

Mostri della laguna. Il cinema idro-horror di Venezia

di Emiliano Guaraldo

Nelle conclusioni di un suo saggio sull'uso dello spazio vuoto nel cinema horror, il teorico del cinema Karl Schoonover ricorda un episodio legato alla mancata pubblicazione di un suo testo sul film *Il mostro di Venezia* (Dino Tavella, 1965), rifiutato dai curatori del volume:

since the volume was part of a series on the specificity of urban landscapes [...] my essay didn't fit "the remit" because it failed to describe a location that could be found. [...] The majority of my essay concerned depictions of Venice's water in the film, including the photographic registration of the water's ominous moving surface, its darkness, swirling reflections and deep blankness. The press felt that water didn't qualify as place. [...] They urged me to write about a place in Venice that could be pinpointed with certainty, a locality with cartographic coordinates, tourist access, and development potential. I was aware that my choice of location had been a provocation, but it surprised me that a book on Venice's landscapes didn't allow for a discussion of water, since water is – at the risk of invoking cliché – life and death in Venice (Schoonover 2018, p.355)¹.

L'aneddoto riportato da Schoonover evidenzia le limitazioni e i controsensi dell'inquadrare la natura anfibia lagunare all'interno di categorie convenzionali, poiché l'idro-corpo di Venezia problematizza nozioni di "luogo" e le aspettative legate alla sua rappresentazione visiva.

Le zone umide, e cioè paludi, stagni, foci, acquitrini, lagune e acque salmastre, con la loro natura ibrida, transizionale e indeterminata, hanno una lunga tradizione come ambientazione nel cinema horror.

Come evidenziato da Cameron Butler, le paludi² sono state a lungo considerate «spazi contraddittori dove può celarsi il mostruoso» (Butler 2022, p. 1121) evocando paure dell'ignoto e minacce all'ordine costituito. Questo aspetto è in parte dovuto a certe caratteristiche naturali comuni alle zone umide, come le loro acque basse e torbide che rendono potenziali pericoli sempre «tangibilmente imminenti ed invisibili» (Butler 2022, p. 1123). Inoltre, le paludi sono state storicamente associate alla malattia per via delle acque apparentemente stagnanti ritenute fonte di malaria o miasmi, causati dalla presenza di materia organica in costante stato di decomposizione (Butler 2022, p. 1125). Queste associazioni con la malattia e con forme di vita non umane indisciplinate «compromettevano l'integrità fisica e metafisica» (Butler 2022, p. 1125) di coloro che vi si avventuravano. Non sorprende, quindi, che le *wetlands* siano diventate un'ambientazione ideale per film horror che esplorano le ansie culturali riguardanti i confini tra l'umano e il non umano, il vivente e l'inerte, e le minacce poste all'ordine coloniale e capitalista dall'incontrollabile e indisciplinata natura delle paludi³.

Pur condividendo diverse caratteristiche con questi paesaggi umidi, la laguna veneziana si discosta dalla concettualizzazione proposta da Butler per le sue specifiche caratteristiche storiche e per il suo rapporto privilegiato con la storia del cinema. L'unicità di Venezia risiede infatti nella co-presenza dei suoi spazi urbani con una natura acquatica significativamente alterata e gestita "razionalmente" nel corso dei secoli da diversi attori politici ed epistemologici. Co-prodotta da fiumi, maree e processi idrogeologici e profondamente segnata da secoli di interventi umani, la laguna veneziana rappresenta un intreccio di agenti industriali, processi trasformativi e soggettività non umane tipico dei paesaggi acquatici del Capitalocene⁴. Lo sviluppo del complesso petrolchimico di Porto Marghera ha rafforzato ulteriormente questo assemblaggio materiale, con il suo spettro di tossicità e danni ambientali che sottolinea il precario equilibrio tra i cicli biologici della laguna e la sua lunga storia di usi umani, dalla pesca al trasporto, dalla produzione petrolchimica agli odierni fenomeni di spoliatura e dislocamento causati dall'estrattivismo turistico⁵.

Spesso incompresa o male interpretata⁶, la laguna di Venezia occupa un posto speciale nell'immaginario ecologico planetario: sia come laboratorio vivente in cui gli ecosistemi sono sottoposti a trasformazioni continue per ragioni economiche e alterati irrimediabilmente attraverso progetti infrastrutturali basati su futuri scenari ecologici, sia come importante milieu per il pensiero ecologico e l'attivismo socio-ambientale⁷.

1. Cinema lagunare

Venezia e la sua laguna sono state e continuano ad essere importanti scenari per l'immaginazione cinematografica, figurando in modo significativo nel canone del cinema sia in Italia che all'estero, fin dalla nascita stessa del medium cinematografico. Nei primi anni dello sviluppo del cinema, l'incontro con la laguna veneziana ha svolto un ruolo fondamentale, forse, insieme a Lione, più di qualsiasi altro luogo al mondo. È proprio navigando i canali veneziani che il cinema ha preso coscienza del proprio straordinario potenziale nel ritrarre il movimento, complicando il rapporto tra la fissità del soggetto osservatore e il movimento dell'oggetto osservato, già apprezzabile in pietre miliari dei Lumière quali *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) e *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895). Come attesta Alexandre Promio, lo stretto collaboratore dei fratelli Lumière che tra il 1895 ed il 1897 intraprese diversi viaggi e filmò molte delle bobine "esotiche" dei Lumière di quegli anni:

Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j'envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Louis Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable (Promio 1925, p. 197)⁸.

Il filmato in questione, datato intorno al 25 ottobre 1896, dura una manciata di secondi e cattura il movimento di alcune barche sul Canal Grande ripreso a sua volta da una barca in movimento. Questa rivoluzione agli albori del medium fu resa possibile non solo dall'intuizione di Promio e dalla tecnologia dei Lumière, ma anche, soprattutto, dalla natura liquida di Venezia: un idro-corpo formato da processi socio-naturali, culturali e da secoli di trasformazioni infrastrutturali. La città lagunare, con il suo intreccio di canali, ponti e architetture sospese tra acqua e cielo, offrì a Promio, grazie al doppio movimento sulla superficie della laguna, di trasformare il cinema, che qui acquista la sua fluidità e dinamicità. Le vedute panoramiche realizzate a Venezia rappresentano quindi un momento cruciale, in cui le convenzioni dello sguardo vengono messe in discussione e ridefinite, aprendo la strada a un nuovo modo di rappresentare e percepire il mondo attraverso l'occhio della cinepresa. D'altronde, già Henry James aveva notato, con speciale riferimento al Canal Grande, «quella prerogativa universale degli oggetti veneziani che consiste nell'essere allo stesso tempo immagine e punto di vista» (James in Parmeggiani 2016, p. 11).

