

The Rocky Horror (Picture) Show: parodia *camp* del gotico tra Mary Shelley, J. B. Priestley e James Whale

Armando Rotondi

Introduzione

Lo spettacolo teatrale *The Rocky Horror Show* (1973)¹ di Richard O'Brien e il successivo adattamento cinematografico *The Rocky Horror Picture Show* (1975) di Jim Sharman sono da considerarsi due pietre miliari del musical. Per temi e struttura, al di là del glamour *gotico* che li contraddistingue, essi rappresentano la massima espressione della rivoluzione sessuale che sta a cavallo tra gli anni '60 e '70 ed emblema del movimento di libertà sessuale.

Il successo del musical risiede nella presa in giro degli stereotipi del Gotico sia letterario che cinematografico, con la creazione di una enorme parodia: l'atmosfera dark, personaggi misteriosi e *freak*, un castello "infestato", una notte buia e tempestosa diventano caricatura vera, alla luce della rivoluzione sessuale, dando vita a uno spettacolo che è al tempo stesso perfettamente innovativo e *vintage*.

¹ Lo spettacolo teatrale è stato presentato la prima volta il 19 giugno 1973 al Theatre Upstairs (Royal Court Theatre) per la regia di Jim Sharman e con il seguente cast: Tim Curry (Frank-n-Furter, anche nella versione cinematografica), Richard O'Brien (Riff Raff, anche nella versione cinematografica), Patricia Quinn (Usherette/Magenta, anche nella versione cinematografica), Berlinda Sinclair (Janet Weiss), Christopher Malcolm (Brad Majors), Lil' Nell (Columbia), Rayner Bourton (Rocky Horror), Paddy O'Hagan (Eddie/Dr Everett Scott) and Jonathan Adams (Narrator).

Nell'ambito degli studi sulla parodia e sul *camp* l'opera musicale di Richard O'Brien, sia nella sua originale versione teatrale che nel successivo adattamento cinematografico, rappresenta qui un interessante caso di studio in primo luogo per il rapporto che intercorre tra la "doppia opera" di O'Brien, espressione non utilizzata a caso considerando la nota chiave di *double feature*, e il concetto di parodia in relazione a ciò che è stata la *camp culture* e al potere dissacratorio di *The Rocky Horror Show*, giunto a travalicare i confini del palcoscenico o dello schermo e a creare quella che è stata definita "*The Rocky Horror Show liturgy*".

Quindi, in chiave quasi prettamente comparata, l'interesse risiede nei riferimenti letterari, teatrali e cinematografici che pongono il musical di O'Brien, attraverso meccanismi di adattamento, transcodificazione e riscrittura, come parodia del gotico letterario ottocentesco e degli inizi del XX secolo, e di quello cinematografico anni '30, così come dell'immaginario *pop* dei B-Movie anni '50. Elementi questi che ci portano ad avanzare l'ipotesi di *The Rocky Horror Show*, sia spettacolo teatrale che cinematografico, non come una semplice parodia, ma una parodia di parodie.

Un premessa teorica:

The Rocky Horror Show tra camp, liturgia e rito

Si parta dal rapporto che intercorre tra parodia, *camp culture*, cultura *queer* e GLBT, rivoluzione sessuale, alla base della nascita della liturgia di *The Rocky Horror Show*. È necessario specificare come la "parodia" cui si fa riferimento, *in primis*, sia legata al concetto di "parody" come "subversive performance", così come enunciato da Judith Butler (1990: 142-149), ma allo stesso tempo si allontana dalla sola accezione "politica" di parodia².

² Nello specifico, Butler identifica la parodia, prevalentemente quella drag, come un esempio di performance che mostra il *gender* come atto performativo.

Facciamo nostro ora quanto afferma Susan Sontag nelle sue famose *Notes on "camp"* (1964):

It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [...] A sensibility is almost, but not quite, ineffable. Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea. (Sontag 1991: 96)

E ancora entrando nello specifico della cultura omosessuale:

Homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness. (*Ibid*: 108)

Quanto detto da Sontag sembra una premessa ideologica necessaria a quanto svilupperà O'Brien in *The Rocky Horror Show*, sia nel libretto che nella musica, e Sharman nell'impianto iconografico e visivo dello spettacolo teatrale e dell'adattamento filmico: «Its structure and themes are a product of the sexual revolution and an emblem of a movement for freedom of sexual and queer behaviour» (Rotondi 2011: 61).

E ancora:

These elements are essential for *The Rocky Horror Show* to become a parody of a 'genre': the Gothic of which O'Brien's musical uses the peculiarities with great respect and inventiveness.

The success of the musical lies precisely in this mockery of Gothic stereotypes, primarily literary and thereafter cinematic. As the latter is 'mockery', distorted and reinterpreted in a comic way, it is still present and plays a vital role in the success of the musical, and the conventions used in Gothic novels are shown as a musical and self-deprecating parody. The dark atmosphere, the mysterious characters, the haunted castle in *The Rocky Horror Show*

form a backdrop of bizarre and comical adventures involving the protagonists of the musical, and draw a caricature of the Gothic.

Inside *The Rocky Horror Show* there are features belonging to what is commonly called 'Camp Culture,' the aesthetic sensibility based on the appealing of the bad taste. (*Ibid.*)

Sontag pone l'accento sul senso estetico su cui poggia l'integrazione di un gruppo all'interno della società, e questa idea di estetizzazione è alla base di *The Rocky Horror Show*, così come risulta alla base del travalicamento dello spettacolo dalle sale teatrali o cinematografiche sino a crearne una liturgia.

A questo si lega il concetto di *camp* come "solvent of morality" ed, in effetti, la mancanza di morale (o la reinvenzione di una morale) in linea con la libertà sessuale è l'altro punto fondamentale dell'elevazione a culto di *The Rocky Horror Show*.

Il *camp*, tuttavia, è un concetto fluido e aperto che prende le mosse ben prima del seminale articolo di Sontag³, che sviluppi successivi che, da *Notes on "camp"*, sembrano allontanarsi⁴. Per l'evoluzione del *camp* susseguente a Sontag appare utile soffermarsi su quanto afferma Jack Babuscio nel suo articolo "The Cinema of Camp (*aka* Camp and Gay Sensibility)" (1999: 117-136), anche per la relazione che egli instaura tra *camp* e cinema⁵.

³ La prima apparizione del termine "camp" risale al 1909 nell'*Oxford English Dictionary* che definisce il "camp" come: «ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to, characteristic of, homosexuals. So as a noun "camp" behaviour, mannerisms, et cetera».

