

DOMITILLA CAMPANILE, **Il salario del peccato: *Seven* di David Fincher**
(1995)

È quasi superfluo ricordare la misura dell'influenza – profonda e in certe epoche quasi assoluta – esercitata sulla cultura occidentale dall'immaginario cristiano; all'interno di uno sterminato catalogo di detti, figure, personaggi la rappresentazione dei sette peccati capitali e della loro punizione spicca come ricca, impressionante e particolarmente adatta per attirare e intimorire i fedeli che, ascoltando e soprattutto vedendo dipinte nelle Chiese e nei luoghi sacri immagini terribili, spaventose - dalle quali era tuttavia difficile distogliere lo sguardo - erano messi di fronte a ciò che sarebbe accaduto loro se non si fossero pentiti ed emendati¹.

La lenta eclissi della centralità del Cristianesimo e la graduale perdita di gran parte del suo potere non hanno interrotto questa sfida e nel XIX e XX secolo scrittori, pittori, scultori, musicisti, compositori, coreografi hanno saputo infondere nuovi contenuti nella condanna dei vizi capitali e dirigere il biasimo verso direzioni inconsuete². Non è il caso, qui, di esemplificare ogni produzione di queste personalità creative, ma vale la pena menzionare, almeno, la straordinaria sequenza di racconti dedicati ai sette vizi capitali pubblicati negli anni Sessanta da Giorgio Scerbanenco³. Artisti di ogni epoca hanno, dunque, tratto ispirazione da un tale soggetto e, all'interno di una tradizione destinata a rimanere in apparenza sostanzialmente uguale a se stessa, hanno introdotto geniali variazioni e sperimentato forme nuove di rappresentazione per fornire un ritratto doloroso e profondo

¹ Da vedere, almeno Dellamora (1995), Thompson (2007, pp. 105-126), Canini (2010), Tate (2017).

² Si consideri, per esempio, la mostra *Des vices et vertus en art* (Namur, Musée des arts anciens, 8.02.2017 – 21.05.2017) e il catalogo curato da Comar-Deconinck-Florizoone (2017); utile Tucker (2015).

³ *La lussuria, L'accidia, La superbia, L'avarizia, L'ira, L'invidia, La gola*. I sette racconti furono pubblicati a partire dal 1962 su *Novella* (rivista settimanale fondata nel 1919, nel 1966 il titolo muta in *Novella 2000*); raccolti per la prima volta in volume nel 1974, sono poi stati editi più volte, vd. Scerbanenco (2020). Per una biografia di Giorgio Scerbanenco (Kiev, 28 luglio 1911 – Milano, 27 ottobre 1969) vd. Scerbanenco (2017); assai utile Reverdito (2014).

delle incarnazioni contemporanee dei vizi. Pene demoniache aspettano un'umanità oggi sempre più esclusa da ogni possibilità di riscatto, mentre le antiche visioni non cessano di ossessionarla e, se nessuna arte è rimasta indifferente al fascino di una tale rappresentazione, quella cinematografica ha approfittato con larghezza delle potenzialità visive e narrative offerte dai peccati capitali, dalle pene e dallo spettacolo del male⁴.

Tra i registi attratti dalla descrizione degli aspetti più cupi e pericolosi del mondo contemporaneo e dalla raffigurazione delle minacce che incombono sull'equilibrio faticosamente conquistato nella fragile quotidianità eccelle senz'altro David Fincher (Denver, 28 agosto 1962)⁵, il cui film *Seven* (1995) concede ottime occasioni di approfondire la raffigurazione dei sette vizi capitali⁶. Eccone, in primo, luogo, la trama.

In un'indefinita metropoli statunitense un nuovo caso viene assegnato a due detectives, il veterano William Somerset (Morgan Freeman) e il giovane David Mills (Brad Pitt). Un obeso è stato costretto a mangiare sino a morire e Somerset intuisce oscuramente che questo per l'assassinio sarà solo il primo di altri feroci delitti. Martedì, il giorno successivo, viene trovato un ricco avvocato morto per dissanguamento: si è infatti tagliato dai fianchi una libbra (poco meno di mezzo kg) di carne e sul pavimento è scritto con il sangue *greed* (*avarizia*). Si scopre nel frattempo che, dietro il frigorifero della cucina dove era morto l'obeso, si leggeva «Long is the way and hard that out of hell leads up to light», un verso dal *Paradise Lost* di John Milton; nello stesso muro era scritto *gluttony* (*gola*). Somerset capisce, allora, il collegamento: gli omicidi riprendono i peccati capitali, colpiscono chi ne è colpevole e comminano con rigorosa simmetria pene mortali, mettendo in scena una sorta di orribile contrappasso dantesco⁷.

