

# il Racconto

## Freaks

di GIANFRANCO MANFREDI



Disegno di Giulio Peranzoni

Ricorderò sempre la mattina del 23 agosto 1960. Mi trovavo nell'ufficio del redattore capo del *Sunday Oklahoman* e la palla di carta che volava verso il cestino era il mio primo articolo, una recensione di *Psycho*, il nuovo film di Alfred Hitchcock.

«Perché?» domandai smarrito.

«Hai scritto che il personaggio di Anthony Perkins...»

«È stato creato trent'anni fa da Tod Browning per Lon Chaney — insistetti con calore —. Bisogna dirle queste cose al pubblico! Nel film *The Unholy Three*, Chaney interpretava il ruolo di un ventriloquo omicida che si traveste da vecchietta. Più o meno quello che succede in *Psycho*...»

Mi bloccai rendendomi finalmente conto che avevo svelato l'assassino. E c'era di peggio: il mio capo non aveva ancora visto il film. Mi convinsi che sarebbe passato parecchio tempo prima che la firma Phil Ballard comparisse sotto una colonna di piombo. Avrei dovuto continuare coi *Telegrammi da Hollywood*, un'anonima rubricetta di pettegolezzi e anticipazioni cinematografiche desunte da *Variety*.

Ma qualche giorno più tardi, l'Opera House di Guthrie chiuse i battenti. Sarebbe diventata una moderna e confortevole sala cinematografica. C'era materia per un servizio rievocativo e io sembrai l'uomo giusto dato che quel teatro aveva visto l'esordio del mio amato Lon Chaney.

Frugai in archivio e all'annata 1925 trovai quello che cercavo. A quanto pareva, Chaney aveva creato il personaggio del *Fantasma dell'Opera* proprio all'Opera House, vent'anni prima. L'ancora sconosciuta star dell'orrore, sosteneva il direttore del teatro di Guthrie in una pomposa intervista, usava spaventare atrezzisti, guardarobiere e ballerine sbucando all'improvviso dall'ombra delle quinte con spaventose trucidature da scheletro. «Per voi è la fine!» gridava e poi spariva con una gran risata satanica.

Restai folgorato. Chaney aveva dunque profetizzato al teatro il suo destino? Un accidente di spunto! Lo scrupolo mi spinse a sfogliare altre pagine ed ecco in un numero successivo, di nuovo quella frase minacciosa, stavolta sue due colonne, sotto una foto del *Fantasma dell'Opera*. Si trattava di una lettera di replica dello stesso Chaney. Tra il risentito e l'ironico, l'uomo dai Mille volti rivelava d'essere stato assunto all'Opera House all'età di vent'anni in qualità di facchino, clown, fantasma, comparsa e sostituto. Il tutto per la misera somma di tre dollari la settimana più il diritto a dormire su un divano scassato nel retro-palco. Come se non bastasse, gli scherzi che venivano così amabilmente rievocati, gli erano costati il posto. Dunque era meglio che ora i proprietari del teatro evitassero di farsi pubblicità col suo nome, se non volevano guai. In calce alla lettera, le parole del Fantasma: «Seguite il mio consiglio e ritenetevi avvisati per tempo».

Il materiale era più che sufficiente per l'articolo, ma non per me. Dovevo aggiungere qualcosa di inedito, se volevo far notare il mio acume. Cercai di mettermi in contatto con Lon Chaney jr., ma era a Londra a fare il servo deforme di Christopher Lee e in ogni caso, mi assicurò l'amico di *Variety* che mi passava le notizie, non sarebbe stato disposto a parlare del padre che lo aveva sempre trattato come un cane, anche prima che lui si mettesse a interpretare l'uomo-lupo. Quanto alla prima moglie di Lon, la cantante Clevea Creighton, ammesso che fosse ancora viva non avrebbe potuto dirmi granché: si era bruciata le corde vocali inghiottendo dell'acido nel corso di un tentato suicidio in palcoscenico. Roba di mezzo secolo fa.

Mi restava una sola possibilità: Tod Browning. Da gli anni 40 non dava notizie di sé. Se riuscivo a scovarlo, forse avrei potuto scrivere a tassametro per qualche quotidiano nazionale. Un'idea ce l'avevo. Diceva mia nonna che gli uomini sono come i salmoni: quando si avvicinano alla fine del viaggio, l'istinto li ri-

porta dove sono nati. Così presi il treno per Louisville, Kentucky. ....

Girovagai un bel po' prima di pescare l'informazione giusta. Gli indigeni non sapevano neppure che lì era nato un genio del cinema. Ma all'Università trovai un lungagnone che assomigliava a Jimmy Stewart, responsabile della programmazione cinematografica del club studentesco. Era un vero fanatico: da anni cercava invano di ottenere l'autorizzazione per proiettare *Freaks* in aula magna. Telefonò lui stesso a Browning per annunciarmi.