⁴ Cfr. a tal proposito Booth 1983, Ross 1989, Meyer 1994.

⁵ Pare tuttavia singolare che nell'articolo Babuscio, pubblicato per la prima volta nel 1977 all'interno del volume *Gays and Film* a cura Richard Dyer, non trovi spazio la nascente produzione di un regista come John Waters che, a quella data, aveva già diretto un'opera importante come *Pink Flamingos* (1972) con protagonista Divine e che già nel 1969 aveva diretto *Mondo Trasho*, titolo omaggio a *Mondo Topless* (1966) di Russ Meyer, regista che, se non direttamente legato a "camp" e "gay sensibility", appare comunque essen-

Babuscio nella sua analisi parte da due considerazioni: la prima è che «*camp* and gay sensibility have been rarely explored in relation to cinema» (*ibid.*: 117); quindi che «the term “camp” has been widely misused to signify the trivial, superficial and “queer”» (*ibid.*). Babuscio preferisce, infatti, un concetto di *camp* che implichi necessariamente delle ripercussioni non solo estetiche in riferimento alla cultural gay ma anche e soprattutto sul piano socio-culturale. Proprio da questo punto muove la critica verso Susan Sontag:

Even Susan Sontag virtually edited gays out of her otherwise brilliant *Notes on “camp”*, though she did acknowledge that “homosexual aestheticism and irony” is one of the “pioneering forces of modern sensibility”. The assumption remains, then, that camp has emerged from out no intelligent body of sociocultural phenomena. (*Ibid.*: 118)

Quattro, prima dei due casi di studio delle pellicole di Sternberg e dei film adattati da Tennessee Williams, sono le caratteristiche del *camp* che Babuscio sottolinea: l'ironia basata sul contrasto che «can be drawn between an individual/thing and its context/association» (*ibid.*: 119) e che si sviluppa comunemente come contrasto “masculine/feminine”; l'estetismo che si basa sul contrasto ironico e che costituisce un critica al mondo così come è; la teatralità, concetto su cui si tornerà a breve; infine l'umorismo che è la strategia stessa del *camp* e che è il risultato di «an identification of a strong incongruity between an object, person, or situation and its context» (*ibid.*: 126)⁶.

ziale nell'evoluzione del rapporto tra cinema e rivoluzione sessuale. Sul *camp* e il cinema si guardi anche Tinkcom 2002.

⁶ In questo senso se è vero che il *camp* e l'umorismo come sua strategia, così come definito da Babuscio, non sono applicabili alla sola *gay sensibility*, essi possono adattarsi a testi cinematografici diversi. Se vero che l'umorismo è la strategia *camp* basata sull'incongruenza tra persona, situazione e contesto, gli esempi cinematografici migliori sono, a nostro avviso, le due saghe dirette e prodotte dal trio composto da Jim Abrahams e dai fratelli Jerry e David Zucker: *Aiplane!* (1980) e *The Naked Gun* (1988, con il precedente televi-

In altre parole, la sensibilità *camp*, secondo Babuscio, nasce dall'alienazione del mondo gay o queer da quello *mainstream*. Tale alienazione produce ironia (tra il mondo etero e quello gay), teatralità (la necessità di sembrare "normali"), l'estetismo (il desiderio del bello in contrasto con la realtà), l'umorismo (come strategia di sopravvivenza in un mondo ostile)⁷. Questa concezione del *camp* si ritrova, a nostro avviso, nell'articolo "The Politics of Postmodernism: Parody and History" (1986-1987) di Linda Hutcheon, dedicato prevalentemente al rapporto tra parodia e architettura, ma utile ai nostri fini. Linda Hutcheon sottolinea che «the collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as a repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity» (Hutcheon 1986-1987: 185). In questo senso, Hutcheon, critica quanto avanzato da Fredric Jameson, ovvero che nel postmodernismo «parody finds itself without a vocation» (Jameson 1984: 65), per concludere: «parody appears to have become, for this reason, the mode of the marginalized, or of those who are fighting, marginalization by a dominant ideology» (Hutcheon 1986-1987: 206).

Si può quindi avanzare l'ipotesi che il *camp* è sempre parodico o, comunque, intimamente connesso alla parodia.

Per comprendere ora la liturgia di *The Rocky Horror Show*, partendo da quanto affermato da Sontag e Babuscio, si consideri in primo luogo la definizione stessa di liturgia: da un lato si ha il complesso tradizionalmente definito delle cerimonie e delle formule di un culto, an-

sivo di *Police Squad*). Cfr., in particolare, l'interpretazione di Leslie Nielsen, attore con una formazione da interprete drammatico (e una incursione nella fantascienza con lo shakespeariano *The Forbidden Planet* di Fred McLeod Wilcox del 1956), prima di sbarcare al comico demenziale. La comicità di Nielsen, ad esempio nei panni del Tenente Frank Drebin di *Police Squad* e soprattutto *The Naked Gun*, si basa esattamente sul contrasto e sull'incongruità tra lo stile di recitazione serio e drammatico e la situazione assurda.

⁷ In questo senso non si può scindere, a nostro avviso, il concetto di *camp* di Babuscio dai grandi eventi del movimento di liberazione omosessuale e in particolare da fatti traumatici come i moti di Stonewall, New York, del giugno 1969.

che relativamente a riti o funzioni determinate; dall'altro, facendo riferimento non all'accezione religiosa, ma al significato originario risalente alla Grecia antica, la liturgia è un servizio di pubblica utilità, per lo più assai dispendioso, che i cittadini più facoltosi dovevano obbligatoriamente accollarsi.

Per *The Rocky Horror Show* entrambe le accezioni sembrano pertinenti in riferimento a: 1. la visione rituale dello spettacolo e/o della pellicola, con il pubblico (tra)vestito come i personaggi dello show; 2. la funzione di creazione della comunità o di carattere identitario e di appartenenza a una comunità già definita, come in fondo sottolinea Sontag nelle sue note.

In un articolo datato 1980, e quindi a pochi anni di distanza dalla prima teatrale e dalla versione cinematografica, Mark Siegel si sofferma apertamente sulla liturgia dello spettacolo e del film, e sulla loro elevazione allo status di culto:

Plotted as the sexual initiation of two naive young Middle-Americans into a world of polymorphous eroticism, this film serves as a vehicle for what anthropologists call a "rite of intensification". This rite functions are changing. Showings of *The Rocky Horror Picture Show* have been adopted as a segment of American society as a ritual to act out the conflicts created by changes in the sex roles occurring in the US. (Siegel 1980: 35)

Siegel pone l'accento sul concetto di "rite of intensification". Esso si può definire come un rituale o una cerimonia inscenata da un'intera comunità in tempo di crisi e che chiama in causa la comunità nella sua interezza. Ritorna quindi la seconda definizione di liturgia che sempre di più si addice a *The Rocky Horror Show*, anche più di quella semplicemente religiosa e culturale.