Oltre a queste fondamentali trasformazioni, il brevissimo e fortunato esperimento di Alexandre Promio inaugurò anche la configurazione di Venezia come *location* e “set” cinematografico. Con l'entrata nel cinema, gli spazi urbani di Venezia così come i suoi canali e l'ambiente costruito della laguna, delle isole e degli orizzonti della terraferma, divennero location iconiche per film italiani e internazionali⁹. Questo non rappresentò solamente una naturale estensione dell'inclusione del corpo di Venezia nell'immaginario collettivo occidentale già precedentemente stabilita e consolidata nella letteratura e nella pittura; bensì innescò un processo più profondo riguardante il modo in cui il *medium* ha ridefinito e amplificato l'immaginario legato alla città lagunare. Se da un lato il cinema attinse – soprattutto nei suoi primi decenni – alla ricca tradizione artistico-letteraria che già aveva fatto di Venezia un luogo iconico¹⁰, dall'altro ha contribuito a creare e solidificare nuove percezioni e associazioni simboliche, derivate, in parte, dalle potenzialità formali del montaggio e della *mise-en-scène* e dai paesaggi percettivi e sensoriali che queste rendevano possibili esplorare.

Nel corso della storia del cinema, Venezia e le sue acque hanno espresso un'eloquenza materiale, testimonianza collettiva delle *storied matters* stratificate che costituiscono il testo-Venezia¹¹. Erica Buzzo ricorda come la rappresentazione di Venezia nel cinema sia stata spesso legata a immagini stereotipate: «Da una parte la Venezia romantica, onirica, fiabesca, dall'altra la Venezia decadente, malata, sporca» (Buzzo 2012, p. 153). Tuttavia, l'immaginario cinematografico ha esplorato anche dimensioni più intime e reali: «La natura anfibia, la forte stratificazione storico-culturale, il suo farsi sfondo a solitudini e a passioni le rendono quel carattere antropomorfo, per cui diventa specchio dell'animo dei personaggi» (Buzzo 2012, p. 153). Questo è evidenziato anche da Des O'Rawe e Helga Geyer-Ryan, per i quali la rappresentazione di Venezia nel cinema e nella letteratura internazionali del XX secolo rivelano un lato più oscuro e perturbante, che va oltre la semplice caratterizzazione di cartolina romantica. Nel cinema anglo-americano, Venezia è stata infatti spesso raffigurata come una geografia ambigua che evoca nostalgia e romanticismo, ma anche un "palinsesto" di significati inquietanti, che spaziano dalla decadenza alla morte, dal desiderio all'inganno. In film come *The Comfort of Strangers* (1990) di Paul Schrader e *Don't Look Now* (1973) di Nicolas Roeg, Venezia si presenta come un labirinto in cui ignari turisti inglesi si perdono, diventando vittime di forze occulte e di misteriosi soggetti veneziani. In queste opere, i veneziani, sia umani che non, diventano alleati indispensabili della sinistra alterità del luogo e complici delle violenze che affliggono gli ignari visitatori (O'Rawe 2005, p. 5).

Geyer-Ryan (1999) approfondisce il significato simbolico di Venezia nelle produzioni culturali del XX secolo, sottolineando il suo legame con la morte, il desiderio e la decostruzione di identità stabili. Secondo l'autrice, Venezia è diventata, al di là di tutte le altre sue significazioni, l'arche-topos del perturbante, dell'*uncanny* (Geyer-Ryan 1999, p. 144), grazie alla sua peculiare ambiguità idro-geografica e alla sua complessa economia simbolica. Geyer-Ryan sostiene inoltre che l'*ontologia* di Venezia, un termine preso in prestito da Jacques Derrida¹², sia paradigmatica della «dislocazione, dello sganciamento, della disgiunzione. Le unità si disintegrano a Venezia. È il vero luogo della de-costruzione» (Geyer-Ryan 1999, p. 146).

Un tipo di cinema indicativamente definibile come *idro-horror*, dentro il quale si possono inserire film di genere gotico, giallo¹³, thriller girati a Venezia, ha spesso sfruttato l'ambientazione unica della città per evocare atmosfere di mistero, decadenza e abiezione, giocando sulla contrapposizione tra le forme seducenti prodotte dalla materialità di Venezia – a sua volta co-prodotta nei secoli da acqua, legno e pietra, così come dai flussi e gli incontri di capitale, materia e soggetti viventi mobilitati nel corso della storia veneziana – e oscure minacce che si celano nelle sue acque, nei suoi vicoli e nei suoi palazzi decadenti. Attraverso il cinema, la laguna di Venezia si è così affermata nell'immaginario collettivo come un luogo al tempo stesso affascinante e perturbante, in cui la meraviglia estetica convive con l'inquietudine per ciò che è occultato dalle sue superfici liquide, e per la precarietà del continuum vita-morte su cui Venezia si fonda.

Questo capitolo prende in considerazione un corpus di film idro-horror realizzati in Italia tra gli anni Sessanta e Ottanta, che comprende opere come *Il Mostro di Venezia* (Dino Tavella, 1965), *La vittima designata* (Maurizio Lucidi, 1971), *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972), *Nero veneziano* (Ugo Liberatore, 1978), *Nosferatu a Venezia* (Augusto Caminito, 1988) e *Paganini Horror* (Luigi Cozzi, 1988). Sebbene nessuno di questi film affronti esplicitamente tematiche idrologiche o ambientali, la laguna di Venezia emerge ed impone la propria materialità e le proprie forme attraverso una serie di espedienti formali e simbolici¹⁴. Il prefisso *idro-* di questo tipo di horror si riferisce al modo in cui l'elemento acquatico, seppur mai veramente al centro della narrazione o delle preoccupazioni dei personaggi, sia invece fonte di un senso diffuso di inquietudine, di perturbante: è un orrore della presenza acquatica negli ambienti urbani della modernità e delle varie operazioni biotiche connesse all'acqua. Nella peculiare realtà di Venezia, l'acqua penetra gli spazi umani in diverse forme e stati, dando vita a un ecosistema percettivo basato su elementi al contempo liquidi, solidi e aeriformi. Nell'idro-horror veneziano, infatti, anche l'aria, sotto forma di nebbia o "caigo", interagisce con l'elemento acquatico, contribuendo a creare un'atmosfera di perturbante indeterminatezza. Queste caratteristiche danno vita a un cinema horror specificamente lagunare e veneziano, la cui originalità ed

espressività scaturiscono proprio dal rapporto unico con la dimensione ambientale incontrollata e non umana della laguna, con la sua eloquenza materiale e la sua ibridità anfibia e mostruosa.

2. Liquidità oscura

Il mostro di Venezia (1965), noto anche con il titolo internazionale *The Embalmer*, è un film giallo-horror italiano diretto da Dino Tavella. Considerato uno dei primi film propriamente horror girati a Venezia, si colloca nel filone di successo dei thriller italiani con elementi horror e gotici degli anni Sessanta. La trama segue le vicende di un *serial killer* che si aggira per i canali veneziani, uccidendo una serie di giovani donne emergendo nella notte dall'acqua torbida della laguna. Ogni omicidio è seguito dalla scomparsa del corpo, suscitando paura e speculazioni tra i residenti e le autorità. La peculiarità di questi omicidi sta nel fatto che il colpevole trascina le vittime in un laboratorio subacqueo e sotterraneo, dove le imbalsama per poi esporre i loro corpi sulle pareti, come trofei.

