inserimento di ulteriori didascalie, sostituendo delle studiate immagini alle parole.²³ Si procede così a *mostrare* sullo schermo ciò che Maupassant ha l’agio di descrivere e nominare attraverso i dialoghi: «il avait beaucoup voyagé, en Afrique, dans les Indes, en Amérique [...]. Son salon était tendu de noir, de soie noire brodée d’or. De grandes fleurs jaunes couraient sur l’étoffe sombre, brillaient comme du feu. Il annonça: “C’été une drap japonaise” [sic]» (Maupassant, 1974: 1119). L’esotismo e il riferimento a regioni periferiche rispetto all’Occidente suggeriscono anche che accanto all’incontestabile realtà di una cultura dominante (razionalistica) si vuole evocare la sopravvivenza di una cultura minoritaria, legata alle superstizioni. È stato osservato che la narrativa fantastica si spinge spesso a interiorizzare questo conflitto: l’Io appartiene alla cul-

23 Per contrasto, probabilmente, l’ufficio del giudice è così spoglio da sembrare vittima della negligenza dello scenografo: «La mise en scène, à part le cabinet un peu mesquin de ce juge d’instruction (même en Corse on se loge avec plus d’apparat) est pittoresque et intéressante» ([Anonimo], 1920).

tura maggioritaria, ma sente affiorare in sé forme di conoscenza appartenenti a sistemi precedenti, che in qualche modo ha conservato.²⁴

Il secondo blocco del film riallinea la tensione su un piano di normalità: esterno giorno, una strada. Viene introdotto il rappresentante dell'ordine e della legge. «Monsieur BERMUTIER, juge d'i.[nstruction] (M. MANGIN)», uomo pacifico e ragionevole, deve subire dai passanti delle lagnanze sulle rumorose e quotidiane esercitazioni di tiro di «ce diable d'anglais». Bisognerebbe andare da lui, vedere cosa succede in quella dimora abitata da un uomo indecifrabile e solitario. A sorpresa, in questo punto del film è inserito un piano medio dell'inglese che alza un'arma da fuoco e spara verso l'obiettivo. Il pensiero corre senz'altro al celebre piano di *The Great Train Robbery* (1903) di Edwin S. Porter, che chiudeva (o apriva...) con questo dirompente e minaccioso quadro a effetto. Ma Violet poteva avere avuto un'ispirazione più prossima, sia geograficamente che cronologicamente. Un'inquadratura simile è inserita nel primo lungometraggio di Julien Duvivier, *Haceldama ou le prix du sang* (1919), che Violet poteva aver visto. Questo istante di paura fisica inflitto allo spettatore de *La Main* enfatizza in ogni caso l'atmosfera di pericolo incombente. E, ancora una volta, l'ambiguità sul ruolo del protagonista: è la vittima di un'impenetrabile ossessione o un sadico pericoloso, peraltro con l'hobby delle armi da fuoco?

Il giudice Bermutier riceve delle lettere, rigorosamente anonime, che mettono ulteriore pressione sul funzionario (che viene addirittura spiato dai paesani, per esempio quando si reca a pesca con un collaboratore). C'è, nella comunità, l'evidente risoluzione a fare del giudice il proprio inviato per scoprire i segreti dello straniero, e insieme la pusillanime determinazione a non comparire in prima persona: «Monsieur le juge, Bien que la présence de Mr. Rowell parmi nous ne semble pas vous intéresser je tiens à vous dire que, d'après des renseignements que j'ai eus, c'est un haut personnage qui a quitté sa patrie pour des raisons politiques. Permettez-moi de ne pas signer ma lettre, pour m'éviter des ennuis». Oppure: «Monsieur le juge, Je puis vous affirmer de la façon la plus absolue que Mr. Rowell se cache ici pour avoir commis un crime épouvantable. Votre devoir est de nous débarrasser de lui. Je désire garder l'anonymat». I testi delle lettere servono a trasferire anche sullo schermo una serie di informazioni, provenienti dal racconto: concessione o cedimento di fronte al potere della parola (scritta). Del resto, si può notare che l'autore o gli autori dell'adattamento (non accreditati, probabilmente si tratta