⁴ Vd. Johnston (2004), Bather (2006), Soar (2007).

⁵ Per un primo accostamento ai temi, allo stile, al modo di raccontare del regista, vd. Lindsay (2003), Legrand (2009), Browning (2010), Goffart (2021), Nayman (2021), Pettierre (2021) e Mickus (2024). Importante Salisbury (2014).

⁶ *Seven* (1995).

Stati Uniti 127'; regia: D. Fincher; sceneggiatura: A.K. Walker da un soggetto di A.K. Walker; produzione: Arnold Kopelson production; fotografia: D. Khondji; montaggio: R. Francis-Bruce; musiche: H. Shore; scenografia: A. Max; costumi: M. Kaplan; cast: M. Freeman (William Somerset); B. Pitt (David Mills); G. Paltrow (Tracy Mills); K. Spacey (John Doe); nelle sale cinematografiche statunitensi dal 22 settembre 1995, nelle sale italiane dal 15 dicembre 1995.

⁷ Per un'utile discussione sul rapporto istituito da Dante tra la pena cui sono sottoposti i peccatori dell'Inferno e del Purgatorio e la natura delle colpe da loro commesse, vd. Armour (2000); sul contrappasso

Alcune impronte digitali sulla scena del crimine fanno sperare in una pronta risoluzione del caso, poiché dopo una notte di attesa febbrile si scopre che sono da attribuire a Victor, uno spacciatore pedofilo. Non è affatto così, Victor è la terza vittima e incarna l'*accidia*: è stato legato per anno al letto, torturato e mantenuto in vita fino alla consunzione. Mentre sono nella casa della vittima, Mills sorprende lì vicino un fotografo che sta cercando di scattare fotografie e lo caccia via con violenza. Somerset, intanto, è invitato a cena da Tracy (Gwyneth Paltrow), la moglie di Mills; i detectives cominciano ad apprezzarsi a vicenda e la presenza di Tracy contribuisce molto al clima sereno e amichevole della serata nella casa della giovane coppia. Una linea di indagine del tutto differente viene poi tentata dai due: tramite un programma segreto messo in atto dall'FBI è possibile tracciare le letture di chi frequenta biblioteche pubbliche e, grazie alle sue amicizie, Somerset può chiedere una ricerca mirata su testi che trattino dei sette peccati capitali. L'analisi porta a un nome, Jonathan Doe, e a un appartamento dove Mills e Somerset scoprono tutte le prove, compresi gli innumerevoli diari dell'assassino che documentano i suoi deliri, e molto denaro. Il motivo delle sue azioni, intuisce Somerset, non è punire ma attirare l'attenzione sui peccati e invitare a pentirsi; Doe è un predicatore che al posto della parola usa immagini spaventose. Somerset e Mills trovano anche fotografie che li ritraggono, dalle quali capiscono che il fotografo cacciato da Mills era in realtà Doe intento a spiarli. Doe rientra all'improvviso, durante l'inseguimento del criminale Mills viene sopraffatto e ferito, ma è risparmiato. Tracy intanto, all'insaputa del marito, incontra Somerset per chiedere consiglio: è incinta ed è terribilmente incerta su come poter sopravvivere in questa città violenta e allevare un figlio in un luogo tanto ostile.

La vittima successiva (*lussuria*) è una prostituta uccisa per procura in modo atroce da Doe, la quinta (*superbia*) è una modella che ha preferito suicidarsi piuttosto che vivere con il viso sfigurato. La serie sembra interrompersi quando il killer (Kevin Spacey) si costituisce al distretto di polizia, dichiarando che rivelerà solo a Somerset e Mills l'ubicazione dei corpi delle ultime due vittime. Il serial killer si fa quindi condurre dai due detectives fuori città e

dantesco in *Seven* e l'affresco del giudizio universale di Taddeo di Bartolo (Siena, 1362 – Siena, 26 agosto 1422), vd., anche se non del tutto convincente, Morrison (2002); utili Iannucci (2004, pp. 15-16) e Phillips (2009).

lì, alle 7 di sera, un furgone consegna un pacco a Somerset. Inorridito dal contenuto, urla a Mills di gettare via la pistola, ma Doe compiaciuto confessa a Mills di essere colpevole del peccato di *invidia* nei confronti suoi e della moglie, di essere invidioso per la loro felicità coniugale e per la gravidanza di Tracy – gravidanza ignorata da Mills – e di aver decapitato Tracy per dare sfogo alla propria invidia. La confessione mira a completare la serie delle morti: Doe vuole provocare la furia incontenibile (*ira*) di Mills, inducendolo a sparargli; nonostante le suppliche di Somerset, Mills uccide Doe che muore appagato per la conclusione del suo piano.