Nel film di Tavella, l'acqua si trasforma in uno strumento occultante, la superficie sotto la quale si cela il mostro imbalsamatore, e serve al contempo da arma del delitto, poiché questi rapisce le vittime e le costringe ad annegare nei canali. Gli spettatori vengono a conoscenza delle motivazioni dell'imbalsamatore in una serie di brevi monologhi recitati di fronte ai cadaveri e ai busti imbalsamati delle sue vittime, in cui rivela: «soltanto io posso sfidare le leggi della natura»; «il siero portentoso penetra nelle tue fibre rendendole eternamente giovani e incorruttibili... la morte che non distrugge». Il mostro agisce in contrapposizione all'azione di decomposizione e putrefazione associata alle acque della laguna, esprimendo la propria *hybris* antropocentrica in un'ossessione per la preservazione della bellezza, dell'integrità fisica e di un'immortalità inanimata e autocontenuta. Il film presenta diversi richiami con uno dei capostipiti dei *monster movies* e di un certo tipo di eco-horror creaturale: *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954)¹⁵, in Italia conosciuto con il titolo de *Il mostro della laguna nera*. La tonalità delle acque veneziane nel film di Tavelli (che è girato in bianco e

nero) è intensamente scura, forse proprio per richiamare la Laguna nera della creatura hollywoodiana. La mostruosità di quella creatura era espressa dal suo essere un fossile vivente sfuggito alle tassonomie paleo-ontologiche occidentali, un ibrido uomo-pesce nativo dell'Amazzonia (in una laguna completamente ricreata in uno studio in California), un mistero scientifico; il mostro veneziano padroneggia invece la capacità di varcare la superficie liquida ed esistere in due mondi: quello subacqueo della laguna, e quello emerso della città; due dimensioni spaziali che confluiscono nell'immagine di Venezia sommersa, la Venezia del futuro. Se in altri *monster movies* è la mostruosità del mostro a dover essere spiegata agli spettatori, nel film di Tavella è la "mostruosità" idro-geologica della laguna a richiedere una spiegazione. Una turista straniera confessa: «Venezia per noi è un meraviglioso labirinto, ma pur sempre un labirinto», e domanda: «È vero che la città sta andando sotto l'acqua?». La risposta rivela «è già sprofondata, in alcuni punti anche vari metri. In effetti, Venezia è interessata dal bradisisma negativo che colpisce il Polesine».

Riprendendo il discorso di Schoonover che ha aperto il capitolo, le inquadrature dell'acqua in questo film (per lo più notturne) «sottolineano l'instabilità delle immagini cinematografiche: svuotate e oscurate quasi fino al punto di un'oscurità totale, queste immagini mettono in discussione il nostro senso della capacità rappresentativa e dell'esattezza della visione generata fotograficamente» (Schoonover 2018, p. 355). *Il mostro di Venezia* sfrutta il potenziale perturbante e della superficie della laguna, trasformandola in un elemento chiave della narrazione e dell'estetica del film. L'oscurità e l'opacità delle acque lagunari diventano metafora dell'ambiguità e dell'instabilità dell'immagine cinematografica stessa, mettendo in discussione la sua capacità di rappresentare fedelmente la realtà e di offrire certezze allo spettatore.

Chi l'ha vista morire? è spesso citato come uno degli esempi più rappresentativi del genere giallo degli anni Settanta. Il film inizia con l'omicidio di una bambina in Francia, prima di spostarsi a Venezia, dove vive il protagonista, Franco Serpieri, uno scultore. La figlia di Franco viene brutalmente uccisa in circostanze simili

all'omicidio della bambina francese. Devastato e frustrato dall'apparente indifferenza della polizia, Franco inizia una sua indagine personale. Durante la sua ricerca, Franco sospetta di alcuni membri dell'alta società veneziana, tra cui nobili, avvocati e imprenditori, finalmente individuando l'assassino nella figura di un falso sacerdote. Il film di Aldo Lado presenta uno dei rari dialoghi in cui dei veneziani riflettono sullo stato della città: «A Venezia non c'è più nessuno... eppure potrebbe essere la Las Vegas d'Italia»; «città morta»; «città sogno»; «città totalmente sommersa». Ciò conferma quanto affermato da Marco Malvestio e cioè che il cinema italiano post-1966 iniziò a utilizzare luoghi specifici del territorio nazionale come ambientazioni per i film horror, privilegiando le realtà provinciali rispetto alle grandi città (Malvestio 2023, p. 233). A tal proposito, Malvestio evidenzia come *Solamente nero* e *Nero veneziano* «sfruttano efficacemente l'atmosfera decadente e i colori putridi della città, rappresentandola non più come un'importante area metropolitana arricchita dal turismo e dal commercio, ma come una realtà in declino e relegata allo status di città di provincia» (Malvestio 2023, p. 233). Lo sfruttamento degli spazi urbani in alcuni film gialli italiani è ben analizzato da Stefano Baschiera e Francesco Di Chiara per i quali, nello specifico, gli spazi turistici in questi film hanno la funzione di rappresentare uno spazio simultaneamente familiare e distante, e per questo motivo perturbante (Baschiera, Di Chiara 2010, p. 114). Poiché «il labirinto [è] la metafora spaziale che meglio definisce il giallo» (Gaudiosi 2022, p. 176) e siccome all'interno di tali film «una delle possibilità più sfruttate è la compresenza [...] di vedute da cartolina e di inquietanti spazi labirintici» (Gaudiosi 2022, p. 172), gli spazi di Venezia racchiudono una grande forza perturbante che viene espressa al meglio attraverso il cinema idro-horror.

In *Chi l'ha vista morire?*, a differenza di altri idro-horror, la città è viva e popolata, e diverse scene offrono spaccati reali di vita veneziana: Venezia non è una meta esotica, o un'alterità misteriosa, bensì una città in crisi. Nello specifico, nella scena della scoperta del cadavere della figlia del protagonista, l'acqua si fa superficie rivelatrice e scena del crimine. L'entrata in scena del corpo galleggiante della bambina, trasportato dall'acqua verso le imbarcazioni dei verdurieri,

interrompe le operazioni dei lavoratori del mercato di Rialto. La scena si chiude con il punto di vista dall'acqua con una breve panoramica dei volti dei veneziani che scoprono sgomenti e in silenzio il corpo della vittima.