24 Si veda, per esempio, Ceserani (1996: 113).

di Violet stesso) hanno aderito il più possibile al testo di partenza, e questo fin nei dialoghi. Varia la struttura narrativa: il film rappresenta dei fatti, *La Main* di Maupassant ne fornisce una narrazione a posteriori. L'altro elemento variato è quello del tempo: il film –come accade sovente negli adattamenti cinematografici– ha compresso gli eventi nell'arco di alcuni giorni o settimane, mentre sulla pagina trascorre almeno un anno soltanto tra la visita del giudice a Rowell e la morte di quest'ultimo. La condensazione temporale convive con la dilatazione quando per contro il film evita l'ellissi del racconto. Le ore cruciali in cui si avvicina il momento della morte e soprattutto gli istanti che portano gradualmente Rowell a provare un lancinante terrore e forse a perdere la ragione trovano nel film un'esistenza e un'accurata rappresentazione. E questo cambia tutto.

7. «MOSTRARE» L'ANIMA: IL CINEMA E LA RAPPRESENTAZIONE DELLA PAURA

La sequenza centrale produce un crescendo di tensione, che è il cuore del racconto filmico nella sua dimensione fantastica. Assistiamo via via allo smarrimento, al sospetto, alla determinazione e alla paura del protagonista, nel corso di una notte di veglia. La parola (le didascalie) è censurata, annullata, diremmo inutile. Le scelte visive, improntate all'essenzialità, risultano estremamente efficaci sul piano dell'effetto di suggestione emotiva. Sono molto espressive nel loro montaggio incalzante, che comprime gradualmente il tempo e lo spazio intorno all'unico essere che sembra conoscere il segreto della mano. Egli è solo: con i suoi demoni (l'ombra è simbolica e ammonitrice, dietro di lui), forse con la sua follia. L'assenza di effetti speciali non era obbligata: Violet *sceglie* di non visualizzare nulla di straordinario e di non usare dei trucchi, ma crea comunque un'atmosfera in cui si mescolano l'angoscia e un senso di sinistra imminenza. Nelle immagini di Violet vediamo il riflesso di qualcosa di invisibile, che è appunto il mistero cui alludono. Possiamo richiamare Caillois, quando parla del fantastico figurativo, e spiega che il valore delle immagini in questo caso «repose sur un réseau de concordances et d'exclusives [...], qui remplace en cet empire de l'allégorie la lumière crue de la connaissance analytique» (Caillois, 1976: 186-187). Rispetto a Maupassant, tuttavia, Violet «mostra» molto di più. Tecnicamente l'ellissi non è la cifra del film, benché esso metta a dura prova i nervi dello spettatore portandolo fin sulla soglia di un'apparizione o di un evento. Ma si ferma un istante prima. Suscita l'inquietudine proprio perché non propone un orrore tangibile.

L'impianto figurativo di questa notte del terrore è espressionista: di un misterioso individuo senza volto solo la silhouette ci è concesso di scorgere contro il muro esterno della residenza. Rowell, che scruta guardingo fuori da una finestra, la pistola in mano, è stretto tra le forme geometriche e taglienti degli scuri. Poco dopo, appostato dietro una porta chiusa, in ascolto febbrile di rumori (immaginari?) provenienti dall'esterno, il protagonista si staglia contro la proiezione della sua stessa ombra, che è gigantesca e deformata. L'ombra deformata è la metafora inquietante dei suoi incubi, il doppio della sua ossessione e delle sue angustie, che sono, forse, solo interiori. Il film offre uno sguardo su un panorama «proibito», quello della psiche del protagonista. La scena trasmette la febbrile attesa di un cacciatore che diventare la preda. Il torneo notturno, però, si consuma con una minaccia che Violet smaterializza (solo ombre, solo rumori) e diventa sempre più inafferrabile. L'aria stessa sembra impregnata di veleno. Eppure, all'apparenza, nulla sembra realmente accadere, tranne forse per l'intrusione di uno sconosciuto che si aggira nel giardino. La natura della minaccia che perseguita Rowell rimane indecifrabile. Forse l'uomo è pazzo, forse le sue sono delle semplici allucinazioni.