Studiosi di discipline diverse hanno discusso negli anni questo film fornendo ottime analisi⁸. Resta, tuttavia, spazio per avanzare nuove proposte, cosa naturale per quasi ogni film e in particolare per questo, ove all'apparente semplicità della narrazione si accompagnano una notevole maestria compositiva e una forte stratificazione di temi e di significati che invitano all'approfondimento. Come cercherò di mostrare alla fine, poi, questo film suggerisce anche una riflessione metacinematografica in merito al ruolo dei suoi personaggi.

In primo luogo, conviene notare la peculiare importanza del numero sette nella struttura del film, già a partire dal titolo, enfasi sottolineata dalla variante grafica (*Seven* e *Se7en*) con cui è ufficialmente definito dalla produzione. Il numero permea ossessivamente la storia dall'inizio quando al terzo minuto si apprende che mancano sette giorni al pensionamento di Somerset; sette è l'ultimo numero civico dell'abitazione di Mills e le sette di sera è l'ora decisa da Doe per l'arrivo del furgone. Per quanto concerne i peccati capitali, poi, il loro elenco campeggia al centro della locandina originale, in modo che all'inizio del film lo spettatore sia dotato di informazioni decisive prima dei protagonisti del film.

Il beneficio è solo apparente, però, poiché il regista si diverte a ingannare il pubblico, a generare aspettative per poi disattenderle e a dialogare con i generi cinematografici attraverso una storia che all'inizio sfrutta un meccanismo narrativo quasi logoro proprio del

⁸ Tra i molti saggi occorre ricordare almeno Taubin (1995), Wrathall (1996), Gorgievski (1998), Macek (1999), Fahy (2003), Thompson (2007), Allen (2010), Wills, Wilson (2011), Barberi (2017), Mikulec (2017), Oleson (2019) e il fondamentale Dyer (1999).

buddy cop film nel quale anche la differenza razziale è un motivo ampiamente utilizzato⁹. Presto si avvertono scarti da tale genere, la coppia composta dal poliziotto colto, assennato e disilluso, prossimo alla pensione e dal giovane impetuoso e piuttosto ignorante offre situazioni personali imprevedute: la felice vita coniugale appartiene al novizio, mentre il più anziano conduce un'esistenza solitaria non priva di rimpianti. Poiché l'avversario non è la malavita, ma un criminale squilibrato si è indotti, poi, a identificare in *Seven* una contaminazione con film dedicati agli assassini seriali. Anche in questo caso, tuttavia, l'assenza della prevista ostentazione della violenza e la sola visione dei suoi effetti, contrasta con il linguaggio di tale sottogenere, accostando piuttosto *Seven* ai film classici hollywoodiani¹⁰. La parte finale riconfigura l'intera vicenda e si è costretti a riconoscere la natura horror del film. Non siamo di fronte qui a quell'ibridazione propria, per esempio, del postmodernismo di Quentin Tarantino, quanto piuttosto della rappresentazione di un viaggio doloroso e privo di salvezza¹¹; attraverso le varie stazioni si arriva alla verità sconvolgente: la luce finale dopo quasi due ore di oscurità infernale non è data da stelle benevole ma da un sole abbacinante e ostile. Un percorso accidentato, segnato dai peccati capitali conduce alla rovina finale, al riconoscimento che agli occhi di chi si crede investito di una folle missione il detective è colpevole quanto gli altri e tutti sono colpevoli di un vizio; se Somerset può essere accostato a Virgilio, Mills non è Dante, per il giovane poliziotto, peccatore impenitente e strumento del luciferino Doe, non c'è redenzione per l'ira da cui si è lasciato prendere.

Il senso di investitura di cui Doe è convinto lo ha condotto all'eliminazione di vittime la cui scelta è definita dal peccato capitale da punire e la loro identità – salvo quella delle ultime due – è indifferente per lui come lo resta per gli spettatori che di alcune ignoreranno il nome.