Nosferatu a Venezia è una sorta di seguito non ufficiale del *Nosferatu* di Werner Herzog del 1979¹⁶. Il film vede la partecipazione di Klaus Kinski, che riprende il suo ruolo di vampiro. La trama si concentra sul tentativo di *Nosferatu* di liberarsi dalla sua maledizione di immortale. Questo lo porta a Venezia: *Nosferatu* è ossessionato dalla ricerca di una donna, Helietta, che somiglia alla sua amata perduta, credendo che il suo amore possa finalmente permettergli di trovare pace nella morte. Ma a Venezia, è braccato da un gruppo di cacciatori di vampiri e nonostante i suoi poteri soprannaturali, *Nosferatu* fallisce nel suo progetto, presumibilmente lasciando Venezia in una scena finale aperta e ambigua. Nella sequenza iniziale, l'elemento acquatico diventa una memoria liquida sul passato di Venezia. Un *tracking shot* orizzontale che si muove sull'acqua (simile a quello di *Promio*) segue l'arrivo in barca in città del professor Catalano alla ricerca di *Nosferatu*. Il movimento di camera attiva un flashback sull'epidemia di peste bubbonica che afflisce la città secoli prima popolando le banchine delle rive con immagini spettrali di cui solamente la laguna è testimone superstite.

Nero veneziano (1978) di Ugo Liberatore, conosciuto con il titolo di *Damned in Venice* nei mercati anglofoni, è un horror a tema “demoniaco” ispirato da film di successo internazionale quali *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) e *The Omen* (Richard Donner, 1976). La trama è incentrata su un giovane ragazzo cieco, Mark, e sua sorella Christine, britannici residenti a Venezia. Il tema centrale del film di Liberatore, ambientato per lo più sull'isola di Giudecca, è una profezia biblica legata alla nascita dell'Anticristo a Venezia, portato in grembo dalla giovane Christine. Dopo una serie di morti per malattia e suicidi che colpiscono i loro parenti stretti, i due fratelli vivono soli a Giudecca, in una locanda in stato avanzato di decomposizione. Mark, seppur non vedente, ha delle visioni inquietanti, in cui un uomo dall'aspetto sinistro compare più volte in corrispondenza di morti improvvise e di fenomeni soprannaturali. In questo film,

l'acqua si rivela come strumento escatologico, quando in una delle scene più memorabili una delle profezie della fine del mondo si realizza proprio grazie all'acqua di Venezia che viene usata per un improvvisato battesimo del neonato figlio di Satana.

Venezia sembra prestarsi particolarmente bene come ambientazione per film horror proprio grazie al suo peculiare paesaggio percettivo, risultato dell'interazione tra l'elemento acquatico in diversi stati, le forme architettoniche e la luce. L'ambiente veneziano incarna in questi film le caratteristiche di una forza perturbante di tipo ambientale (Bould 2021). Come osserva Robert Rushing, «il cinema horror – forse in particolare nella tradizione cinematografica italiana – si specializza in una violenza veloce e spettacolarmente visibile. Se il problema ultimo della violenza lenta e delle scale incomprensibili è che rendono la causalità indeterminata, allora si può dire che l'horror riesce abilmente a rettificare la situazione rendendo i tempi e le scale umani, diretti e fin troppo immediati» (Rushing 2023, p. 116).

Tuttavia, l'idro-horror veneziano opera in modo diverso. Invece di concentrarsi sulla dimensione temporale della violenza ecologica, accelerandone i tempi per renderla più comprensibile e immediata, l'idro-horror si preoccupa piuttosto del senso perturbante dell'invasione di spazi contenuti e chiusi. In questi film, l'acqua diventa un agente attivo che penetra e corrompe gli spazi domestici, rivelando la permeabilità dei confini tra interno ed esterno, e la continuità tra purezza e contaminazione.

L'*environmental uncanny* ricorrente nell'idro-horror veneziano e la forza perturbante della dimensione liquida si rivelano attraverso la profonda ambiguità tra il naturale e l'artificiale, con le architetture della città che sembrano emergere direttamente dall'acqua della laguna, in una fusione tra l'azione idro-geomorfica umana e quella non umana. Questa confusione tra animato e inanimato genera un senso di straniamento e di incertezza, facendo percepire una sorta di animazione o di volontà propria anche in elementi apparentemente inerti come i canali o le maree, che scandiscono e condizionano la vita della città come fossero parti diverse della stessa entità senziente e mostruosa.

L'irruzione del perturbante acquatico nello spazio urbano genera un effetto di orrore e fa emergere le reti di relazioni materiali e simboliche che sostengono la vita urbana, normalmente rimosse o esteriorizzate. In questo senso, l'idro-horror veneziano non rende visibile e comprensibile la violenza ecologica attraverso una contrazione dei tempi e delle scale, ma mette in scena una sorta di idro-ecologia politica dello spazio urbano, rivelando le contraddizioni e le tensioni che attraversano la modernità urbana attraverso immagini di mostruosità ibrida, violenze grottesche, escrescenze, putrefazioni, acque spettrali, soggetti biologici invasivi, dinastie nobiliari in decomposizione, litorali liminali, occultamenti, idro-necromanzie.

3. Quod est inferius est sicut quod est superius

La nebbia, il fumo e la foschia sono elementi ricorrenti nella storia del cinema che si manifestano attraverso vari generi e tradizioni cinematografiche. Tiago De Luca sostiene che la loro presenza non rappresenti semplicemente una scelta estetica, ma che possano fungere anche da strumenti per offrire al pubblico una visione “processuale” della natura. Questa prospettiva implica una concettualizzazione degli ambienti come parte di flussi meteorologici più ampi: «Fluttuando in tempo reale, le nuvole rivendicano una dimensione temporale visiva. Esse sfidano anche la leggibilità dell'immagine e servono come testimonianza materiale di un mondo in costante evoluzione, demolendo così le concezioni fisse di natura e ambiente» (De Luca 2023, p. 250).

Per Louise Hornby il cinema rappresenta «gli effetti occulti di vapore, fumo, nebbie e nuvole, permettendoci di percepire la materialità dispersa dell'aria» (Hornby 2018). Sia De Luca che Hornby enfatizzano l'abilità unica del cinema di catturare e rappresentare la natura effimera e mutevole dell'aria attraverso questi elementi. Grazie alle sue proprietà dinamiche, il cinema è particolarmente attrezzato per visualizzare e documentare le formazioni nuvolose, rivelando la loro natura “durativa”, in linea con concezioni di materia ed energia di tipo relazionale (De Luca 2023, p. 6).

Venezia aggiunge una dimensione ulteriore a queste considerazioni. Nella particolare condizione anfibia della città lagunare, la nebbia, localmente nota come “caigo”, si presenta come una manifestazione aerea dell’acqua, diventando un’espansione volumetrica e vaporosa della laguna stessa che permea gli spazi urbani e ne ridefinisce i confini e le percezioni. Duncan, come De Luca, riconosce l’aspetto relazionale e processuale della nebbia, ma lo riporta a una prospettiva più soggettiva, situata proprio nell’unicità veneziana. Duncan suggerisce che «la nebbia può ri-orientare un individuo verso la propria condizione relazionale, immerso o sommerso nel proprio ambiente, anche e soprattutto sopra la superficie dell’acqua» (Duncan 2021, pp. 43-44). Questa modalità percettiva trasforma il mondo sensibile in un universo di relazionalità, dove i sensi umani sono interconnessi attraverso gradi di separazione e co-costituzione con gli oggetti e gli spazi percepiti (Duncan 2021, p. 44).