L'opera di O'Brien viene, come appare dalla citazione, adottata da un segmento della società americana a mo' di rituale per risolvere i conflitti conseguenti al cambio dei ruoli sessuali.

Nello specifico i riti di questa tipologia partono da alcuni elementi iniziali che possiamo così suddividere:

1. Un avvenimento che è causa di crisi in un gruppo sociale (ad esempio una calamità naturale);
2. La morte di qualcuno, in particolare se riveste un ruolo significativo all'interno del gruppo sociale;
3. Un cambiamento improvviso nelle stagioni che per estensione di significato segna un cambiamento nelle attività sociali della comunità;
4. Ritualità, prevalentemente di carattere tribale, per influenzare la natura per la richiesta di cibo (ad esempio, i rituali della danza della pioggia);
5. Ritualità legati al riaffermare un determinato credo o determinati valori da parte della società.

In questo senso, il "rite of intensification" si sviluppa in maniera diversa dal "rito di passaggio" propriamente detto così come pensato da Arnold Van Gennep⁸ o, teatralmente, da Victor Turner⁹ dove il rito riguardava l'integrazione dell'individuo all'interno della società dopo una rottura dell'equilibrio iniziale, attraverso il conflitto, il passaggio al di là del *limen* e la successiva reintegrazione nella società o definitivo allontanamento. Questa differenza esiste nonostante Siegel chiami apertamente in causa Turner a inizio del suo contributo su *The Rocky Horror Show*: «Anthropologist Victor Turner believes that effective social metaphors are often consciously created by artistic individuals, but occasionally books and films communicate much more than their creators consciously intended» (Siegel 1980: 305).

Nel caso del rito di intensificazione (o di aggregazione), il riferimento è rivolto ai conflitti della comunità nel loro insieme e, per quanto riguarda *The Rocky Horror Show*, la società di riferimento appare la socie-

⁸ Van Gennep 1909 (ed. italiana Van Gennep 2002).

⁹ Turner 1982 (ed. italiana Turner 1986) e Turner 1986 (ed. italiana Turner 1993). Su Turner e l'antropologia della performance cfr. anche Deflem 1991: 1-25 e St John 2008.

tà americana tradizionale e in cambiamento in rapporto alla comunità *camp* e *queer*.

Ecco, quindi, che entra in gioco la teatralità, considerata da Babuscio come il terzo elemento del *camp*. Afferma Babuscio:

To appreciate camp in things or in persons is to perceive the notion of life-as-theatre, being versus role-playing, reality and appearance. If "role" is defined as the appropriate behaviour associated with a given position in society, then gays do not conform to socially expected ways of behaving as men and women. (Babuscio 1977: 123)

E ancora:

Camp, by focusing on the outwards appearances of role, implies that roles, and, in particular, sex roles are superficial – a matter of style. Indeed, life itself is role and theatre, appearance and impersonation. (*Ibid.*)

In questo senso, la liturgia di *The Rocky Horror Show*, in cui è possibile anche rintracciare il totem e tabù freudiano, non appare dissimile al rito carnascialesco, sia nella sua versione medievale in rapporto alla Chiesa, che nella versione contemporanea (si pensi al rito del Mardi Gras di New Orleans¹⁰). Si veda, a tal proposito, quanto afferma Freud in *Totem und Tabu* (1993) in rapporto alla festa come un eccesso permesso, anzi offerto, l'infrazione solenne di un divieto. Riteniamo poi si possa applicare alla liturgia di *The Rocky Horror Show* quanto si legge in Mircea Eliade (1949) sui riti carnascialeschi, visti come ritorno al caos primordiale e ripresa della Cosmogonia.

Afferma Siegel nel già citato articolo:

Shown every Friday and Saturday night in some 200 theaters ever since, it has been seen by more people each year than the

¹⁰ Sul Mardi Gras di New Orleans come rito in relazione all'ordine morale cfr. Shrum-Kilburn 1996: 423-458.

preceding year. Or perhaps, it is safer to say that *Rocky Horror's* paid attendance has increased annually. (Siegel 1980: 305)

Si tratta quindi di un rituale in espansione sin dal primo momento e crescente annualmente, che oltre a travalicare i semplici confini del palco e dello schermo, supera anche geograficamente i confini americani per diventare fenomeno globale.

***Rocky Horror Show* come parodia letteraria e cinematografica**

La liturgia del *Rocky Horror* è, a nostro avviso, intrinsecamente legata al suo essere parodia e ai riferimenti culturali *pop* riconoscibili o inconsciamente noti da parte del pubblico.

Nello specifico il musical di O'Brien risulta essere, a più livelli, parodia di: pellicole del cinema gotico e fantastico Universal e RKO anni '30; B-movies anni '50 horror e fantascientifici; di opere letterarie ottocentesche e novecentesche con particolare riguardo per due romanzi, *Frankenstein* di Mary Shelley, e, soprattutto, *Benighted* di John B. Priestley, mediati dalle versioni cinematografiche di James Whale, vero nume tutelare di *The Rocky Horror Show* e *The Rocky Horror Picture Show*. Prima di entrare nello specifico del citazionismo estremo che è la cifra stilistica dello spettacolo e della pellicola, è bene soffermarsi su altri due aspetti di carattere teorico: la teoria della ricezione e percezione, proposta in più occasioni da Janet Staiger (1992 e 2000); quindi le teorie dell'adattamento, con particolare riferimento all'adattamento cinematografico, così come enunciata da Linda Hutcheon (2006). Esse sembrano infatti fornire quei tasselli teorici che completano il quadro della liturgia di *The Rocky Horror Show*.

Janet Staiger si sofferma sui processi di ricezione e significazione di un film, proponendo una teoria in cui i fattori testuali sono affiancati da fattori contestuali di pari importanza. Questi fattori contestuali possono essere definiti come condizioni di fruizione del prodotto filmico, il contesto storico e i gruppi sociali coinvolti nella fruizione. Tale approccio considera le condizioni affettive e le modalità cognitive degli

spettatori in relazione al caso di interpretazione. Le strategie interpretative e le modalità di analisi apportate dallo spettatore o da un gruppo di spettatori saranno da considerarsi importanti al pari dei modi del racconto e di configurazione del film. Il film in questione dovrà essere considerato come un evento e non un testo, cioè un insieme di interpretazioni o esperienze affettive prodotte dallo spettatore o da un gruppo di spettatori dall'incontro con un testo o un gruppo di testi in uno specifico contesto storico.