⁹ Cfr., per esempio, i film di enorme successo dei quali sono protagonisti due investigatori del Los Angeles Police Department (LAPD), Martin Riggs (Mel Gibson) e Roger Murtaugh (Danny Glover): *Lethal Weapon* (Richard Donner 1987, *Arma Letale*) *Lethal Weapon 2* (Richard Donner 1989, *Arma Letale 2* 1989) *Lethal Weapon 3* (Richard Donner 1992, *Arma Letale 3*) *Lethal Weapon 4* (Richard Donner 1998, *Arma Letale 4*). Per il genere dei *buddy cop films* vd. Kendrick (2019) e Harris (2022).

¹⁰ Bisogna notare che la morte violenta fuori scena seguita poi dall'esposizione del cadavere costituisce un modulo rappresentativo proprio della tragedia greca; sulla funzione scenica dell'esposizione del cadavere nella tragedia vd. Di Benedetto-Medda (1997, pp. 284-301).

¹¹ Sull'estetica postmoderna di Quentin Tarantino, vd. ora Pagello (2020); per la natura horror di *Seven* Salisbury (2014, pp. 27-28).

La determinazione assoluta distruttiva e autodistruttiva che lo guida ha come scopo creare un esempio perché il peccato non debba più essere tollerato¹²; così afferma in una sorta di delirio mistico in cui rivela anche – ma questo lo capiremo solo dopo – quanto sta per accadere. Si tratta di una sequenza di enorme rilievo per la comprensione di *Seven*, come vedremo tra breve, per ora si può notare quanto l'opera esemplare di Doe, imitando quella divina, si risolva in una beffarda contraffazione della creazione compiuta da lunedì a domenica.

È opportuno, a questo punto, un passaggio ulteriore per rilevare le numerose e sinora trascurate riprese tematiche e stilistiche dall'opera di uno dei registi più celebrati della storia del cinema. La musica, l'illuminazione, l'impiego di ombre e chiaroscuri, i cromatismi, il montaggio, le particolari inquadrature ricche di primi e primissimi piani mostrano, infatti, la forte influenza formale che Orson Welles con il suo *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*, 1958) ha esercitato su David Fincher in *Seven*¹³. Non meno significativi sono i debiti con la struttura narrativa wellesiana, a partire dal percorso in parte analogo di due protagonisti dei film, Mills e Vargas; entrambi i poliziotti sono incapaci di proteggere la propria sposa e, spogliati del loro ruolo pubblico, si mostrano inadeguati anche come mariti, non rispondono o non comprendono l'urgenza di telefonate ricevute dalle loro donne perché troppo impegnati in indagini di cui, però, non colgono la portata. Mills e Vargas, colpiti dai criminali attraverso le loro mogli, diventano entrambi preda di un'ira incontenibile. L'uso di microfoni nascosti e di strumenti per registrare – tecnologia che si rivelerà inutile – accomuna le loro azioni; infine (ma si potrebbe continuare con gli accostamenti) *Touch of Evil* e *Seven* si chiudono con una sequenza analoga, in automobile, Mills impietrito e distrutto, Vargas lieto e apparentemente immemore delle vicende sconvolgenti cui ha preso parte. Persino l'obesità di Quinlan può rispecchiarsi in quella della prima vittima di Doe. I debiti contratti da *Seven*

¹² Da 1h 47': Doe: «We see a deadly sin on every street corner in every home and we tolerate it. We tolerate it because it's common, it's trivial. We tolerate it morning, noon and night. Well, not anymore. I'm setting the example.»

¹³ Sarebbe fatica vana tentare di proporre una bibliografia anche solo iniziale su *Touch of Evil* o Orson Welles, mi limito a suggerire testi a mio parere importanti su *Touch of Evil*: Krueger (1972), Comito (1985), Pease (2001), Alilunas (2010).

con Orson Welles non si limitano, tuttavia, a *Touch of Evil*: l'uso nei titoli di testa di una pellicola intenzionalmente graffiata è, infatti, un dispositivo mutuato da *Citizen Kane* (Quarto Potere, 1941).