Nell’idro-horror veneziano, la nebbia diventa un elemento ricorrente che permea e accompagna l’incedere della narrazione, svolgendo molteplici funzioni. In momenti di transizione spazio-temporale il montaggio utilizza la nebbia per porre l’accento su determinate tematiche, come accade in *Chi l’ha vista morire?* dove compare per la prima volta in una panoramica del canale della Giudecca, mettendo in risalto le finestre sbarrate di un palazzo per enfatizzare il declino socio-economico di Venezia, un tema introdotto nel dialogo precedente. La nebbia, inoltre, fa ritorno in numerose scene esterne, dove funge da elemento isolante per le conversazioni tra i personaggi, creando un effetto di confinamento in uno spazio aperto. In molti dei film presi in esame, il confinamento causato dalla nebbia può estendersi a tutta la città, quando Porto Marghera e la terraferma vengono attivamente celate e tenute fuori dalle mura di nebbia della laguna. Questo espediente cinematografico è impiegato con maestria anche in varie sequenze di *La vittima designata*, dove la presenza della nebbia durante le conversazioni tra i due protagonisti contribuisce a caratterizzare la natura ambigua e sfuggente del personaggio del conte Tiepolo. La nebbia ricompare in alcune delle sequenze chiave di *Chi l’ha vista morire?*, come nella precedentemente citata scena del ritrovamento del cadavere della bambina del prota-

gonista, dove la foschia avvolge il suo corpo galleggiante e senza vita. Nella lunga sequenza in cui Serpieri cerca uno dei principali sospettati tra le rovine del Molino Stucky alla Giudecca, la nebbia è usata per ribaltare la funzione che aveva avuto in precedenza, in questo caso aprendo al mondo esteriore, attraverso la sua infiltrazione, uno spazio chiuso.

Entrare e muoversi nella nebbia, come suggerito da Duncan, è una forma di immersione nella dimensione dell'idro-corpo di Venezia che giace al di sopra della sua superficie liquida. Essere immersi nella nebbia a Venezia significa operare e muoversi all'interno delle sue acque in diversi stati fisici e con diversi gradi di percezione e sensorialità. Camminare nella nebbia di Venezia significa attraversare la continuità idrologica che definisce il paesaggio lagunare della città. Nelle parole di Duncan, «camminare attraverso questa nebbia è di per sé una forma di guado, non attraverso le secche o i banchi di sabbia, ma attraverso l'aria stessa intesa come laguna al di sopra della superficie; una città che è tanto acqua nell'aria quanto pietra e palude» (Duncan 2021, p. 55).

Questa idea di immersione traspare nell'uso delle scene di nebbia in *Nosferatu a Venezia*, dove l'arrivo e la dipartita del vampiro dalla laguna sono accompagnate da una fittissima nebbia blu che sembra permeare ogni spazio configurando la città come un mondo sommerso. In *Nosferatu a Venezia* la nebbia trasforma anche le proprietà fisiche dello spazio, con un effetto sui movimenti del vampiro interpretato da Klaus Kinski. *Nosferatu* vi si muove pesantemente, come attraversando una palude o muovendosi all'interno di un acquario.

In una delle scene iniziali di *Nero veneziano*, Mark, il ragazzo non vedente, sembra osservare dal finestrino del vaporetto una ragazza e un cane immersi nella nebbia. È una visione inquietante, che preannuncia le visioni demoniache di cui soffrirà nel resto del film. In questa scena, la nebbia funge da "ragnatela", cioè da atmosfera percettiva che collega il non-vedente Mark con una sorta di apparato sensoriale della laguna. La sua cecità non gli impedisce di "vedere" attraverso la nebbia, suggerendo che la sua percezione sia in qualche modo connessa con l'ambiente acquatico circostante. Questa con-

nessione tra il sensorium del personaggio e l'ambiente lagunare, mediata dalla nebbia, espande l'idea della città come un continuum materiale acquoso, in cui i confini tra percezione e ambiente, si fanno sfumati e permeabili.

La nebbia veneziana non si riduce a modificare semplicemente la visibilità di chi vi si addentra; piuttosto, rivela che ciò che si vede è la nebbia stessa, un «oceano aereo di minuscole gocce d'acqua densamente sospese» (Duncan 2021, 44). Sempre per Duncan, l'immersione ha un significato sia sociale che materiale: «la nebbia aiuta a immaginare il mondo come anfibio oltre il litorale, o all'incontro tra acqua e terra, coinvolgendo liquidi, arie e terre. Il caigo non è quindi un'assenza, è a suo modo una presenza occulta della laguna in quanto continuum materiale acquoso» (Duncan 2021, p. 44).

4. Metabolismi acquatici

Venezia rappresenta anche un caso unico che complica la separazione tra natura e spazio urbano su cui si fonda la vita quotidiana nella modernità. Nello specifico, questa divisione a Venezia coinvolge l'origine delle sue acque. Come evidenziato da Salvatore Ciriaco, la gestione dei rifiuti e dell'acqua a Venezia è sempre stata particolarmente complessa a causa della mancanza di un sistema fognario convenzionale: «Poiché gli scarichi collegati alle latrine nelle case private si immettevano direttamente nei canali ad un'altezza superiore ai livelli medi di marea, erano solo le alte maree a poter lavare via i rifiuti urbani» (Ciriaco 2018, p. 154). Questo ha mantenuto visibili alcuni processi metabolici urbani che le altre città hanno invece deciso di occultare.

La geografa ed ecologa politica Maria Kaika esplora il processo attraverso cui la natura è stata discorsivamente costruita come "l'altro" rispetto allo spazio borghese moderno, sostenendo che questa separazione ha contribuito a produrre lo spazio domestico come autonomo e apparentemente scollegato da processi socio-naturali esterni, nonostante la sua funzionalità dipenda proprio da connessioni materiali con tali processi. Per Kaika, l'addomesticamento

dell'acqua illustra al meglio questa contraddizione. Nella modernità industriale, l'acqua è diventata un "quasi-oggetto", «non puramente "naturale" né puramente un "prodotto umano"» (Kaika 2015, p. 140), attraverso processi di astrazione, immagazzinamento, purificazione e mercificazione. Parallelamente si è affermata una distinzione discorsiva tra acqua "buona" (pulita, trattata, controllata) e "cattiva" (sporca, metabolizzata, non trattata): «È stato quindi stabilito che, prima che l'acqua possa entrare in contatto con il corpo umano, deve essere controllata e gestita, elaborata e prodotta, come quasi tutte le altre forme della natura» (Kaika 2015, p. 141).

