

Il cinema dei mostri

Chi sono i mostri? Perché hanno successo? King Kong scimmione superstar, mostro protagonista del XX secolo.

Nel '75 *Squalo*, nel '76 *King Kong*, nel '77 *Tentacoli e Buffalo Bianco*. Il cinema è invaso dai mostri. Non è una novità. Fin dagli esordi, gli schermi sono stati ricchi di prodigi e di terrori, suddivisi ben presto in filoni appositi, con i loro ritorni ciclici e le loro varianti. Ricorrenti e varie sono state anche le letture del fenomeno, sotto l'aspetto sociologico e quello psicanalitico.

Un recente studio critico, *Le primavere del mostro* di Piero Zanotto, espone la nota teoria ciclica dei film dell'orrore: sono i periodi di crisi che generano i mostri, quando la gente ha più bisogno di evadere dalla realtà. E' il caso dell'America degli Anni '30 (il primo *King Kong*, nel '33, e il filone gotico, da *Dracula* a *Frankenstein*, all'Uomo invisibile, all'Uomo lupo) e dell'America degli Anni '50, quando la paura per il 'comunista' prese le forme di terribili invasori dello spazio (lucertoloni, cavallette-grattacielo, gelatine informi, insetti catastrofici, etichettati tutti con la sigla 'Bem', *Bug Eyed Monsters*, mostri dall'occhio a spillo). Cugini prossimi dei 'mostri maccartisti' sono i mostri made in Japan, un paese che ha sempre conteso agli Usa la palma del primato dell'orrore: lì i mostri sono arrivati in massa dopo l'atomica. I lucertoloni giapponesi, *Godzilla*, *Rodan*, *Gamera*, sono tutti nati da Hiroshima (non a caso hanno il potere di emettere raggi nucleari).

Ma perché il mostro ha successo, il suo fascino supera la repulsione, la curiosità vince la paura? Risposta dello psichiatra: il motivo va cercato nella consapevolezza dell'uomo di avere tradito le sue origini. Nato come animale in mezzo a altre specie animali, le ha a una a una dominate o distrutte. Il boom dell'ecologia, il desiderio di salvare la natura, è in questo senso rivelatore. Di qui nasce a livello collettivo, come direbbe Jung, un complesso di colpa che origina un desiderio di autopunizione. Ecco allora i mostri, sempre più giganteschi e terribili, in grado non solo di distruggere l'uomo ma anche le sue opere, le città, le strade, le case: abbiamo tradito il nostro fratello animale e ora è il momento di espiare.

di Mario Serenellini

Se queste sono le sottili relazioni tra il mostro e la realtà, rimangono in gran parte da scoprire i rapporti tra il mostro e il cinema, che lo ospita e lo esorcizza. Qui la critica si è fatta oggi più attenta, abbandonando gli antichi pregiudizi verso questo genere cinematografico. Il mostro, offerto alla dissezione critica, ha rivelato la sua natura essenzialmente metaforica. E' forse questa la vera novità e il merito degli ultimi mostri, che nell'invasione dello spazio cinematografico ne hanno evidenziato i meccanismi, fino a porre tacitamente la questione su chi sia il vero mostro: il mostro o il cinema?

In uno studio di Enzo Ungari, *Immagine del disastro*, edito da Arcana, il problema è affrontato articolando varie ipotesi, tutte incentrate sulla teorizzazione del cinema come caccia e addomesticamento. Sulla falsariga del saggio di Ungari, si può oggi affrontare il mostro ad armi pari, organizzando l'incontro in quattro fasi distinte.

Il mostro e la cinepresa

La bestia che fissa la macchina da presa è un animale in trappola. La cattura della realtà da parte del cinema, dice Ungari, è come la famosa scena della caccia alla foca in *Nanook*, dove compaiono nella stessa inquadratura il cacciatore, il buco e poi la foca: prima o poi da quel buco — che non è altro che lo schermo cinematografico — si vedrà spuntare qualcosa che pretenderà d'essere il suo muso. Il reale viene evocato e presentato in primo piano, ma ridotto al silenzio, esibito come trofeo di caccia.