Presupporre che ogni regista possieda una buona dimestichezza con l'opera di Welles è del tutto legittimo, ma nel caso di Fincher il rapporto supera la semplice conoscenza curricolare; non solo con il film *Mank* (2020) ha celebrato *Citizen Kane* ma agli inizi della carriera, prima di *Seven*, quando la sua creatività si esprimeva nella direzione di video per artisti famosi, Fincher ne ha girati quattro per Madonna di cui uno, *Oh Father*, è un palese omaggio a *Citizen Kane*¹⁴.

I corpi straziati delle vittime, disposti da Doe per causare il massimo orrore e diventare uno spettacolo esemplare che ammonisca contro il peccato¹⁵, restano davvero una visione raccapricciante e indimenticabile per ogni spettatore, ma questa rappresentazione della fisicità degli effetti dei peccati capitali si deve a Paul Cadmus (New York, 17 Dicembre 1904 – Weston, 12 Dicembre 1999), un grande artista del Novecento da cui ritengo Fincher abbia tratto ispirazione per la figurazione e la messa in scena dei crimini. Tra il 1945 e il 1949 Cadmus ha dipinto sette quadri, *The Seven Deadly Sins*¹⁶, cui nel 1982-1983 ha aggiunto *The Eighth Sin: Jealousy*. Cadmus, che ha superato i moduli di figurazione non solo dipingendo isolatamente i diversi soggetti, ma inserendo nei quadri crudeltà e grossolanità in grande misura, costituisce a mio parere la fonte principale di alcune fra le immagini più orribili di peccatori puniti in *Seven*.

¹⁴ *Oh Father* (1989) nell'album *Like a Prayer* visibile qui <https://www.youtube.com/watch?v=qvVvN0QvzTk>. Gli altri tre video sono *Express Yourself* (1989), sempre da *Like a Prayer*, *Vogue* (1990) da *I'm Breathless* e *Bad Girl* (1992) da *Erotica*. Su *Oh Father* Fincher e Welles, vd. Kaplan (1993, p. 163); Dyer (1999, p. 61); Browning (2010) e Pagnoni Berns (2024). Su *Mank* da vedere ora Gangi (2021). Vd. Rhodes (2017) che ritiene che la pellicola graffiata in *Seven* esprima la violenza dell'assassino.

¹⁵ Come egli stesso dichiara a 1h 36' Doe: «Wanting people to listen you can't just tap them on the shoulder anymore. You have to hit them with a sledgehammer. And then you'll notice you've got their strict attention.»

¹⁶ Pitture a tempera, misure ca. 60 x 30 cm, ora tutti nel Metropolitan Museum of Art, pervenuti al Museo nel 1993 dono di Lincoln Kirstein. *Lust* (1945), *Pride* (1945), *Anger* (1947), *Envy* (1947), *Sloth* (1947), *Avarice* (1949), *Gluttony* (1949). Qui descrizione, storia delle esposizioni e bibliografia dei singoli pezzi <<https://www.metmuseum.org/it/search-results?q=%22Paul+Cadmus%22>>. Buone riproduzioni in <https://worleygig.com/2018/02/19/modern-art-monday-presents-the-seven-deadly-sins-by-paul-cadmus/>. Utile biografia di Paul Cadmus con bibliografia selettiva, elenco delle opere e delle mostre qui <https://www.dcmooregallery.com/artists/paul-cadmus/biography/2>, cui si possono aggiungere Leddick (2000) e Miller (2022).

Credo ora possibile avviarci alla conclusione secondo quanto anticipato, poiché resta qualcosa da considerare in merito all'interpretazione generale del film e della funzione dei personaggi. Occorre, in primo luogo, ricordare lo scopo di Doe, mostrare e creare un esempio duraturo con la messa in scena dello spettacolo terribile delle pene¹⁷. La quarta vittima è stata uccisa da un cliente costretto da Doe a usare un vibratore munito appositamente di lame; dopo la terribile rivelazione del suo atto di invidia, l'uccisione di Tracy e del figlio che portava in grembo, Doe incalza Mills ordinandogli di incarnare l'ira.