A Venezia, però, il confluire di acque di diversa origine e funzione è costante e ineludibile e disturba la supposta autonomia dello spazio domestico, rivelando la sua dipendenza da processi socio-naturali esterni. La città lagunare incarna in modo paradigmatico l'effetto perturbante generato dall'apparizione inaspettata o "fuori posto" di elementi naturali indisciplinati che qui si manifestano come acqua alta (a volte in variante cataclismatica come l'Acqua Granda del 2019)¹⁷ o presenze non umane (ad esempio i delfini nel Canal Grande¹⁸ o le specie invasive nella laguna)¹⁹. A Venezia, questo effetto perturbante è una condizione quotidiana, che rivela i limiti del contenimento urbano e domestico e la dipendenza della vita quotidiana da relazioni socio-ecologiche di produzione. Attraverso le sue acque, la città costringe i suoi abitanti a confrontarsi con le «uncanny materialities of the everyday» (Kaika 2015, p. 148) rendendo visibili le reti materiali e sociali che sostengono la vita urbana.

Nonostante la narrazione a tratti caotica, *Nero veneziano* mantiene una coerenza tematica per tutta la sua durata, in particolare attraverso riferimenti, anche visivi, alla putrescenza e alla caratterizzazione di Venezia come luogo di morte: «rottami britannici che imputridiscono a Venezia» commenta in apertura di film uno dei personaggi riferendosi alla comunità di inglesi che risiede a Venezia; «restiamo a morire con questa città che ci piace tanto» dichiarano gli zii adottivi dei due fratelli protagonisti, «La frutta marcisce presto in questa casa». La casa dei protagonisti a Giudecca, con il suo pozzo un tempo poderoso, ora inerme e infestato da ratti e serpenti, e i suoi fenomeni soprannaturali, diventa emblema del perturbante, in

cui l'acqua, da elemento vitale e taumaturgico²⁰, si trasforma in fonte di orrore e contaminazione.

Le scene della nascita e del battesimo dell'Anticristo su un vaporetto, così come il tentativo di annegamento del neonato in un canale, sottolineano il ruolo centrale dell'elemento acquatico nella trama "demoniaca" del film, affidandogli funzioni esoteriche e magiche. Inoltre, le allucinazioni acquatiche di Mark, in cui sostanze familiari come il vino e l'acqua del rubinetto si trasformano in sangue, fango e vermi, possono essere lette come una manifestazione di quell'«uncanny materiality of the everyday» di cui parla Kaika: momenti in cui l'ordinario si rivela improvvisamente estraneo e minaccioso, rivelando le fondamenta perturbanti della nostra domesticità (Kaika 2015, p. 148).

Paganini Horror (1988) di Luigi Cozzi narra la vicenda di una band rock in crisi creativa che si ritrova in possesso di uno spartito inedito del compositore Niccolò Paganini. Entusiaste per la scoperta, le musiciste decidono di arrangiare il brano e di ingaggiare un famoso regista di cinema horror per girare un videoclip in una villa appartenuta al celebre violinista nell'arcipelago veneziano. Tuttavia, la scelta della location si rivela nefasta. Durante le riprese, eventi soprannaturali iniziano a tormentare la band e la troupe, culminando in una serie di morti violente. I protagonisti scoprono la leggenda legata alla villa: Paganini avrebbe venduto la sua anima al diavolo in cambio del talento musicale. Nel tentativo di sfuggire all'orrore, l'unica superstite si ritrova intrappolata per l'eternità, diventando vittima di una maledizione che la condanna a rivivere all'infinito gli eventi tragici della villa.

La sequenza di apertura di *Paganini Horror*, unica sezione del film ambientata nel centro storico di Venezia, segue il viaggio di una bambina a bordo di una gondola attraverso i canali della città, fino al suo approdo alla villa al centro della vicenda. Qui, in una scena particolarmente disturbante, la bambina – che si rivelerà solo nella scena finale come la presenza soprannaturale che infesta la villa – uccide la propria madre facendo cadere deliberatamente un asciugacapelli nella vasca da bagno occupata dalla donna. La scena rivela, nella maniera iperbolica tipica di un horror italiano degli anni

Ottanta, come lo spazio domestico sia sempre permeabile a forze esterne e incontrollabili e la sua autonomia illusoria: l'orrore si insinua attraverso quegli elementi che dovrebbero essere addomesticati, rivelando le fondamenta *unhomely* della casa²¹. Una sequenza con un simile senso di domesticità violata compare anche in *Chi l'ha vista morire?*. In una scena del film, la compagna del protagonista percepisce una presenza minacciosa all'interno della propria abitazione attraverso il suono dell'acqua che scorre nella vasca da bagno. Il montaggio della scena enfatizza il senso di tensione e terrore della protagonista, alternando primi piani del suo volto con inquadrature della porta del bagno socchiusa, da cui proviene il rumore dell'acqua. La sequenza si protrae per diversi secondi, alternandosi anche a scene girate in esterno che seguono il protagonista maschile. In questo caso, l'aiutante domestica veneziana aveva semplicemente lasciato il rubinetto aperto.

In *Paganini Horror*, l'intrusione del perturbante non umano e delle forze e delle trasformazioni socio-ecologiche a esso collegate diventano esplicite quando è rivelato ai protagonisti che Paganini il non-morto uccide le sue vittime attraverso un'arma decisamente bizzarra. Sui cadaveri delle sue vittime, infatti, crescono delle strane escrescenze fungali: una specie di fungo che viaggia su ceppi di legno trasportati da «alcuni fiumi europei» e il cui legno ospitante è stato usato per produrre violini di alto pregio. Questo organismo si fa portatore di una rete di relazioni materiali e simboliche che evocano i cicli di decomposizione e trasformazione degli ecosistemi, ma li inserisce in un contesto grottesco e orrifico che ne mette in luce il ruolo nei processi eco-sociali di produzione e di mercificazione della natura. La sua apparizione sui cadaveri è un'irruzione del rimosso, un ritorno perturbante di questi processi, normalmente occulti ed esteriorizzati. Come la nebbia, anche il fungo di *Paganini Horror* cela una visione relazionale e processuale dei fenomeni metabolici che coinvolgono e costituiscono Venezia, in questo caso rivelando che il confluire di acque nella laguna non si limita alla circolazione delle acque domestiche, industriali e di scarto, ma coinvolge acque la cui esteriorità va cercata fuori dai confini di Venezia, e addirittura in altre scale temporali e dimensioni ontologiche.

