DOPPIOZERO

“Freaks” di Tod Browning

Gabriele Gimmelli

28 Ottobre 2016

Da tempo, ormai, storici come Tom Gunning o Vanessa Schwartz hanno rintracciato le origini dello spettacolo cinematografico in quel peculiare intreccio fra il positivismo dei gabinetti scientifici e le trovate spettacolari dei circhi, dei vaudeville, delle Esposizioni Universali. È un'epoca in cui, come ricorda Gian Carlo Roscioni, trionfa «quel gusto per il laboratorio come spettacolo», dove «dietro la facciata della divulgazione – ostentata in ossequio alla nuova fede nella tecnica e nel progresso – si nasconde la rinascita di una “curiosità” che poco o nulla ha di scientifico». Come nell'American Museum (1841-65) di P.T. Barnum, nel quale ci si sforza di “re-incantare” una Natura ormai quasi del tutto “disincantata” dalle scoperte scientifiche. È un luogo in cui vengono esibite autentiche “meraviglie” umane: il minuscolo Charles Sherwood Stratton – *alias* Tom Thumb – con la sua consorte, l'altrettanto minuta Lavinia Warren, i gemelli siamesi Cheng e Eng Bunker, l'ipertricotico Jo-Jo Yevtishchev, la gigantessa Anna Swan. Trovare «lo straordinario nell'ordinario»: non è forse la stessa cosa che, secondo un celebre aforisma godardiano, farà l'obiettivo dei fratelli Lumière qualche anno più tardi?

A dispetto delle innumerevoli letture che se ne possono dare, forse conviene partire da qui per affrontare un film come *Freaks*, in questi giorni nuovamente nelle sale ad opera della Cineteca di Bologna. Racconto crudele di amori impossibili ambientato fra i carrozzoni di un circo, prima condannato e poi esaltato, avvolto in un alone di mistero (qual era il metraggio originario della pellicola? Che cosa contenevano le scene tagliate, e che fine hanno fatto? Davvero è andato tutto distrutto?), il film di Tod Browning – con i suoi *tableaux vivants* dei “mostri”, la sobrietà quasi documentaria, da “cine-attualità”, di molte inquadrature – è probabilmente l'estrema propaggine sopravvissuta di un “cinema delle attrazioni” già estinto, di fatto, all'epoca delle riprese.

L'anomalia di *Freaks* nel contesto della Hollywood del 1932 è talmente lampante da prestarsi con facilità a una lettura autorialista. Scavando nella carriera di Browning, in effetti, gli elementi a sostegno non mancano, dall'apprendistato circense alla sua sensibilità per l'eccentrico e l'anormale testimoniata da film come *The Unholy Three* (1925) o il bellissimo *The Unknown* (1927): tutte opere imperniate sulla deformità fisica e la “diversità”, caratterizzate dal ricorso a performance attoriali ad altissima intensità come quelle del grande Lon Chaney. Sotto questa luce, *Freaks* sarebbe allora il coronamento di un percorso, la *summa* di oltre un decennio di carriera, con Browning nei panni dell'artigiano eccentrico e a suo modo geniale che, per incoscienza o per troppo coraggio, osa sfidare gli Studios con un film talmente disturbante da meritarsi il perpetuo esilio dalla Mecca del cinema. Browning come Stroheim, dunque. Ma è davvero così?

Certo, che *Freaks* possieda una notevole carica eversiva è indubitabile. Lo dimostrano i ripetuti tentativi di disinnesco operati dalla produzione prima (che attraverso i tagli provò a riportare la pellicola nei più “rassicuranti” binari del puro e semplice horror) e dalla distribuzione poi (si veda il cartello introduttivo apposto alle copie riedite negli anni '60 per il circuito dei *b-movies*: «I progressi della scienza e della teratologia stanno rapidamente cancellando dal mondo questi sbagli di natura», quasi un elogio della selezione eugenetica). Anche la polarizzazione dei giudizi sul film è significativa. Al momento dell'uscita, *Freaks* si attirò addosso riprovazione e disgusto, oltre a diversi provvedimenti di censura (il più celebre, forse, è quello trentennale imposto in Gran Bretagna). In seguito, dopo una fortunata proiezione a Cannes nel 1962 e il progressivo emergere della controcultura, che ne fece uno dei propri *cult movies*, il film di Browning è stato generalmente accolto come una denuncia della “mostruosità morale” dei “normali”, in contrapposizione alla schietta umanità dei “mostri”: lo proverebbero, fra le altre, le immagini della dolce M.me Tetrallini circondata dai suoi pupilli, «innocenti come bambini», protetti dallo sguardo benevolo del Creatore.