Così il bestiario cinematografico, metafora del reale, nel momento in cui guarda la macchina da presa se ne fa catturare: quanto più il suo occhio è innocente e tranquillo, tanto più la gabbia cinematografica ha funzionato. La bestia diventata preda si farà osservare dallo spettatore con l'ostinazione e l'ipocrisia del voyeur. Il mostro come metafora è un bottino ben più ricco di quanto non sembri al primo sguardo. La cattura della bestia è infatti la cattura di un

mondo irraggiungibile, di una realtà tabù che solo ora impara a guardare se stessa e di cui la bestia non è che un 'segno': « Segno pieno e inequivocabile di una materia che è assolutamente necessario attirare nella sfera della rappresentazione, per darle una forma che la sottragga alla sua informe e selvaggia mobilità. Per addomesticarla o per ucciderla ». Ai poli estremi stanno *Mighty Joe Young* e *King Kong*.

Il mostro troppo mostro

Se *King Kong* viene ucciso è soprattutto perché non è stato possibile 'addomesticarlo', contenerne l'invadenza a misura umana e, cinematograficamente, a misura di spettacolo. Doppia mente rivelatrice la scena dello scimmione che si libera dall'ingabbatura e fugge dal teatro seminando sgomento e morte tra gli spettatori: ribellandosi alla cattura e allo show, *King Kong* segna la propria condanna. « Le gigantesche proporzioni che la bestia ha dato alla sua vocazione mimetica » — come scrive Alberto Abruzzese in *Forme estetiche e società di massa* (Marsilio editore) — cioè l'eccesso di spettacolarizzazione di Kong ne decretano l'esclusione dallo schermo e dalla realtà.

Tutto ciò di cui il mostro è capace deve avvenire sotto controllo, anche i danni vanno accuratamente preordinati, la loro esibizione deve iscriversi in una dimensione 'normale'. Ma il mostro è sempre un'incognita, esercita una minaccia che va oltre i limiti della finzione narrativa (irruzione nella 'città', sconvolgimento dell'ordine): la minaccia pesa metaforicamente sullo spettacolo, per l'eterogeneità e la 'diversità' della bestia. Con logica del tutto 'civile', se il mostro diventa disubbidiente e non può essere addomesticato, il mostro deve morire.

La rivale del mostro

Se la Bestia non si trova sempre a proprio agio nella gabbia cinematografica, la ragione non è solo di ordine spettacolare: refrattaria a essere filmata, a dividere un'inquadratura con attori e luci.

a accettare i tempi del film (di qui la sua frequente utilizzazione nello spazio del documentario dove essa non è altro che un'animale), la bestia è diversa dal cinema perché incarna un mito diverso. Il mostro è l'irrazionale, il cinema è l'occhio della ragione e dei sensi. Mito della natura nella sua versione più libera e preistorica, il mostro si scontra con il mito tecnologico della macchina. E' irriducibile l'opposizione tra metafora del reale e invenzione meccanica che pretende di sostituirlo integralmente. Il mostro ne esce sempre sconfitto, ma ogni volta aumenta il suo fascino, con il ri-

Narciso. Che cos'è il buon dottore se non un Narciso nero? [...]. La Bella che guarda la Bestia non mi sembra dissimile da Jeekyll che si guarda allo specchio dopo la trasformazione: abbiamo in entrambi i casi la bellezza che guarda se stessa e non si riconosce in quell'orrendo riflesso».