5. Conclusione

L'idro-horror veneziano rivela come la specificità idro-geografica e storico-materiale della laguna di Venezia abbia fornito un terreno fertile per l'elaborazione di un immaginario cinematografico del mostruoso e del perturbante. Queste opere hanno narrato e ritratto la natura anfibia e le stratificazioni della laguna attraverso un uso simbolico e formale dell'elemento acquatico. La superficie acquatica diventa in questi film un dispositivo narrativo e visuale che occulta e al contempo rivela l'emersione del mostruoso e del rimosso metabolico e una visione relazionale delle forme di vita e non-vita che co-esistono in tale ambiente. Pur nella sua configurazione di espressione creativa "di genere" o di "filone", il cinema idro-horror si rivela capace di interrogare il complesso immaginario e l'identità di Venezia, insieme alle strutture epistemologiche e alle forme di potere che hanno storicamente plasmato la laguna e il suo ambiente urbano. Attingendo alla profonda eloquenza materiale di questo idro-corpo, tali opere offrono una prospettiva critica sulla storia veneziana e sulle ansie della contemporaneità, rivelando il potere del cinema di esplorare la complessità ontologica di un ambiente anfibio irriducibile, scandaloso e non-morto.

Note

¹ Trad. it.: «poiché il volume faceva parte di una serie sulla specificità dei paesaggi urbani [...] il mio saggio non si adattava allo “scopo” del volume perché non riusciva a descrivere una location che potesse essere individuata con certezza. [...] La maggior parte del mio saggio riguardava la rappresentazione dell'acqua di Venezia nel film, inclusa la registrazione fotografica della superficie in movimento dell'acqua dal carattere minaccioso, la sua oscurità, i riflessi vorticosi e la sua profonda vacuità. La casa editrice riteneva che l'acqua non si qualificasse come luogo. [...] Mi esortarono a scrivere di un luogo a Venezia che potesse essere individuato con certezza, una località che avesse coordinate cartografiche, accesso turistico e potenziale di sviluppo. Ero consapevole che la mia scelta della location fosse una provocazione, ma rimasi sorpreso che un libro sui paesaggi di Venezia non permettesse una discussione sull'acqua, poiché l'acqua è – a rischio di invocare un cliché – vita e morte a Venezia». Le traduzioni dall'inglese all'italiano sono dell'autore, ove non diversamente specificato.

² Nel suo articolo, Butler fa riferimento alle paludi e ad altri ecosistemi e zone umide.

³ Alcuni esempi di questo cinema includono ad esempio *Creature from the Black Lagoon* (1954), *Black Water* (2007), *Swamp Thing* (1982), *Frogs* (1972), *Strangler of the Swamp* (1945).

⁴ Vedi Baldacci et al. 2022; Omodeo, Trevisani 2022.

⁵ Vedi Salerno 2020; Guaraldo 2021.

⁶ Trad. it.: «Quando furono prese decisioni politiche e industriali come la costruzione del polo petrolchimico di Porto Marghera, il testo “Venezia” fu interpretato in modo avulso dal suo ampio contesto: senza considerare il suo ecosistema, la sua storia, la sua corporeità elementale» (Iovino 2016, p. 49).

⁷ Vedi ad esempio Baldacci 2023; Feltrin 2022.

⁸ Trad. it.: «Arrivato a Venezia e recandomi dalla stazione al mio albergo in barca, sul Canal Grande, guardavo le rive fuggirmi davanti e pensai allora che se il cinema fisso permetteva di riprodurre oggetti mobili, si sarebbe potuto forse ribaltare la proposizione e provare a riprodurre, con l'aiuto del cinema mobile, degli oggetti immobili. Feci subito una bobina che inviai a Lione con la richiesta di dirmi cosa ne pensasse il signor Louis Lumière di questo esperimento. La risposta fu favorevole».

⁹ Al momento della scrittura di questo capitolo, il servizio streaming della casa di distribuzione cinematografica Criterion offre una collezione di film ambientati a Venezia intitolata “Set in Venice”: «Venice can be the most magical and romantic of movie settings—or the most sinister and haunting. With its ornate architecture set upon a maze of canals as dense as its history, the city has provided the unforgettable backdrop to countless stories of dreams, nightmares, and intrigue [...], these films immortalize one of the world's most unique destinations—a floating neverland, always sinking, until the day when it will become a pure memory». (https://www.criterionchannel.com/set-in-venice?utm_source=braze&utm_medium=email&utm_campaign=top-stories&utm_content=may-2024). Trad. it.: «Venezia può essere lo scenario

cinematografico più magico e romantico, o il più sinistro e inquietante. Con la sua architettura ornata che si erge su un labirinto di canali tanto denso quanto la sua storia, la città ha fornito lo sfondo indimenticabile a innumerevoli storie di sogni, incubi e intrighi [...], questi film immortalano una delle destinazioni più uniche al mondo: una terra senza tempo galleggiante, che sprofonda lentamente, fino al giorno in cui diventerà un puro ricordo».

¹⁰ Si veda Bertozzi e Bertellini 2000.

¹¹ Secondo Oppermann, la *storied matter* si riferisce alla capacità intrinseca della materia, in tutte le sue forme, di veicolare storie ed esercitare un'*agency* narrativa. Ogni entità materiale, dai fossili alle forze cosmiche, è portatrice di narrazioni che emergono dalle sue interazioni con la realtà umana, rivelando trame di coesistenza, interdipendenza ed evoluzione (Oppermann 2018).

¹² «Con ontologia intendiamo un'assiomatica che lega indissolubilmente il valore ontologico dell'essere-presente [όν] alla sua situazione, alla determinazione stabile e presentabile di una località (il τόπος del territorio, della terra, della città, del corpo in generale)» (Derrida 1994).

¹³ Secondo Alexia Kannas il termine "giallo" si riferisce a un gruppo di film polizieschi italiani violenti e altamente stilizzati, il cui successo è spesso ricondotto al film del 1964 di Mario Bava, *Sei donne per l'assassino* (Kannas 2020b, p. 76). Per studi recenti sul cinema giallo, i suoi temi ed il suo impatto internazionale si veda Kannas 2020b; Heller-Nicholas 2021; Edwards, Pagnoni Berns 2023.

¹⁴ Questa lista può anche essere integrata da altri film, come ad esempio *Giallo a Venezia* (Mario Landi, 1979) e *Solamente nero* (Antonio Bido, 1978).

¹⁵ Per una storia della saga del mostro della Laguna nera vedi Weaver et al. 2014; Barclay 2021.

¹⁶ Il film ebbe una travagliatissima produzione che ne compromise il risultato finale, vedi <https://www.genregrinder.com/post/nosferatu-in-venice-blu-ray-review>.

¹⁷ Vedi il progetto di *citizen art-science* Aqua Granda:

<https://www.aquagrandainvenice.it/en/welcome> e Steels e Sartoris 2021.

¹⁸ <https://www.rainews.it/archivio-rainews/media/Coppia-di-delfini-in-Canal-Grande-a-Venezia-Le-immagini-568600fa-e2fd-4aab-822b-1c61d2e1a7f8.html#foto-1>

¹⁹ Si veda Marchini 2015.