L'epilogo si ripositiona sul racconto letterario, ma è ritardato da un ulteriore incontro tra l'inglese e il giudice. Mentre si esercita al tiro, Rowell accoglie l'ospite, che non pare impressionato: egli non considera il gentiluomo una minaccia, ma piuttosto una vittima delle maldicenze dei paesani, indispettiti dalla sua riservatezza. L'incontro è cordiale e sembra portare un momento di distensione dopo la notte allarmante che è trascorsa. Invece, risulta tanto più inquietante il dialogo tra i due uomini, che prende l'avvio dalla passione per la caccia.

[Rowell:] «Mais je n'ai pas chassé que le lion, j'ai chassé l'hippopotame, le tigre, l'éléphant».

[Il giudice:] «Ces chasses doivent être dangereuses, car ces animaux sont redoutables».

[Rowell:] «Oh non! le plus mauvais, c'est l'homme».

[Il giudice:] «On ne chasse pas l'homme?... ».

[Rowell:] «Si, quelquefois».

Rowell mostra i suoi trofei al giudice, compresa la mano: «C'est la main d'un ennemi, elle vient d'Amérique. Je l'ai enchaînée, car elle veut toujours s'en aller». Di fronte al suo sconcertato ospite si premura di protestare immediatamente la sua lucidità mentale («Non, non, je ne suis pas fou.»), in questo rispondendo naturalmente anche all'interrogativo dello spettatore.

Partito il visitatore, apprendiamo che l'inglese trascorre tutte le sue notti vegliando. Una mattina, però, il giudice dovrà tornare nella sua villa in veste professionale. Il motivo è che si è consumato un «crime mystérieux». Mr. Rowell è stato trovato ucciso nel salone dei trofei, strangolato: sul collo del cadavere si sono rilevati cinque segni, come delle incisioni o fori inflitti con delle punte di ferro. La mano è scomparsa. Vengono riproposti i primi piani del trofeo dell'*incipit*, salvo che ora il dettaglio è quello della catena che pende solitaria contro il muro. Viene data rilevanza all'ombra dell'oggetto, che permea la scena di un'aura di inquietante animazione, là dove c'era la mano ed ora c'è il vuoto. L'immagine dell'assenza è l'ossimoro che tutto sembra suggerire, se non spiegare. Le infruttuose indagini vengono chiuse da un'ultima scena nell'ufficio del giudice. Il guardiano del cimitero si presenta per consegnare l'arto mozzato che ha ritrovato nel corso della notte sulla tomba dell'ucciso. Conduce anche un uomo, privo di una mano, che indugiava nel cimitero. Decisamente Violet ci riconduce alla linea di Maupassant. Per chi lo desidera, la logica deduzione del custode offre un appiglio alla ragione. La mano deve essere stata portata là dallo sconosciuto: «"Pensant bien que la main n'était pas venue là toute seule, j'ai fait une ronde et j'ai trouvé, blotti derrière une tombe, un homme que j'ai amené ici"». Il film chiude rapidamente senza fornire alcuna collocazione certa a questa figura e al suo ruolo nella storia. La pellicola omette un dettaglio presente nel libro: in Maupassant, sul corpo di sir Rowell viene trovato un dito indice, probabilmente staccato a morsi dalla vittima. La mano mozzata, ritrovata nel cimitero, sarà per conseguenza priva del dito indice. Era questa l'occasione per mostrare un dettaglio raccapricciante sullo schermo, ma, ancora una volta, Violet sorvola, e si limita a un'inquadratura del polso monco dell'uomo che si aggirava nel cimitero.