Scimmione superstar

Inevitabile il confronto tra il primo e l'ultimo King Kong, tra il mitico mostro degli Anni Trenta e il divo tecnologico degli Anni Settanta. E.B. Schoedsak e Cooper nel primo King Kong della sto-

Quarant'anni dopo, in tempi di *Terremoti* e di *Squali* superstars, l'ennesima edizione di King Kong non poteva ignorare la grandeur dei trucchi e degli effetti speciali, di cui va fiero oggi certo cinema, affidando anzi quasi interamente le sue ragioni alla attuale sapienza tecnologica per diventare un nuovo colossal: il colossal dei colossal. Affidata la regia a un esperto del settore, John Guillermin (autore di un film, *L'inferno di cristallo*, del filone 'catastrofico'), creato un clima d'attesa sul revival dello scimmione con spreco di battage pubblicitario e di carte da bollo (è ancora



File Photo



Schoedsak e Cooper nel primo King Kong della storia cinematografica (1933) erano soprattutto interessati all'idea paurosa e fantascientifica di una sproporzione mostruosa, alla possibilità di una minaccia contro cui la società, anche la più progredita, è del tutto inerme.

John Guillermin, nell'ultima edizione di King Kong, ha invece mirato prima di tutto allo stupefacente. Alto 16 metri, sei tonnellate di peso, un miliardo e mezzo di costo, il nuovo scimmione si muove con naturalezza e non compie il minimo errore che tradisca la sua natura

chiamo al rischio, all'azzardo, la scoperta di quel meraviglioso che ha trovato in questo secolo, con i surrealisti, alleati preziosi.

Il mostro allo specchio

Il mostro, esorcizzato dallo schermo, è la proiezione di segrete paure, di bisogni compressi o risolti troppo ordinatamente dalla civiltà e dalla macchina. Il mostro è il riscatto dell'uomo sociale. Le antitesi — la Bella e la Bestia, il normale e l'abnorme, l'uomo e l'animale — sono altrettanti dilemmi interiori che trovano sullo schermo una forma, una oggettivazione, una catarsi. L'uomo si guarda allo specchio, in un riflesso nero e inquietante, mettendo in crisi le sue sicurezze, la sua stessa identità. «Il mito della Bella e della Bestia — scrive ancora Ungari — finisce per apparirci, oggi, del tutto simile al mito di Jeekyll, e entrambi due variazioni di quello di

ria cinematografica (1933) si erano accontentati, come tutti i pionieri, di badare alla sostanza dei fatti, in modo diretto, inevitabilmente rozzo o ingenuo: ciò che più li aveva interessati nell'esporre la storia ormai ben nota dello scimmione gigantesco, della attrazione per la bella prigioniera bianca e del disastroso innesto nella civiltà era stata l'idea paurosa e fantascientifica di una sproporzione mostruosa, la minaccia di un pericolo irrazionale contro cui la società, anche la più progredita, è del tutto inerme. Anzi proprio il meccanismo di un rapporto dimensionale continuamente ribaltato è l'aspetto che fu più apprezzato dagli intellettuali dell'epoca, i surrealisti: essi riconobbero in King Kong un film assimilabile alla loro poetica per la ricchezza di passaggi privi di calcolo logico, dettati da un sistema di analogie assai vicine all'automatismo onirico.

in corso la causa legale per i diritti), il film ha mirato prima di tutto allo stupefacente.

Il neo-King Kong è un mostro di bravura tecnologica. Alto sedici metri, pesante sei tonnellate, con immani interiora elettriche e idrauliche, un miliardo e mezzo di costo (venti per l'intero film) il nuovo giocattolone dell'industria cinematografica americana si muove in modo perfettamente naturale, è capace di innumerevoli espressioni (irose, concupiscenti, felici, malinconiche) con la sua faccia di plastica e gomma: non commette il minimo errore che tradisca la sua natura di goffo robot. Si concede con disinvoltura ai primissimi piani, ai campi lunghi, alle riprese dall'alto e dal basso, trovandosi sempre e comunque a proprio agio come un'espertissima star (non a caso c'è chi l'ha proposto per l'Oscar come migliore protagonista).

E' questa la prima fondamentale dif-

ferenza tra lo scimmione-strenna e i suoi predecessori. Grazie ai miliardi di papà De Laurentiis, *King Kong* non è più una minaccia lontana e indefinita, ma un mattatore da grande schermo. Interprete alla pari degli altri attori in carne e ossa, il suo ruolo si arricchisce di sfumature psicologiche, si carica di simboli e di retorica, alla maniera delle macrocommedie commerciali made in Usa.