Tuttavia, entrambe le letture non esauriscono la complessità del film: anche la seconda, ormai fatta propria dai manuali di storia del cinema, suona un po' troppo semplicistica e “politicamente corretta” per convincere fino in fondo. Non siamo lontani dall'ipocrita elogio della diversità pronunciato da Cleopatra, la trapezista:

«Non c'è niente di più bello quanto l'essere *diversi*!». Forse ha ragione Leslie Fiedler quando scrive, in un volume indimenticabile dedicato all'argomento: «Mi sembra che tutto sommato nessuno possa occuparsi dei *freaks* senza sfruttarli in qualche modo per i propri fini. Nemmeno io». E, aggiungo, nemmeno Browning.

La ricchezza e la bellezza di *Freaks*, infatti, risiedono tutte nella sua ambiguità di fondo. Da un lato, il regista sembra voler sistematicamente frustrare ogni possibile spettacolarizzazione delle difformità dei suoi interpreti (e difatti buona parte del film si affida ai toni della commedia, persino con più o meno espliciti richiami erotici, non certo a quelli dell'horror), suscitando disagio nello spettatore: che cos'ha di diverso la sua vita da quella di questi individui eccezionali? Al tempo stesso, non rinuncia fino in fondo al piacere del numero, dell'attrazione.
Rivedendo *Freaks*, un momento mi ha colpito in modo particolare. È in una delle sequenze più celebri del film: quella in cui “Prince” Randian, il torso umano, trasforma un'operazione di quotidiana banalità, com'è quella di accendersi una sigaretta, in una vera e propria dimostrazione di destrezza. Un attimo dopo aver aperto la scatola dei fiammiferi, lancia un fugace sguardo (neanche tanto fugace, a pensarci bene: difficile dire se sia intenzionale o no) verso la macchina da presa. Quasi volesse assicurarsi che lo spettatore del film, come quello di un qualsiasi *freakshow*, stia guardando bene, che non si perda nemmeno un secondo del suo numero più unico che raro. Oppure no, niente di tutto questo: l'occhiata di Randian è invece il muto rimprovero nei confronti del pubblico, al suo sguardo ingordo di meraviglie e orrori, al suo *voyeurismo*. Quale che sia il suo significato, è uno sguardo che riassume bene la posizione dello spettatore nei confronti di questo film, costantemente sospeso fra partecipazione e curiosità morbosa.



Ma è soltanto *voyeurismo* il nostro, o forse c'è una ragione più profonda ad attrarci (e turbarci) nel film di Browing? Se lo è chiesto anche un grande lettore/decifratore d'immagini come Jean Louis Schefer nel suo *L'uomo comune del cinema*. Davanti a Randian e al suo numero si domanda: «Questo coso è ancora un uomo? Questo essere ridotto a un membro e a un'azione [...] minaccia in noi l'ultimo resto d'umanità. [...] Noi siamo "questa cosa"». Il corpo del *freak* " eccede" (per eccesso o per difetto) l'umano, ne è una rappresentazione distorta, ancorché riconoscibile – e per questo ancora più inquietante. «Di fronte a lui [il tronco umano] sentiamo che le nostre membra si serrano e le nostre braccia aderiscono al corpo», scrive ancora Schefer, quasi intravedendo in questa «larva veterana» una possibile fantasia (o incubo) di regressione a uno stadio pre-umano. Viene in mente un grande ammiratore del film di Browning come Werner Herzog, che durante le riprese di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, la notte si svegliava di soprassalto per controllare, in preda al terrore, di non essere rimpicciolito durante il sonno.



E se invece che pre-umano, il *freak* anticipasse l'uomo del futuro, il post-umano? Un'umanità – *pardon*, una post-umanità – composta esclusivamente da uomini-gallina o da nani? Forse è questa l'ipotesi che ci spaventa davvero. È ancora una volta Schefer a suggerirlo, di fronte a un'altra celebre scena del film, forse la più famosa di tutte. La crudele Cleopatra ha deciso di sposare per interesse il nano Hans, da sempre innamorato di lei (ma lo spettatore già sa che la donna ha intenzione di assassinarlo per impossessarsi dei suoi beni). I *freaks* organizzano un sontuoso banchetto in mezzo alla pista del circo: «*Gooble- gobble! Gooble-gobble!*», cantano i commensali, con una filastrocca destinata a grande fortuna. «L'accettiamo, è una di noi, una di noi, una di noi!». Ma quando Cleopatra viene invitata a bere dalla coppa dell'amicizia che le viene offerta, si ritrae inorridita: «*Freaks!*», grida, rovesciando il contenuto delle coppa addosso agli invitati sbigottiti. Che si sia resa conto d'essere al cospetto di un'umanità più “evoluta” della sua? «Abbiamo abbandonato il corpo degli animali preistorici», scrive Schefer, «ma solo a costo di certi organi della vista e dell'udito, d'incalcolabili

capacità di strisciare, di antenne vibratili, di straordinari prolungamenti di nervi, di branchie [...] Essi [i *freaks*] si sono trasformati in fretta, molto più in fretta di noi stessi. [...] Aspettano il loro mondo, un mondo che tarda a nascere – dov'è l'orrore?». Già, dov'è?

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