Dieci minuti dopo ero sulla porta di una villetta prefabbricata. Dietro la zanzariera, un viso in ombra. Vedevo i capelli bianchi pettinati all'indietro e i baffetti sottili, ma non riuscivo a distinguere l'espressione.

«Mr. Browning? Sono Phil Ballard del *Sunday Oklahoman*».

«Mi spiace che abbia fatto tanta strada inutilmente — disse l'ombra — ma io non concedo interviste. Sono morto».

«Lo so Mr. Browning. Voglio dire... so del necrologio che fece pubblicare a suo tempo su *Variety*. Ma non ho alcuna intenzione di infastidirla con domande del tipo: perché ha lasciato il cinema? oppure: cosa ne pensa di Anthony Perkins? Io mi sto occupando del suo amico Alton Chaney».

Non so se fu merito di Chaney o di Perkins, ma mi fece entrare. Era un vecchietto sorridente, impeturbabile, in certo qual modo elegante, in certo qual modo camice immacolato e il cravattino a farfalla. Pensavo che mi sarei ritrovato nel solito mausoleo di ninoli, locandine e quadretti di ex-celibrati del buon cinema che fu. Invece mi fece strada in una stanza molto semplice, col pavimento di linoleum, dove ci attendevano due poltrone moderne e due bicchieri.

Spiegai il motivo della mia visita con troppa enfasi imbarcandomi in un'aggravata interpretazione della «missione profetica» di Chaney. «E questo che dovrebbe fare un attore: cambiare faccia, figura, atteggiamento. Cambiare sempre, perché tutto cambia: il circo diventa teatro, il teatro cinema, il muto sonoro e...»

«...e gli uomini fantasmi — mi interruppe Browning — E così?»

«No, non esattamente. Cercavo solo di ricavare un insegnamento da... ma non importa».

Mi costrinsi al silenzio con un sorso di whisky. Browning fissava il vuoto. Forse era solo la sottile, lieve piegatura all'insù dei baffi a regalarci quel sorriso immobile, stampigliato.

«Lo rivedo come fosse ieri», disse infine a bassa voce — in camerino, chino sul tavolinetto dei trucchi. Si gira: le labbra gli vanno da un orecchio all'altro, violacee, dischiuse su una cinquantina di denti sgherbi. Si è rasato le sopracciglia e ha nascosto dei cerchietti di filo di ferro sotto le palpebre, così che gli occhi sembrano le orbite di un teschio. Fa una risata o forse è uno sbadiglio. Cerca di dirmi qualcosa, ma il messaggio esce abbastanza confuso. Finalmente si toglie la protesta da eccodrillo: «Hai visto? Io lo avrei fatto così». Si riferisce all'uomo che ride, un ruolo destinato a lui e passato a Conrad Veidt dopo un ripensamento del regista. Grandi critiche, botteghino fiacco. Intendiamoci: Lon non dispregia affatto lo stile misurato di Veidt, ma lui è diverso: non avrebbe mai celato il sorriso sotto il mantello. L'ambiguità, la sfumatura, vuole trovarle nell'esagerazione dell'effetto. Un uomo che ride come il Jolly delle carte può essere oggetto di schermo o di pietà, ma un uomo che ride come una zucca di Halloween è semplicemente osceno. È lui il vero mostro da esposizione, quello che la gente pagherà per vedere. «Sai cosa voglio fare Alton? — gli dico all'improvviso. Portare sullo schermo degli autentici *Freaks*, da circo. Che ne pensi? Nessun commento. Si toglie i cerchietti dagli occhi e comincia a ripulirli. «Si voglio farlo — insisto — e non solo questo: la protagonista sarà Olga Baclanova, già! Proprio l'eroina de *L'uomo che ride*. E i miei mostri la

sconceranno riducendola a donna-gallina. Eh? Che ne pensi?». Stavolta risponde: «Prendi me come truccato-re?». Stavamo scherzando? No, non scherzavamo affatto.

«Lon inizia a progettare il make-up da gallina per la Baclanova e qualche tempo dopo si presenta a casa con gli schizzi. Il trucco è relativamente semplice: l'attrice avrebbe indossato una specie di cuscino piuntato e rigonfio, dal mento al ventre, sopra avrebbe portato una marsina con delle ridicole code corte, la braccia sarebbero state inguainate in lunghi guanti gialli ardeschi a mò di zampe e le mani infilate in un paio di scarpe clownesche. La Baclanova avrebbe dovuto recitare restando immersa fino alla vita in una vasca di segatura, così da fingere d'essere alta settanta centimetri e di camminare sulle braccia. A miglior riprova dell'effetto finale, Lon si offre egli stesso come cavia. A quanto pare non vede l'ora di trovarsi nei panni dell'Uomo-gallina, la condizione più grottesca e avvilente possibile, il punto più basso e dunque più alto mai raggiunto nella sua carriera di fabbricante di mostri».