8. DEFINIZIONE DI (UN) CINEMA FANTASTICO

Nonostante l'insistente presenza nel film della mano monca, non è questo l'elemento che scatena davvero la tensione e la trepidazione nello spettatore. La presenza del fantastico, in un racconto che ha certamente una forte coloritura ottocentesca, benché il cinema lo trasporti nel Novecento, è riconducibile alla compresenza di due assenze. Manca prima di tutto la certezza sulla lucidità del protagonista e quindi sulla natura degli eventi. Secondariamente, il sentimento del perturbante è collegato a ciò che *non* si vede; ossia a ciò che lo sguardo di Rowell cerca nel buio senza incontrarlo mai, a quel che

le sue allusioni al cimelio umano ci lasciano presumere o immaginare. Ovvero, qualunque cosa. A prescindere dalla presenza dello sconosciuto senza mano nel finale. Questa figura posticcia personifica l'opportunità di una spiegazione razionale. In quanto tale, aumenta ancor più la tentazione di cercare la soluzione altrove e fomenta ulteriormente il dubbio. Lo conferma lo stesso giudice-narratore nel racconto letterario: «“Oh! moi, mesdames, je vais gêter, certes, vos rêves terribles. Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait. Mais je n'ai pu savoir comment il a fait, par exemple. [...] Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas”» (Maupassant, 1974: 1122).

Quel che il racconto di Maupassant suggerisce (forse può proprio esserci una spiegazione razionale per l'accaduto), Violet accoglie. Nonostante il finale, sospeso tra la compiacenza nei confronti di chi volesse costruirsi una soluzione al mistero e invece una conclusione che non porta in nessuna direzione, entrambi lasciano di fatto la questione in sospeso. Un fenomeno bandito dal mondo si è prodotto e ha seminato dietro di sé la morte, il mistero e soprattutto un turbamento che persiste. L'ambiguità della conclusione non fa che sottolineare l'impossibilità della certezza. La formulazione dell'aspetto misterioso della storia da parte di Violet, lungi dal rifare alla lettera il racconto letterario, coglie questa impossibilità. Ma la rappresenta con i suoi mezzi. Per farlo, si sbarazza del narratore, che diventa un testimone dimezzato: la veglia notturna di Rowell ha un solo osservatore, lo spettatore. Il quale a rigore sa che non ha visto nulla: però fa ugualmente l'esperienza dell'inquietudine che quel «nulla» può trasmettere. Nel 1920, il cinema sa già (e se anche non lo sa, lo pratica) che è, «avec des moyens sensiblement différents, apte à créer le Fantastique²⁵ au même titre que la littérature» (Fabre, 1992: 286). Rispetto alla letteratura, sa anche che può offrire al suo pubblico un'esperienza più completa del mondo e dei momenti della storia, e un'identificazione più diretta con il protagonista. Pur da questa piattaforma privilegiata, ne *La Main* Violet segue tuttavia la via più in linea con la natura del fantastico che lo stesso Maupassant acutamente indicava: «si, au lieu d'employer le mot “surnaturel” pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot “inexplicable”, cela vaudrait beaucoup mieux» (Maupassant, 1974: 1117). Molto meglio, c'è da chiedersi, o molto più perturbante? «Inesplicabile» può essere più inquietante che «suprannaturale», quest'ultimo presuppone in fondo una dimensione che è «sopra» ma che risponde a una logica, per quanto non di que-

25 Il corsivo è nel testo.

sto mondo. Questo ci porta a una definizione possibile per almeno una tipologia di cinema fantastico. Non l'unica, certamente, ma che presenta – a differenza di altre – una coerenza interna di natura estetica oltre che narrativa; che entra profondamente in relazione con la nozione di fantastico praticata da alcuni autori letterari, altrove oggetto di adattamenti sterili e fin troppo numerosi; che per L'Herbier poteva persino definire una maniera specificamente cinematografica di ridisegnare l'insolito. Quella che *mostra* la mano, ovvero comunica allo spettatore le fattezze dell'inesplicabile, ma poi passa a *raccontare* la paura dell'incertezza e così materializza il più possente e perturbante degli effetti speciali, quello dell'immaginazione.