Si pensi a questo punto ai fattori contestuali di fruizione di *The Rocky Horror Show* così come descritti da Mark Siegel nell'articolo citato e che sono parte integrante della liturgia.

Staiger, nello specifico, arriva a un superamento della *reception theory* classica e dello spettatore collaborativo per giungere alla teorizzazione di modi di fruizione che sono alternativi all'interpretazione classica di un film, basato sul modello "encoding/decoding".

Ciò che Staiger propone è uno *spettatore perverso* lontano dalle modalità normative e interpretative sino ad allora accettate, utilizzando l'accezione di "perverso" come, per l'appunto, di "deviazione" e di "allontanamento dalle norme morali e sociali riconosciute". Si tratta di strategie e metodi di analisi storicamente costruiti che derivano, cioè, da particolari circostanze storiche. Le circostanze storiche a volte creano delle vere e proprie comunità interpretative, le quali prediligeranno un approccio comune per la comprensione e la ricezione del film¹¹.

¹¹ Il libro e la teoria di Janet Staiger non sono tuttavia scvre da critiche. In tal senso appare illuminante l'articolo di Joke Hermes, "On Behalf of the Audience: A Critique of Janet Staiger's Notion of the Practice of Reception" (2003). Nello specifico, Hermes mette in discussione sin da subito il modello di "encoding-decoding" così come proposto e avanzato da Staiger, suggerendo come il lavoro di Staiger sarebbe stato di maggior interesse se si fosse concentrato maggiormente sulle «concrete instances of reception that she deconstructs and describes in interesting ways, rather than make highfalutin claims that go over the heads of many of her readers» (*Ibid.*: online). I tre punti critici, secondo Hermes, riguardano: «1, the conceit of reception theory; 2, the return of the text in poststructuralist attempts to endlessly defer it in favour of contexts [...]; and 3, the values of empirical audience research, even

Appare qui chiaro un possibile parallelo con il *camp* analizzato da Susan Sontag, al “rite of intensification” così come riportato da Siegel, e alla cultura “perversa e deviante” esaltata dal musical di O’Brien.

L’altro punto di interesse è la teoria degli adattamenti di Linda Hutcheon. Hutcheon vede una relazione necessaria tra un adattamento e un contesto in cui è incluso, contesto corrispondente a uno specifico spazio, tempo, società e cultura, attraverso un processo di *transculturazione*, ovvero ri-ambientazione e ri-contestualizzazione in una cultura altra rispetto all’opera che deve essere adattata.

Hutcheon, nello specifico tre, modalità alla base della sua discussione: “telling”, “showing” e “interactive”. Sono tre modalità descritte in termini di forma, come ad esempio il cinema, l’opera, i videogiochi, in rapporto alla transcodificazione da una modalità a un’altra. Il discorso dell’adattamento viene avanzato seguendo due strade: adattamento come prodotto e adattamento come processo. Nel primo caso, l’adattamento non può rimanere interamente fedele al testo originale (e si veda qui anche l’interconnessione con il plagio). Allo stesso tempo, l’adattamento deve mantenere le idee fondamentali dell’originale, pur differendone. Vi è quindi un parallelo tra adattamento e traduzione linguistica, soffermandosi sulla traduzione che non potrà mai essere esattamente letterale, poiché estrapolata dal contesto della lingua originale¹². L’adattamento come processo viene visto, invece, come un atto di appropriazione e allo stesso tempo un tentativo di investire il testo di un nuovo significato.

in a context of theorisation and reconstruction of the (contextual) meanings of texts» (*Ibid.*). La critica maggiore appare essere legata alla nozione di post-strutturalismo di Staiger, che è «very critical of approaches that are exclusively text-centred and mistake the text as the original focus of meaning» (*Ibid.*), ma allo stesso tempo «remains stuck in that old structuralist interest in “the spectator”, defined by Annette Kuhn as a textually inscribed position and the opposite of social audiencehood» *Ibid.*.

¹² Su questo punto vi è una vasta letteratura come, ad esempio, i lavori di Steiner (1975), Bassnett (1988), Torop (2010, ed. or. 1995) e Eco (2003).

The Rocky Horror Show appare come un'opera estrema di transculturazione e di appropriazione (non a caso la cosiddetta *appropriation art* viene tradotta in italiano con "citazionismo")¹³. O'Brien e Sharman lavorano, infatti, su due opere di partenza e di carattere letterario (*Frankenstein* di Mary Shelley e *Benighted* di John B. Priestley) a loro volta adattate per il cinema da James Whale con *Frankenstein* (1931) e *The Old Dark House* (1932), su cui innestano un gran numero di altre citazioni che si palesano in citazioni all'interno dei testi delle canzoni, da un punto di vista visivo, come vere e proprie situazioni.

L'universo gotico chiamato in causa da O'Brien, come detto, non è solo quello letterario, ma anche quello cinematografico delle produzioni anni '30, targate, in primo luogo, dagli Universal Studios e dalla RKO.

Questo è ben evidente sin dalla canzone d'apertura *Science Fiction / Double Feature*:

Song 1: Science Fiction

Magenta Michael Rennie was ill
The day the earth stood still
But he told us where we stand
And Flash Gordon was there
In silver underwear
Claude Rains was the invisible man
Then something went wrong

¹³ Su arte, *appropriation art* e citazionismo si veda David Evans (2009). Pur consierando l'*appropriation* come tipico degli anni '80 e riscontrabile in artisti come Peter Halley, Sherrie Levine, Richard Prince e Cindy Sherman, che prendono le mosse dai discorsi teorici su postmodernismo di Jean Baudrillard, Evans allarga il campo di indagine ricontestualizzando appropriazione e citazionismo. Guarda nello specifico a precursori come Marcel Duchamp, Francis Picabia, Bertolt Brecht, Guy Debord, Akasegawa Genpei, Dan Graham, Cildo Meireles, e Martha Rosler, per giungere, in tempi recenti alla produzione di artisti come Mike Kelley, Glenn Ligon, Pierre Huyghe e Aleksandra Mir.

For Fay Wray and King Kong
They got caught in a celluloid jam
Then at a deadly pace
It came from outer space
And this is how the message ran.