L'intenzione di Fincher diventa poi evidente verso la fine: in automobile Doe, provocato da Mills che insiste sulla rapidità con cui tutto sarà dimenticato, ribatte (a 1h 43') Doe: «You can't see the whole complete act yet. But when this is done, when it's finished, people will barely be able to comprehend. But they won't be able to deny.» Poco dopo (a 1h 48') «And what I've done is gonna be puzzled over and studied and followed forever.» Che l'assassinio sia il burattinaio della storia è chiaro, ma tutto questo segnala un livello superiore di controllo sulla vicenda. Doe dirige l'azione, non uccide direttamente la prostituta ma fa agire un altro; Somerset chiama ironicamente l'intera opera il suo capolavoro (*his masterpiece*), mentre il criminale la definisce *act*, vocabolo che può assumere anche il senso di parte significativa di una rappresentazione teatrale o riferirsi alla recitazione in generale¹⁸. Doe aggiunge poi che quanto ha fatto non sarà subito compreso, ma sarà studiato «forever». Infine, obbligando Mills a trovare in sé la forza distruttiva dell'ira, Doe dirige anche lui: «Become Vengeance, David. (...) Become ... Wrath».

A questo punto diventa quasi inevitabile suggerire che nel corso di *Seven* sia istituito un rapporto di voluta affinità tra il lavoro del regista cinematografico e le azioni del folle Doe. Il criminale non riveste solo il ruolo di abilissimo assassino seriale, ma viene mostrato come il vero regista della storia, colui che ha tenuto occultamente le fila di tutti gli eventi e addirittura, segregando la vittima di accidia un anno prima dell'inizio, ha cominciato a preparare in anticipo gli allestimenti, proprio come avviene per un film. I suoi ragionamenti,

¹⁷ Come viene presto compreso da Somerset, a 39' Somerset: «He's preaching. These murders are his sermons to us. E a 1h 23' Mills ammette, Mills: You were right. He's preaching. These murders are his sermons to us.»

¹⁸ Mentre Doe è custodito in una cella, a 1h 36' Somerset: «He's two murders away, from completing his masterpiece.» Sul significato di *act* vd. Oxford English Dictionary, *sub voce*, II.9.

in apparenza farneticanti, acquistano un nuovo senso se interpretati come l'espressione di un regista ricco di inventiva che riflette sulla propria creazione e reagisce ai critici.

Si potrebbe aggiungere, infine, che far assumere a un protagonista una simile funzione metacinematografica e prima ancora metateatrale non è una soluzione insolita nella drammaturgia, come non è insolito neppure che il ruolo sia attribuito a un personaggio distruttivo della storia¹⁹, ma in *Seven* l'omologia rende davvero potente e inquietante l'esito, infondendo risonanze nuove alle affermazioni ispirate dell'assassino «And what I've done is gonna be puzzled over and studied and followed forever» e, in un gioco di rimandi, rendendole applicabili anche al film stesso.

¹⁹ Tra i casi più noti mi limito a citare il personaggio Dioniso nelle *Baccanti* euripidee, vd., tra la ricca bibliografia, Foley (1980), Damen-Richards (2012), Susanetti (2016).

Riferimenti bibliografici

P. Alilunas, *The Past is All used up. Orson Welles, Touch of Evil and Erasure*, «Screening the Past», XXVII, 2010

<<http://www.screeningthepast.com/issue-27-first-release/the-past-is-all-used-up-orson-welles%C2%A0touch-of-evil-and-erasure/>> (Ultima consultazione: 10/05/2024)

Allen (2010)

V. Allen, *Se7en: Medieval Justice, Modern Justice*, «Journal of Popular Culture», XLVI.6, 2010, pp. 1150-1172

Armour (2000)

Peter Armour, *Dante's contrapasso: Context and Texts*, in «Italian Studies», LV.1, 2000, pp. 1-20

Barberi (2017)

Alessandro Barberi, *Cut! Von der Praxis der Grammatologie. Skripturalität in David Finchers SE7EN (1995)*, in «Medienimpulse», LV.4, 2017, pp. 1-58

Bather (2006)

Neil Bather, *"There is evil there that does not sleep...": The Construction of Evil in American Popular Cinema from 1989 to 2002*, PhD Thesis, Waikato (NZ), 2006
<<https://digitalnz.org/records/1184793/there-is-evil-there-that-does-not-sleep-the-construction-of-evil-in-america?from-story=50b51e4afb002c0fda000014>> (Ultima consultazione: 10/05/2024)

Browning (2010)

Mark Browning, *David Fincher. Films That Scar*, Santa Barbara, Praeger, 2010

Canini (2010)

Mikko Canini (ed.), *The Domination of Fear*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2010

Comar-Deconinck-Florizoone (2017)

Philippe Comar-Raf Deconinck-Patrick Florizoone (eds.), *Des vices et vertus en art*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2017

Comito (1985)