BIBLIOGRAFIA

- [Anonimo] (1920): [Recensione de *La Main*], *Hebdo-Film*, n. 15 (10 aprile).
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le Récit fantastique. Poétique de l'incertain*, Larousse, Parigi.
- BOUVIER CAVORET, Anne (2005): «Introduction», in Anne Bouvier Cavoret (ed.), *Théâtre merveilleux, fantastique, Ophrys*, Parigi.
- BOZZETTO, Roger (2005): *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- CAILLOIS, Roger (1976): *Au cœur du fantastique*, in Id., *Cohérences aventureuses*, Gallimard, Parigi.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Parigi.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna.
- DELLUC, Louis (1920a): [Recensione de *La Main*], *Paris-Midi* (1° marzo).
- ____ (1920b): «Les films à voir», *Comœdia illustré* (15 marzo).
- ____ (1920c): «“La Main”», *Paris-Midi* (19 maggio).
- FABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Corti, Parigi.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric (ed.) (2012a): *Les Cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Socioanalyse d'une production artistique*, vol. I, L'Harmattan, Parigi.
- ____ (ed.) (2012b): *L'Invention d'un genre: le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, vol. II, L'Harmattan, Parigi.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, Londra-New York; trad. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, a cura di R. Berardi, Pironti, Napoli, 1981.
- <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203130391>>
- LENNE, Gérard (1970): *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, CERF, Parigi.
- ____ (1989): *Histoire du cinéma fantastique*, Seghers, Parigi.
- LE ROY, Éric (1996): «Édouard-Émile Violet ou l'envers du paradis», *Archives*, n. 69 (luglio), pp. 1-24.
- ____ (2012): «Édouard-Émile Violet: le macabre des années 1920», in Béatrice de Pastre

- (ed.), *Le Cinéma fantastique en France: 1897-1982*, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Parigi, pp. 211-217.
- L'HERBIER, Marcel (1959): «Introduction», in Charles Pornon, *L'Écran merveilleux. Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*, La Nef de Paris, Parigi.
- MARIGNY, Jean (2006): «Jeux de mains, jeux de vilains ou la main dans la littérature fantastique», in Françoise Dupeyron-Lafay (ed.), *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction: Figures et fantasmes*, Michel Houliard, Parigi, pp. 84-93.
- MAUPASSANT, Guy de (1974): *La Main*, in Id., *Contes et nouvelles*, a cura di Louis Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, Parigi.
- MURPHY, Patrick D. (1989): «Introduction», in P. D. Murphy e V. Hyles (edd.), *The Poetic Fantastic. Studies in an Evolving Genre*, Greenwood Press, Westport.
- PASQUALICCHIO, Nicola (2013): «Introduzione: alla ricerca del teatro fantastico», in Id. (ed.), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma.
- PASTRE, Béatrice de (ed.) (2012): *Le Cinéma fantastique en France: 1897-1982*, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Parigi.
- PORNON, Charles (1959): *L'Écran merveilleux. Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*, La Nef de Paris, Parigi.
- SCHMIDT, Albert-Marie (1962): *Maupassant par lui-même*, Seuil, Parigi.
- SCHNEIDER, Marcel (1985): *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, Parigi.
- SCIZE, Pierre (1920): «“La Main”, “Barrabas” et autres films français», [*L'Œuvre* ?] (13 aprile).
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Parigi.