Chorus

Magenta Science Fiction -
Ushers Wah, wah, wah
Magenta - double Feature
Ushers Doh, doh, doh
Magenta Dr. X -
Ushers Oo, oo, oo
Magenta - will build a creature
 See androids fighting -
Ushers Oo, oo, oo
Magenta - Brad and Janet
 Ann Francis stars in -
Ushers Oo, oo, oo
Magenta - Forbidden Planet
Ushers Oh, oh, oh
Magenta Oh, at the late night, double feature
 Picture show
 I knew Leo G. Carroll
 Was over a barrel
 When Tarantula took to the hills
 And I really got hot
 When I saw Janet Scott
 Fight a Triffid that spits poison and kills
 Dana Andrews said prunes
 Gave him the runes
 And passing them used lots of skills
 And when worlds collide
 Said George Pal to his bride
 I'm gonna give you some terrible thrills
 Like a:

Chorus

Magenta I wanna go -
Ushers Oh, oh
Magenta - to the late night double feature
Picture show by RKO
Ushers Oh, oh
Magenta To the late night double feature picture show
In the back row
Ushers Oh, oh
Magenta To the late night double feature picture show...
(O'Brien 1983: 1-2)

In questa canzone vi è tutta la nostalgia per il mondo *horror* e fantascientifico cinematografico dei B-Movie. In rapida successione, si possono ritrovare citazioni di: *The Day the Earth Stood Still* (1951) di Robert Wise; *Flash Gordon* (1936) di Frederick Stephani, Ray Taylor e Robert F. Hill; *The Invisible Man* (1933) di James Whale; *King Kong* (1933) di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; *It Came From Outer Space* (1953) di Jack Arnold; *Forbidden Planet* (1956) di Fred M. Wilcox; *Tarantula* (1955) ancora di Arnold; *The Day of the Triffids* (1963) di Steve Sekely e Freddie Francis (dal noto romanzo di John Wyndham del 1951); *The Night of the Demon* (1957) di Jacques Tourneur; *When Worlds Collide* (1951) di Rudolph Maté.

Nella sua monografia sull'adattamento cinematografico del musical teatrale, Jeffrey Weinstock (2007, 2008) si sofferma sulla canzone di apertura, considerandola il vero manifesto del lavoro di O'Brien:

The Rocky Horror Picture Show wastes no time in establishing its indebtedness to certain specific cinematic traditions and foregrounding that this midnight movie will be all about other "late night double features": the movie's very first song, "Science Fiction/Double Feature", reflects nostalgically on the pleasure of taking in both classic and B science fiction movies. (Weinstock 2007: 83)

Sin dal titolo, “Science Fiction/Double Feature”, la canzone ci appare, come detto, un manifesto o una dichiarazione di intenti, un riferimento chiaro ai “late night double features”, come citati nella canzone e ripresi da Weinstock, e alle due pellicole in programmazione di notte nei cinema specializzati in B-movies; al tempo stesso rappresenta una “quasi” premonizione su ciò che *The Rocky Horror Show* diverrà fenomenologicamente.

La canzone-manifesto dello spettacolo teatrale e della pellicola sottolinea la vera nota chiave quindi del lavoro di O’Brien, ovvero il citazionismo, che si reinventa come parodia e dissacrazione degli elementi della letteratura e del cinema, con particolare riferimento al gotico.

Da un punto di vista letterario il primo chiaro riferimento, e come vedremo, solo apparentemente il principale è *Frankenstein* di Mary Shelley e in particolare il suo adattamento e la sua reinterpretazione cinematografica classica diretta da James Whale nel 1931.

La discendenza diretta di *The Rocky Horror Show* da *Frankenstein* è, o meglio, appare evidente sin dalla trama dell’opera di O’Brien, dal nome del personaggio protagonista, il Dr. Frank-N-Furter, ovvero un Victor von Frankenstein reinventato in chiave *camp* e *queer*.

Tuttavia, più che Shelley il punto di riferimento principale sembra essere James Whale, autore della celeberrima versione Universal di *Frankenstein* con Boris Karloff.

Proprio in Whale, sia nella sua figura di artista che nel suo complesso profilo biografico, deve essere ricercato il nume tutelare dell’operazione *The Rocky Horror Show* e il principale riferimento di citazionismo letterario e cinematografico. Così come in Whale, come si dirà, si ritrova il modello di parodia utilizzato da O’Brien. Si noti inoltre come nella canzone manifesto, tra le varie pellicole chiamate in causa, vi sia anche *The Invisible Man* (1933) sempre di Whale.

In effetti, O’Brien riprende molto dall’universo del *Frankenstein* creato dal regista britannico e continuato da altri registi nella serie dell’Universal: di Frank-N-Furter si è già detto; si pensi ora al personaggio di Riff Raff (interpretato dallo stesso O’Brien) basato visiva-

mente, anche se parzialmente, sul servo Ygor (B. Lugosi) di *The Son of Frankenstein* (1939) di Rowland V. Lee.

Si dica parzialmente perché proprio il personaggio di Riff Raff, così come altri elementi essenziali della trama di *The Rocky Horror Show*, sono spie della seconda origine whaliana del musical di O'Brien, forse ancor più importante rispetto a *Frankenstein*, sebbene meno considerata: *The Old Dark House* che James Whale realizza nel 1932.

Anche in questo caso, dietro la pellicola, ritroviamo un'opera letteraria, quel *Benighted* (1927) di John B. Priestley, uno dei migliori esempi di letteratura horror-psicologica e di ambiente della prima metà del XX secolo, sul tema della sinistra casa in un notte buia e tempestosa.

I punti di contatto tra Priestley-Whale e O'Brien sono evidenti sin dalla trama delle rispettive opere. Si veda il *plot* di *The Old Dark House*: Mentre cercano riparo da un tremendo acquazzone in una remota regione del Galles, alcuni viaggiatori vengono accolti dal sinistro maggiordomo Morgan (Karloff) in una tenebrosa e sperduta magione appartenente alla oscura casata dei Femm. I viaggiatori nello specifico sono *travellers* are: una coppia sposata (Massey, Stuart) e un loro amico (Douglas) in un'auto; un nobile (Laughton) con la sua amante (Bond) in un'altra. Cercando di essere gentili con i loro ospiti, i malcapitati dovranno scontrarsi con i modi bruschi e foschi del padrone di casa, il tenebroso Horace Femm e con l'ossessiva e malevola sorella Rebecca. Le cose volgeranno al peggio quando il brutale maggiordomo della casa, dopo essersi ubriacato, libererà suo fratello Saul, uno psicotico pironiano che cercherà di dare fuoco alla magione con tutti i suoi occupanti. A questi, si aggiunga il misterioso patriarca centenario della famiglia Femm, costretto a letto al piano superiore del maniero.