²⁰ Nel film, il pozzo della casa in cui vivono i due protagonisti in passato aveva poteri di guarigione miracolosa, ora apparentemente sopiti.

²¹ Su *unheimlich* e *unhomely* si veda Genduso 2017.

Bibliografia

- Baldacci C., 2023, *An Archipelago of Ecological Care. Venice, Its Lagoon and Contemporary Art*, in «Lagoonscapes», vol. 3, n. 2. <http://doi.org/10.30687/LGSP/2785-2709/2023/02/011>.
- Baldacci C. et al. (a cura di), 2022, *Venice and the Anthropocene: An Ecocritical Guide*, Wetlands, Venezia.
- Barclay B., 2021, «Leaving a Record of Their Coming»: *Extinction and Evolution in Creature from the Black Lagoon*, in «Science Fiction Film and Television», vol. 14, n. 3, pp. 279-96.
- Baschiera S., Di Chiara F., 2010, *A Postcard from the Grindhouse: Exotic Landscapes and Italian Holidays in Lucio Fulci's Zombie and Sergio Martino's Torso*, in Weiner R.G., Cline J. (a cura di), *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth, pp. 101-23.
- Bertozzi M., Bertellini G., 2000, *Visualising the Past: The Italian City in Early Cinema*, in «Film History», vol. 12, n. 3, pp. 322-29.
- Bould M., 2021, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, Verso, Brooklyn.
- Butler C., 2022, *Shimmering in the Swamp: Wetlands, Danger, and Ecological Refractions in Annihilation*, in «ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», vol. 29, n. 4, pp. 1121-1144. <https://doi.org/10.1093/isle/isabo66>.
- Buzzo E., 2012, *Città e Paesaggio Cinematografico. Il Caso Venezia*, in «Segni e Comprensione», vol. 76, pp. 152-175. <https://doi.org/10.1285/i18285368aXXVIn76p152>.
- Ciriaco S., 2018, *Management of the Lagoon and Urban Environment in 18th-Century Venice*, in «Water History», vol. 10, n. 2, pp. 141-161. <https://doi.org/10.1007/s12685-018-0218-5>.
- Coissac G.M., 1925, *Histoire du cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours*, Cinéopse/Gauthier-Villars, Parigi.
- De Luca T., 2023, *Nebulous Cinema*, in «Studies in World Cinema», vol. 3, n. 2. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10035>.
- Derrida J., 1994, *Spettri Di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Duncan I., 2021, *The Meteorological Occult: Submergences in the Venetian Fog*, in «Lagoonscapes», vol. 1, pp. 37-58. <https://doi.org/10.30687/LGSP//2021/01/005>.
- Edwards M., Pagnoni Berns F.G., 2023, *Bloodstained Narratives: The Giallo Film in Italy and Abroad*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Feltrin L., 2022, *Situating Class in Workplace and Community Environmentalism: Working-class Environmentalism and Deindustrialisation*

- in *Porto Marghera, Venice*, in «The Sociological Review», vol. 70, n. 6, pp. 1141-1162. <https://doi.org/10.1177/00380261221106895>.
- Gaudiosi M., 2022, *Labirinti turistici: il paesaggio urbano del giallo*, in «Fata Morgana», n. 45, pp. 171-182.
- Genduso F., 2017, *Heimlich e unheimlich: il riconoscimento del mondo-in-casa*, in «roots\$routes» (blog). <https://www.roots-routes.org/heimlich-unheimlich-riconoscimento-del-mondo-casa-francesca-genduso/>.
- Geyer-Ryan H., 1999, *Venice and the Violence of Location*, in Bal M. (a cura di), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Stanford. <https://doi.org/10.1515/9781503620438-012>.
- Guaraldo E., 2021, *Resisting the Tourist Gaze. Art Activism Against Cruise Ship Extractivism in the Venice Lagoon*, in «Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities», vol. 1, n. 1, pp. 101-124. <https://dx.doi.org/10.30687/LGSP/2021/01/008>.
- Heller-Nicholas A., 2021, *The Giallo Canvas: Art, Excess and Horror Cinema*, McFarland, Jefferson.
- Hornby L., 2018, *Film's Atmospheric Setting*, in «Modernism/Modernity Print Plus», March 9. <https://www.modernismmodernity.org/forums/posts/films-atmospheric-setting>.
- Iovino S., 2016, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury, Londra.
- Kaika M., 2015, *The Uncanny Materialities of the Everyday. Domesticated Nature as the Invisible 'Other'*, in Graham S., McFarlane C. (a cura di), *Infrastructural Lives, Urban Infrastructure in Context*, Routledge, New York.
- Kannas A., 2020, *Giallo! Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinemas*, SUNY Press, Albany.
- Kannas A., 2020, *The Italian Giallo*, in Sexton J., Mathijs E. (a cura di), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londra-New York.
- Malvestio M., 2023, *Ecogothic and Folk Horror*, in Malvestio M., Serafini S. (a cura di), *Italian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Mann T., 1912, *Der Tod in Venedig*, Hyperion, Monaco di Baviera.
- Marchini et al., 2015, *Current Status and Trends of Biological Invasions in the Lagoon of Venice, a Hotspot of Marine NIS Introductions in the Mediterranean Sea*, in «Biological Invasions», vol. 17, n. 10, pp. 2943-62. <https://doi.org/10.1007/s10530-015-0922-3>.
- Omodeo P.D., Trevisani S., 2022, *Historical Geoanthropology in Venice*, in

- «Journal of Interdisciplinary History of Ideas», vol. 11, n. 22, pp. 1-12.
<https://doi.org/10.13135/2280-8574/7332>.
- Oppermann S., 2018, *Storied Matter*, in Braidotti R., Hlavajova M. (a cura di), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury, Londra.
- O'Rawe D., 2005, *Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 33, n. 3, pp. 224-32.
- Parmeggiani P., 2016, *Guardare Venezia: la città come dispositivo visuale*, in «California Italian Studies», vol. 6, n. 1, pp. 1-32.
<https://doi.org/10.5070/C361028408>.
- Rushing R., 2023, *Eco-Horror: Human-Animal Encounters in Italian Science-Fiction Films*, in Finch-Race D.A., Guaraldo E., Malvestio M. (a cura di), *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 111-126.
- Salerno G.M., 2020, *Per una critica dell'economia turistica Venezia tra museificazione e mercificazione*, Quodlibet, Roma.
- Schoonover K., 2018, *What Do We Do with Vacant Space in Horror Films?*, in «Discourse», vol. 40, n. 3, pp. 342-57.
- Steels L., Sartoris, C., 2021, *Aqua Granda Una Memoria Collettiva Digitale / Aqua Granda A Digital Community Memory*, Zenodo.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.4739305>.
- Weaver T., Schechter D., Kronenberg S., 2014, *The Creature Chronicles: Exploring the Black Lagoon Trilogy*, McFarland, Jefferson.