Il rapporto con la bella prigioniera, ad esempio, si annuncia sin dall'inizio con presagi di erotismo mostruoso (la penetrazione e l'estrazione del lungo

show grottesco destinato alla pubblicità di un particolare tipo di benzina (ai limiti di un esplicito 'Metti un King Kong nel motore') è un'occasione mancata. Chissà cosa avrebbe fatto, per esempio, l'Altman di *Nashville* o di *Bufalo Bill* di questa scena chiave dove il trionfalismo americano si rivela nella sua ottusità e si scoprono alla radice i moventi di una società che vive nella rappresentazione di sé: cioè nella sua mistificazione.

La bella e il diverso

C'è chi l'ha paragonato alle invenzioni

bella trapezista che lo avvelena per derubarlo dei suoi beni; ne segue la rivolta dei nani e delle altre 'vedettes' mostruose del circo (l'uomo torso, l'uomo ragno, le siamesi, le microcefale), tutti uniti nella vendetta; la bella viene ridotta a una nuova attrazione prodigio: la 'donna gallina'.

Il film, nonostante il calcolo mercantile, riscosse un successo assai scarso (al punto di indurre il pubblico inorridito a disertare le sale di proiezione): finito in coraggiosi circuiti alternativi, ha fatto qualche rara comparsa in Italia in occasioni festivaliere; e solo ora, a quasi mezzo secolo di distanza, è apparso a Torino, in versione originale, in una edizione purtroppo priva delle sequenze più agghiaccianti.

Il momento non poteva essere comunque più propizio. *Freaks* è stato proiettato in giorni inflazionati dal *King Kong* natalizio, il mitico scimmione resuscitato dai milioni (di dollari) di De Laurentiis. Visto ora, *Freaks*, nato come risposta al *Frankenstein*, diventa paradossalmente la risposta — artigiana e artistica — al supercolossal tecnologico e commerciale; e in ciò si ricollega al primo *King Kong*, quello di Schoedsack-Cooper, ad esso quasi contemporaneo (1933).

Anche in *Freaks* infatti la dinamica e il senso della vicenda si fondano sul contrasto tra la Bella e la Bestia, anche se qui si tratta di più 'bestie', anzi di un folto campionario di esseri mostruosi. Come nel primo *King Kong*, è la 'Bestia' che ottiene alla fine il favore e la pietà dello spettatore. La ricerca del macabro, del sorprendente, del 'meraviglioso' (in anni di surrealismo imperante) si risolve indirettamente nella riaffermazione dei diritti dell'emarginato, dell'anormale, o — con termine oggi di moda — del 'diverso'.

Con notevole anticipo sui temi ora di grande attualità e — a quel tempo — sull'incombente esplosione del razzismo, il film prende le difese del 'diverso' e si trasforma agli occhi dello spettatore d'oggi in una metafora esaltata delle discriminazioni sociali, della ingiustizia di una 'norma' prevaricatrice su tutte le altre. I termini del problema vengono ribaltati in modo emblematico, persino didattico: è il 'normale' (la trapezista, il suo amante) ad apparire il più reietto, il vero mostro, che fonda la sua superiorità su una effimera perfezione fisica (la metamorfosi in donna-gallina è la dimostrazione della sua precarietà). L'anormale, al contrario, scopre una intensa umanità interiore, un profondo senso di solidarietà sociale: nella chiusa vita comunitaria cui è costretto dal suo confinamento biologico, egli trova il riscatto allo scherzo della natura. Una filosofia sociale sottile percorre dunque il film, ammorbidendone certe concessioni plateali all'effetto melodrammatico o eccessivamente macabro. □