La pellicola, probabilmente il miglior lavoro di Whale, ha evidenti punti di contatto con *The Rocky Horror Show* che non si esauriscono solo nella trama. Essi sono infatti visivi: si pensi, ad esempio, ad alcune inquadrature dell'adattamento cinematografico di Sharman riprese da a quelle del film del 1932. Lo stesso Riff Raff, parzialmente ispirato all'Ygor lugosiano di *The Son of Frankenstein*, rassomiglia in realtà maggiormente al Morgan di Boris Karloff, in particolare nello sguardo e

nel trucco agli occhi di Richard O'Brien, dello spettacolo e della pellicola di Sharman; l'apparizione di Morgan e Riff Raff, quando i due aprono la porta del rispettivo maniero, appare infatti molto simile.

La notte buia e tempestosa che dà inizio all'azione, così come la casa dei Femm e di Frank-N-Furter e, soprattutto, il breve arco temporale (una notte per l'appunto) entro cui il grosso della trama si svolge, mostrano una discendenza diretta di *The Rocky Horror Show* da *The Old Dark House* ancor più che da *Frankenstein*.

Tuttavia, questa discendenza non può essere giustificata solo da paralleli nella trama, nei personaggi e nelle soluzioni visive, ma si riscontra anche dal punto di vista tematico. In particolare, ci si rivolge alla tematica sessuale presente in O'Brien e in Whale. Riprendiamo quanto scritto da Klemm, sul rapporto tra Riff Raff e la sorella Magenta del musical di O'Brien e su Horace e Rebecca Femm di Whale: «The masters of the house are the elderly Femm Horace and Rebecca. Like Rocky Horror's Riff Raff and Magenta, they are siblings ... and there are subtle suggestions of incest. Wet Horace invites his guests to sit by the fire while his sister Rebecca repeatedly shrieks that there are no beds» (Klemm 1999: online).

E continua:

Like the antagonists of the later *Rocky Horror*, the inhabitants of *The Old Dark House* seem to be Hollywood monsters primarily because of seemingly perverse sexuality.' It is a new sexuality, but with some differences: in the musical O'Brien fits it into the context of the sexual revolution, criticism of the couple as it was then conceived (after all also Whale, as mentioned, gives us a critique of the conservative British family); in the case of James Whale this new sexuality has origin from the life of the director (Whale was one of the few openly gay artists in Hollywood) with a quite strong influence in the genesis of the film. Comparing 'sweet travestied' Frank-N-Furter with Sir Roderick, interpreted by Elspeth Dudgeon, but mentioned, in the credits, as 'John Dudgeon'. (*Ibid.*)

Il legame essenziale quindi è nella “sessualità perversa” che accompagna i personaggi antagonisti di *The Rocky Horror Show* e della sua fonte di ispirazione *The Old Dark House*. Si tratta di una sessualità che sovverte, in entrambi i casi, la morale e la convenzione della famiglia tradizionale britannica (in Whale) e della società e famiglia americana (in O'Brien), attraverso la convention dei travestiti provenienti dalla galassia Transilvania, la creazione della creatura sessuale perfetta (Rocky) e l'iniziazione sessuale dei malcapitati Brad e Janet da parte di Frank-N-Furter¹⁴.

Lo stesso *The Old Dark House* può essere quindi considerato una parodia a più livelli: del romanzo originale *Benighted*; della tradizione

¹⁴ In questo senso, la presenza, in *The Rocky Horror Show*, di una coppia eterosessuale rappresentante la *middle-class* americana all'interno di un contesto diverso sottolinea ancora una volta l'*incongruous contrast* che è alla base delle quattro caratteristiche del *camp* per Jack Babascio. Non si dimentichi, inoltre, come *The Rocky Horror Show* prima e *The Rocky Horror Picture Show* dopo nascono dalla rivoluzione sessuale nei paesi occidentali avvenuta tra gli anni '60 e '70 del XX secolo e che negli Stati Uniti vede come punti di svolta epocali, da un punto di vista culturale, la rimozione del bando, tra il 1959 e il 1966, per la pubblicazione *Lady Chatterley's Lover* (1928) di David Herbert Lawrence, *Tropic of Cancer* (1934) di Henry Miller e *Fanny Hill* (1748) di John Cleland. A questo evento, si legano anche le successive pubblicazioni di saggistica apertamente inerenti il sesso, influenzate dagli studi di Alfred Kinsey, in particolare dei suoi *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) e *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), noti come i “Kinsey Reports”. Queste le premesse alla cosiddetta “Summer of Love” (1967) e al fenomeno di Haight-Ashbury (1965-1968), dal nome dell'omonimo quartiere di San Francisco e luogo fondamentale per il movimento e la controcultura hippie, che vive, per un certo periodo, un'evoluzione parallela a quella del *camp*. Da questo, punto di vista, se *The Rocky Horror Show* appare come il punto di riferimento per il *camp*, il musical *Hair* (1967), scritto da James Rado e Gerome Ragni (testi) e Galt MacDermot (musica), adattato al cinema da Miloš Forman nel 1979, è emblema della controcultura hippie, pur svolgendosi la trama a New York e non a San Francisco.

del romanzo del terrore del mistero; delle convenzioni sociali. In particolare:

Whale starts from the classic Gothic ambience of the old house in a dark and stormy weather, to create a poisoned parody of the traditional British family. The work is full of a sharp humour typical of Whale, who dispenses, with unerring timing, the suspense and creates a crescendo of fear that has nothing supernatural, but it is born from human weaknesses: insanity, infirmity or sickness. (Rotondi 2011: 65)

Si considerino inoltre due elementi: il primo è la stessa biografia di Whale, uno tra i pochi artisti hollywoodiani all'epoca a dichiararsi apertamente gay, morto in circostanze misteriose, personaggio iconico per le successive generazioni in relazione alla cultura *queer*; quindi il centenario patriarca della famiglia Femm, Sir Roderick, che porta, sin dagli anni '30, all'estremo l'ambiguità sessuale.

Interpretato apparentemente da un attore maschio, citato nei titoli finali come John Dudgeon, lo era invece da un'attrice, Elspeth Dudgeon, come si scoprirà decenni dopo e come ci ricordano Klemm e James Curtis (1998: 180).