Terry Comito (ed.), *Touch of Evil: Orson Welles Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1985

Damen-Richards (2012)

Mark L. Damen-Rebecca A. Richards, *"Sing the Dionysus": Euripides' "Bacchae" as Dramatic Hymn*, in «The American Journal of Philology», CXXXIII.3, 2012, pp. 343-369

Dellamora (1995)

Richard Dellamora, *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995

Di Benedetto-Medda (1997)

Vincenzo Di Benedetto-Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997

Dyer (1999)

Richard Dyer, *Seven*, London, British Film Institute, 1999

Fahy (2003)

Thomas Fahy, *Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in Silence of the Lambs and Se7en*, in «The Journal of Popular Culture», XXXVII.1, 2003, pp. 28-42

Foley (1980)

Helene P. Foley, *The Masque of Dionysus*, in «Transactions of the American Philological Association», CX, 1980, pp. 107-133

Gangi (2021)

Giuseppe Gangi, *The Touch of Welles: Mank tra metatestualità e falsificazione*, in Antonio Pettierre (ed.), *David Fincher. La polisemia dello sguardo*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 165-181

Goffart (2021)

Juliette Goffart, *David Fincher, l'obsession du mal*, Paris, Marest éditeur, 2021

Gorgievski (1998)

Sandra Gorgievski, *Une saison à l'Enfer. Chaucer et Dante dans Seven de David Fincher*, in Leo Carruthers (ed.), *La ronde des saisons. Les saisons dans le Moyen Age anglais*, Paris, PUP, 1998, pp. 111-119

Iannucci (2004)

Amilcare A. Iannucci, *Dante and Hollywood*, in Amilcare A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 3-20

Johnston (2004)

Andrew James Johnston, *Filming the Seven Deadly Sins: Chaucer, Hollywood and the Postmodern Middle Ages*, in Thomas Honegger (ed.), *Riddles, Knights and Cross-Dressing Saints: Essays on Medieval English Language and Literature*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 1-32

Harris (2022)

Racheal Harris, *Masculinity and the Buddy Cop Film*, in Steven Gerrard-Renée Middelmost (eds.), *Gender and Action Films 1980-2000*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2022, pp. 51-61

Kaplan (1993)

E. Ann Kaplan, *Madonna Politics: Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and/as Master-y*, in Cathy Schwichtenberg (ed.), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, London, Routledge, 1993, pp. 149-166

Kendrick (2019)

James Kendrick, *A Genre of its own. From Westerns, to Vigilantes, to Pure Action*, in James Kendrick (ed.), *A Companion to the Action Film*, Chichester, Wiley, 2019
pp. 35-54

Krueger (1972)

Eric M. Krueger, *"Touch of Evil": Style expressing Content*, in «Cinema Journal», XII.1, 1972, pp. 57-63

Leddink (2000)

David Leddick, *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and their Circle*, New York, St. Martin's Publishing Group, 2000

Legrand (2009)

Dominique Legrand, *David Fincher, explorateur de nos angoisses*, Paris, éditions du Cerf, 2009

Lindsay (2003)

Sean Lindsay, *David Fincher*, «senses of cinema» XXVII, 2003

<<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/fincher/>>

(Ultima

consultazione: 10/05/2024)

Macek (1999)

Steve Macek, *Places of Horror: Fincher's "Seven" and Fear of the City in Recent Hollywood Film*, in «College Literature», XXVI.1 1999, pp. 80-97

Mickus (2024)

Francis Mickus (editor), *A Critical Companion to David Fincher*, Lanham, Lexington Books, 2024

Mikulec (2017)

Sven Mikulec, *'Se7en': A Rain-Drenched, Somber, Gut-Wrenching Thriller that restored David Fincher's Faith in Filmmaking*, in «Cinephilia & Beyond» May 30, 2017

<<https://cinephiliabeyond.org/se7en-rain-drenched-somber-gut-wrenching-thriller-restored-david-finchers-faith-filmmaking>> (Ultima consultazione: 10/05/2024)

Miller (2022)

Angela Miller, *Sinners All: The Queer World of Paul Cadmus's Seven Deadly Sins*, in «American Art», XXXVI.1, 2022, pp. 110-136

Morrison 2002

Molly Morrison, *Dante According to John Doe: Using Seven to Teach Dante's Notion of Contrapasso*, in «Studies in Medieval and Renaissance Teaching», IX.1, 2002, pp. 5-19