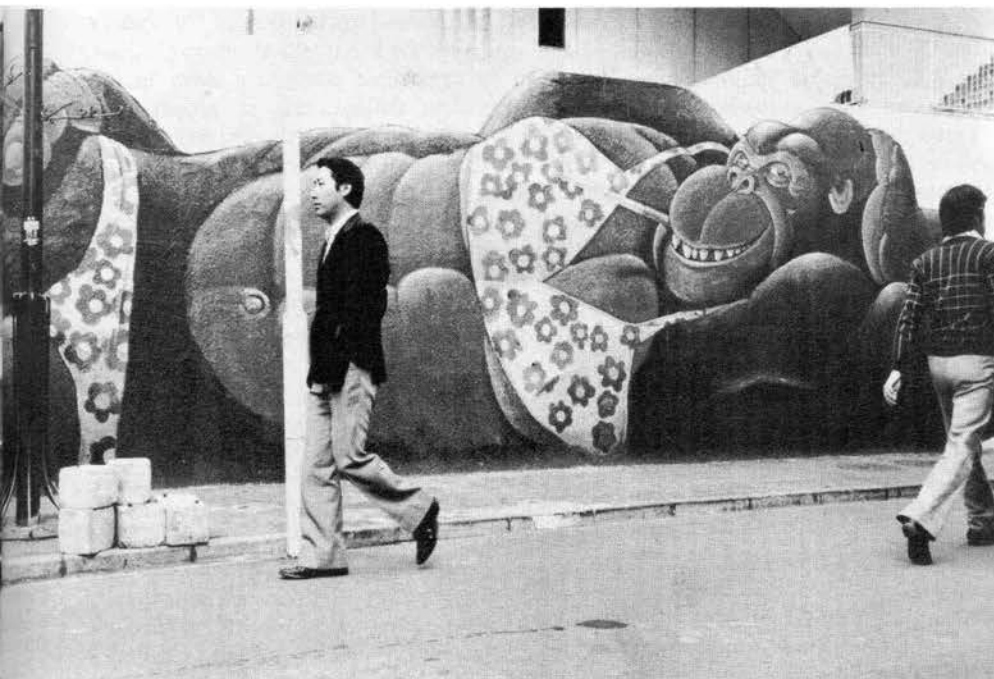


Foto a sinistra King Kong, versione 1976. Al centro, una scena dal classico King Kong del 1933. A destra il mostro è stato ridipinto in bikini rosa mentre sorride da un edificio di Tokyo, occhioggiando ai passanti per nulla spaventati. Questa grande immagine di dieci metri è stata realizzata nel novembre 1976 da un gruppo di pittori dilettanti.

palo nero sul portone della fortezza negra): e la concupiscenza-horror — reminiscenza evidente della *Bestia* di Borowczick — diventa via via più esplicita, in un rapporto di attrazione che sembra reciproca dato che alla fine la donna piangerà calde lacrime alla morte dello scimmione che ha tentato sino all'ultimo di salvare.

Si innesta, poi, nell'opera di riabilitazione erotica del mostro, la voga ecologica e anti-tecnologica, con un semplicistico richiamo al buon selvaggio di Rousseau e alla difesa delle culture autoctone: il tutto s'incarna nella figura dell'antropologo che si batte inutilmente e con tutte le sue forze perché lo scimmione venga rispedito in patria. Anche gli apparenti spunti di autocritica verso una civiltà che asservisce brutalmente ogni cosa al calcolo del profitto si riducono a poca cosa. La sequenza del 'Re della foresta' esibito in pubblico in uno

più tenebroso di Edgar Allan Poe e chi ne ha rilevato le numerose parentele figurative con il cinema espressionista tedesco. Tutti i maggiori critici e storici del cinema hanno comunque parlato di *Freaks* in termini di opera d'arte. Curioso perciò che il film diretto su commissione della Universal nel 1932 da Tod Browning sia nato con un intento meramente commerciale: quello di ripetere il successo di cassetta del *Frankenstein* della Metro Goldwin Mayer. Nella sfida all'ultimo spettatore tra l'Universal e la MGM, a un mostro della fantasia si venivano a contrapporre mostri (freaks) reali, alle ombre più cupe e romanzesche dell'Ottocento la verità lampante di tutti i giorni sia pure nella circoscritta realtà di un circo.

La vicenda, carica di tinte fosche, non rinuncia infatti alla verosimiglianza. E' la storia di un nano circuito da una