L'umorismo e la teatralità whaliana:

***The Rocky Horror Show* come parodia di una parodia**

James Whale, come detto, rappresenta un'icona per la comunità GLBT e con ogni probabilità rappresenta «the incarnation of the 30s Gothic film, the director who most left his mark on the genre and on the whole production of the Universal» (Rotondi 2011: 64). E, riprendendo Michael Malloy in un confronto con l'altro grande regista Universal, Tod Browning:

If any one man can be said to have established the pattern for Universal Horror throughout the 1930s, it is the British-born

director James Whale. Tod Browning may have gotten there first with *Dracula*, but it was Whale's themes, motifs, and quirky vision that other filmmakers tried to duplicate in their own work. (Mallory 2009: 198)

Whale ha dettato quindi i motivi, i temi e anche la "visione" che gli altri autori di cinema di genere hanno ripreso e duplicato.

Il discorso ci sembra, tuttavia, più complesso. Il cinema di Whale, particolarmente se considerato in relazione a *The Rocky Horror Show*, appare avere molteplici livelli e costruito attraverso un sistema di scatole cinesi; presenta infatti riferimenti a opere precedenti (letterarie, teatrali, cinematografiche), modalità di messa in scena di stampo teatrale, il più delle volte non adattamento di testi letterari ma parodie di questi ultimi secondo il gusto e la visione, per l'appunto, di Whale.

Appare naturale, in questo senso, il ruolo di Whale come di ispirazione principale per il musical di O'Brien, che nasce per il teatro e proprio dalla teatralità di Whale e di *The Old Dark House* prende le mosse.

The Old Dark House è una pellicola costruita e diretta in maniera apertamente teatrale (lo stesso Whale iniziò la sua carriera a teatro) e si pone essa stessa come un'opera citazionista. Non si tratta, infatti, di un semplice adattamento di *Benighted*, ma il regista rivolge il suo sguardo a *The Cat and the Canary* (1927) del collega Paul Leni, a sua volta adattato dall'opera teatrale del 1922 a firma di John Willard, che inaugura la tradizione novecentesca della *black comedy* teatrale (Willard) e cinematografica (Leni).

Si legga a tal proposito James Curtis:

If his work on *Frankenstein* was influenced by *The Cabinet of Dr. Caligari* and *Metropolis*, *The Old Dark House* was influenced by *The Cat and the Canary* and contained a great deal of humor. In 1952, Whale told Gavin Lambert of his admiration for *The Cat and the Canary* and his director Paul Leni, particularly because of its adroit mixture of horror and humor. Whale also liked the sets in *The Cat*

and the Canary because Leni, like Whale himself, had been a designer for the stage. (Curtis 1998: 180)

E ancora:

Of the 20 feature films directed by James Whale, *The Old Dark House* is arguably the most theatrical. The set of the main hall was designed as if for a proscenium stage, with staircase at one side, a balustrade running along the top, and doors and hallways for entrances and exits. Whale confined much of the action to the relatively simple room, with its huge fireplace and rustic dining table, the only exteriors being those of the house itself and an opening sequence in which the Wavertons and Roger Penderel brave the drenching storm on their approach. (*Ibid.*:176)

The Old Dark House è necessariamente, quindi, la fonte primaria per *The Rocky Horror Show* per la teatralità della messa in scena imbastita da Whale, ma anche perché la pellicola whaliana si pone essa stessa come un'opera citazionista e parodica basata su una sessualità perversa e anticonvenzionale, con riferimenti alla tradizione letteraria, alla letteratura a Whale contemporanea e ad altri riferimenti teatrali e cinematografici come il lavoro di Leni.

Considerando questi elementi, possiamo giungere quindi alla conclusione che, se *The Old Dark House* è effettivamente una parodia essa stessa e contemporaneamente fonte di ispirazione principale per O'Brien, *The Rocky Horror Show* non può essere vista come una semplice parodia.

The Rocky Horror Show si pone come esempio di transtestualità genettiana, in relazione continua, sempre manifesta da parte degli autori del musical e a volte recepita in maniera segreta da parte dello spettatore, con altri testi. Difficile definire con quale forma di rapporti agisca l'opera di O'Brien e Sharman: vi è allo stesso tempo intertestualità, metatestualità (come parodia si pone in rapporto critico e riflessivo rispetto alle proprie fonti) e architestualità. Essa è infatti una parodia di una parodia. Avanziamo quindi l'ipotesi di una meta-parodia di grandis-

sima complessità, che chiama in causa riferimenti letterari (Shelley e Priestley), cinematografici (Whale e altri dagli anni '30 agli anni '50), arti visive (si pensi al "cameo" del quadro *American Gothic* di Grant Wood), riletti in ottica *camp* e *queer*, riferimenti che allo stesso tempo portano ad altri riferimenti in un gioco di richiami continuo, creando una parodia di parodie.

Bibliografia

- Babuscio, Jack, "The Cinema of Camp (*aka* Camp and the Gay Sensibility)", *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Ed. Fabio Cleto, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999: 117-135.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, London and New York, Routledge, 1988.
- Booth, Mark, *Camp*, London and New York, Quartet Books, 1983.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York, Routledge, 1990.
- Cleland, John, *Fanny Hill* (1748), trad. it. *Fanny Hill. Memorie di una donna di piacere*, Ed. Enrica Villari, Venezia, Marsilio, 2001.
- Curtis, James, *James Whale. A New World of Gods and Monsters*, London and New York, Faber & Faber, 1998.
- Deflem, Mathieu, "Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30. 1 (1991): 1-25.
- Dyer, Richard (ed.), *Gays and Film*, London, British Film Institute, 1977.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, trad. fr. di Jean Gouillard e Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, 1949.
- Evans, David (ed.), *Appropriation*, Cambridge, The MIT Press, 2009.
- Freud, Sigmund, *Totem e Tabu* (1913), Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Hermes, Joke, "On Behalf of the Audience: A Critique of Janet Staiger's Notion of the Practice of Reception", *Film-Philosophy*, 7. 41 (Nov. 2003), <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n41hermes>, online (ultimo accesso: 03/12/2016)
- Hutcheon, Linda, "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, 5 (Winter, 1986-1987): 179-207.

- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge, 2006.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146 (1984): 53-92.
- Kinsey, Alfred - Pomeroy Wardell - Martin, Clyde, *Sexual Behaviour in the Human Male*, Philadelphia, Saunders, 1948.
- Kinsey, Alfred - Pomeroy Wardell - Martin, Clyde, *Sexual Behaviour in the Human Female*, Philadelphia, Saunders, 1953.
- Klemm, Michael D., "Of Gays and Ghouls", *Cinema Queer.com*, <http://www.cinemaqueer.com/review%20pages/ofgaysghouls.htm>, online, (ultimo accesso 30/04/2016).
- Lawrence, David Herbert, *Lady Chatterley's Lover* (1928), trad. it. *L'amante di Lady Chatterley*, Ed. Silvia Rota Sperti, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Mallory, Michael, *Universal Studios Monster. A Legacy of Horror*, New York, Universe, 2009.
- Meyer, Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London and New York, Routledge, 1994.
- Miller, Henry, *Tropic of Cancer* (1934), trad. it. *Tropico del cancro*, Ed. Luciano Bianciardi, Milano, Feltrinelli, 2013.
- O'Brien, Richard, *The Rocky Horror Show*, London, Samuel French, 1983.
- Priestley, John B., *Benighted* (1927), Richmond, Valancourt Books, 2013.
- Ross, Andrew, "Uses of Camp", *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Ed. Andrew Ross, New York, Routledge, 1989: 135-170.
- Rotondi Armando, "James Whale's The Old Dark House: Classic Gothic Cinema as the Origin of The Rocky Horror Show", *The Gothic. Probing the Boundaries*, Ed. Eoghain Hamilton, Oxford, Interdisciplinary Press, 2011: 61-69.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* (1818), Milano, Mondadori, 2002.
- Shrum, Wesley - Kilburn, John, "Ritual Disrobement at Mardi Gras: Ceremonial Exchange and Moral Order", *Social Forces*, Vol. 75, No. 2. (Dec., 1996): 423-458.
- Siegel, Mark, "The Rocky Horror Picture Show: More than a Lip Service", *Science Fiction Studies*, Vol. 7, No. 3 (Nov., 1980): 305-312.

Armando Rotondi, *The Rocky Horror (Picture) Show*.

- Sontag, Susan, "Notes on Camp", *Partisan Review*, Fall Issue (1964): 515-530.
- Sontag, Susan, "Notes on Camp", *Art Theory and Criticism*, Ed. Sally Everett, Jefferson & London, MacFarland, 1991: 96-110.
- St John, Graham (ed.), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, New York, Berghahn, 2008.
- Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Staiger, Janet, *Perverse Spectators – The Practices of Film Reception*, New York, NYU Press, 2000.
- Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- Torop, Peeter, *La traduzione totale* (1995), Milano, Hoepli, 2010.
- Tinkcom, Matthew, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness to Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, trad. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino 1986.
- Turner, Victor, *Anthropology of the Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1987, trad. it. *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino 1993.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, E. Nourry, 1909, trad. it. *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 2002.
- Weinstock, Jeffrey, *The Rocky Horror Picture Show*, London and New York, Wallflower Press, 2007.
- Weinstock, Jeffrey, *Reading Rocky Horror: The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- Wyndham, John, *The Night of the Triffids*, London, Michael Joseph, 1951.

Filmografia

- Airplane!*, Dir. Jim Abrahams - Jerry Zucker - David Zucker, USA, 1980.
- Dracula*, Dir. Tod Browning, USA, 1931.

- Flash Gordon*, Dir. Frederick Stephani – Ray Taylor – Robert F. Hill, USA, 1936.
- Forbidden Planet*, Dir. Fred M. Wilcox, USA, 1956.
- Frankenstein*, Dir. James Whale, USA, 1931.
- Hair*, Dir. Miloš Forman, USA, 1979.
- It Came From Outer Space*, Dir. Jack Arnold, USA, 1953.
- King Kong*, Dir. Merian C. Cooper – Ernest B. Schoedsack, USA, 1933.
- Mondo Topless*, Dir. Russ Meyer, USA, 1966.
- Mondo Trasho*, Dir. John Waters, USA, 1969.
- Pink Flamingos*, Dir. John Waters, USA, 1972.
- Police Squad*, Dir. Jim Abrahams - Jerry Zucker - David Zucker, USA, 1982.
- Tarantula*, Dir. Jack Arnold, USA, 1955.
- The Cat and the Canary*, Dir. Paul Leni, USA, 1927.
- The Day of the Triffids*, Dir. Steve Sekely e Freddie Francis, UK, 1962.
- The Day the Earth Stood Still*, Dir. Robert Wise, USA, 1951.
- The Invisible Man*, Dir. James Whale, USA, 1933.
- The Naked Gun*, Dir. David Zucker, USA, 1988.
- The Night of the Demon*, Dir. Jacques Tourneur, USA, 1957.
- The Old Dark House*, Dir. James Whale, USA, 1932.
- The Rocky Horror Picture Show*, Dir. Jim Sharman, USA-UK, 1975.
- When Worlds Collide*, Dir. Rudolph Maté, USA, 1951.

L'autore

Armando Rotondi

Attualmente Full-Time Lecturer in Performance Theory, History and Criticism presso lo IAB (Barcelona) dove è anche Leader di Professional Studies and Research. Insegna all'Università di Napoli "L'Orientale" e ha insegnato presso l'Università di Verona. Laureato presso l'Università di Napoli "Federico II" e l'Università di Roma "La Sapienza", ha conseguito il Ph.D. presso l'University of Strathclyde (Glasgow), dove ha insegnato Italian Studies, Italian Cinema e Aspects

Armando Rotondi, *The Rocky Horror (Picture) Show*.

of Cinema. Ha insegnato presso la “Federico II” e la Nicolaus Copernicus University di Torun (Polonia) e svolto attività di ricerca presso l’Università di Bucarest e l’Istituto Romeno di Cultura, come vincitore dell’Europa Grant nel 2013 e 2015. Perfezionatosi in letteratura, teatro e cinema in Italia, Gran Bretagna, Germania, Romania, Polonia e Svizzera, è stato relatore in più di trenta convegni internazionali e ha pubblicato circa quaranta tra saggi in volume e articoli scientifici. Tra le sue monografie: *Roberto Bracco e gli “-ismi” del suo tempo* (2010), *Eduardo De Filippo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono* (2012) e *“Il nome della rosa” a teatro: Aspetti scenico-letterari di “Numele Trandafiruli” da Umberto Eco a Grigore Gonța* (2015).

Email: arotondi@unior.it

L’articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Rotondi, Armando, “*The Rocky Horror (Picture) Show: parodia camp tra Mary Shelley, J. B. Priestley e James Whale*”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>