Nayman (2021)

Adam Nayman, *David Fincher: Mind Games: A Critical Survey of the Filmmaker*, New York, Abrams Book, 2021

Oleson (2019)

James C. Oleson, 'Long Is The Way And Hard, That Out Hell Leads Up To Light': Serial Murder As Homily In *Se7en*, in Caroline Blyth-Alison Jack (eds.), *The Bible in Crime Fiction and Drama: Murderous Texts*, edited by London, Bloomsbury Publishing, 2019, pp. 95-110

Pagello (2020)

Federico Pagello, *Quentin Tarantino and Film Theory. Aesthetics and Dialectics in Late Postmodernity*, London, Palgrave Macmillan, 2020

Pagnoni Berns (2024)

Fernando Gabriel Pagnoni Berns, 'Upset the Order': Disrupting Law in Music Videos, *Alien³* and *The Game*, in Francis Mickus (ed.), *A Critical Companion to David Fincher*, Lanham, Lexington Books, 2024, pp. 163-178

Pease (2001)

Donald E. Pease, *Borderline Justice / States of Emergency: Orson Welles' Touch of Evil*, in «CR: the New Centennial Review», I.1, 2001, pp. 75-105

Pettierre (2021)

David Fincher. La polisemia dello sguardo, a cura di Antonio Pettierre, Milano, Mimesis, 2021

Phillips (2009)

Philip Edward Phillips, *Adaptations of Dante's Commedia in Popular American Fiction and Film*, in «Medieval and Early Modern English Studies», XVII.2, 2009, pp. 197-212

Reverdito (2014)

Guido Reverdito, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, Roma, Aracne, 2014

Rhodes (2017)

Gary D. Rhodes, *Scratched, Stained, and Damaged: The Intersection of Projection Booth Problems and Hollywood Film Aesthetics*, in «Quarterly Review of Film and Video», XXXIV.8, 2017, pp. 707-724

Salisbury (2014)

Mark Salisbury, *Seventh Hell*, in Laurence F. Knapp, Jackson (ed.), *David Fincher: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, pp. 24-32

Scerbanenco (2017)

Cecilia Scerbanenco, *Il fabbricante di storie. Vita di Giorgio Scerbanenco*, Milano, La nave di Teseo, 2017

Scerbanenco (2020)

Cecilia Scerbanenco, *Introduzione*, in Giorgio Scerbancenco, *I sette peccati e le sette virtù capitali*, Milano, La nave di Teseo, 2020

Soar 2007

Matthew Soar, *The Bite at the Beginning: encoding Evil through Film Title Design*, in Martin F. Norden (ed.), *The Changing Face of Evil in Film and Television*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 1-15

Susanetti (2016)

Davide Susanetti, *The Bacchae: Manipulation and Destruction*, in Poulheria Kyriakou-Antonios Rengakos (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 285-298

Tate (2017)

Andrew Tate, *Apocalyptic Fiction*, London, Bloomsbury, 2017

Taubin (1995)

Amy Taubin, *The Allure of Decay*, in «Sight and Sound», V.12 1995, pp. 22-24

Thompson (2007)

Kirsten Moana Thompson, *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, Albany, SUNY Press, 2007

Tucker (2015)

Shawn R. Tucker, *The Virtues and Vices in the Arts. A Sourcebook edited and with introductions by Shawn R. Tucker*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2015

Wills-Wilson (2011)

Deborah Wills-Andrew Wilson, *Mortality Plays: Pain, Penance, and Admonition in *Se7en* and *Saw**, in «Journal of Religion and Popular Culture», XXIII.3, 2011, pp. 397-412

Wrathall (1996)

John Wrathall, *Seven* (1995), in «Sight and Sound», V.1, 1996, pp. 49-50

This article aims to analyze the film Seven (1995) directed by David Fincher, because Seven is one of the few films that explicitly thematizes the seven deadly sins in the contemporary world. Firstly, the author discusses the cinematic genre to which the film belongs, along with the associated difficulties and significance. Then, she explores the numerous and previously neglected thematic and stylistic aspects that Fincher has drawn a film of one of the most celebrated directors in film history. Then, she considers the contemporary painter whose works inspired Fincher in the staging of the crimes. Finally, the author discusses the analogies created by Fincher between the director of a movie and a specific character in Seven.

Parole-chiave: David Fincher; Seven; Orson Welles; Touch of Evil; Paul Cadmus