Browning fece una pausa, forse aspettandosi che chiedessi qualcosa. Ma mi era già chiaro che le mie teorie sul significato delle metamorfosi dell'attore, di fronte alla trasformazione in capponne necessitavano una qualche ridefinizione.

«Si avvicina il giorno fissato per il provino. Cerco Alton alla Mgm e mi dicono che è sparito dopo aver fatto a pugni con uno del sindacato. Da parecchio tempo gliel'hanno giurata perché truccandosi da solo toglie lavoro a visagisti, parrucchieri e costumisti. Figuriamoci se possono digerire che si metta a curare il make-up degli altri, per di più imponendo uno stile rischioso per l'incolumità degli attori. Già: le hanno persino stampate queste idiozie, e appese in bacheca. Alton si fa vivo a tarda notte. Mi tira giù dal letto e mi costringe a andargli dietro mentre vagola di stanza in stanza, mezzo ubriaco. «Sai come finirà questa storia per noi attori?». «In una bolla di sapone — gli rispondo — Da che mondo è mondo, nel circo, nel teatro, ovunque, gli attori si sono truccati da soli. Non saranno pochi cretini a cambiare le cose?». «Ti sbagli, ti sbagli!» — insiste — Noi perderemo il controllo del nostro aspetto. Ma non lo vedi anche tu? Non lo sai? Già adesso, gli attori non sono scelti per come riescono ad essere, ma per come sono in natura. Amico mio, il cinema ha bisogno di animali, molto più del circo».

«In queste parole mi pare di cogliere del risentimento nei miei confronti, e la cosa non mi va affatto. «Va bene! — gli dico spingendolo a sedere — Mi dichiaro colpevole. Stai avendo dei fastidi per il mio film. Che facciamo? Rimandiamo il provino? Lo cancelliamo? Dimmelo tu. Prendo il telefono e riferisco: la vasca di segatura, i due sacchi di piume...tutta roba che non serve più. Abbiamo scherzato!».

«Di piuttosto che non ti servo più io. Non vuoi dei mostri veri?».

«D'accordo! Allora avviso la Baclanova che la ridurranno a gallina! Posso avvertirla? È una cortesia minima...».

«Si mette a ridere. Sono riuscito a strapparli al genere tragico, ma non all'ubriachezza perché comincia a farfugliare inseguendo chissà quali fantasie: «La ridurremo a gallina...già. Sarebbe una grande idea. Purtroppo bisognerà pensare a un'altra soluzione... ma ho capito sai? Ho capito perfettamente. Deve sembrare tutto vero. Tutto vero. Però quella povera ragazza non dovrà soffrire. Non vogliono che soffra. È una precisa condizione, un ultimatum della Protezione Animali».

«È il giorno del provino. C'è una strana aria di attesa. Silenziosamente, uno alla volta, sono fuggiti ai loro set e sono arrivati qui tutti, dal sonoro e dal muto, Buster Keaton, Norma Shearer, Greta Garbo e John Gilbert; se ne stanno accovacciati nel buio, gli occhi fissi a una vasca piena di segatura. Thalberg, supervisore alla produzione, guarda l'orologio preoccupato.

Marchigiano d'origine, Gianfranco Manfredi è nato nel 1949. Attualmente vive e lavora a Milano. Studi filosofici (ha pubblicato «L'amore e gli amori di J.J. Rousseau» nel '78), cantautore negli anni dei movimenti, critico di musica leggera e autore di saggi su Battisti, Celentano,

Jannacci, Mina, Milva, Ornella Vanoni, sceneggiatore cinematografico, Gianfranco Manfredi è approdato alla narrativa con «Magia Rossa», pubblicato da Feltrinelli nell'83, cui ha fatto seguito quest'anno «Cromantica», sempre presso Feltrinelli.

«Vado a bussare. «Alonzo, — sussurro contro lo stipite — che diavolo stai facendo? C'è tutta la Mgm!».

«Lo sento borbottare: «E il leone? L'hanno portato il leone?». Oh cristò, è ubriaco. Ride, si trascina fino alla porta. Sta per uscire? Mi apre? Niente affatto. Vuole dare ordini, «si cambia programma». La vasca di segatura non è più necessaria. Farà la sua camminata da gallina sul normale pavimento. Devo puntare le luci contro la vasca e seguire la sua sfilata tra gli ospiti, ha intenzione di razzolare ai loro piedi».

«Lo imploro di non fare il pazzo, piuttosto svuoto lo studio. Ora la sua voce è ferma: «Non hai nulla di cui preoccuparti — scandisce sicuro — ma tieni la luce radente al suolo, non voglio che mi si legga la fatica in faccia. Questa è la cosa più difficile che abbia mai fatto».

«Ci vuole un sacco di tempo a spostare il set, ma nessuno se ne va. Finalmente siamo pronti. «Cinque minuti!» — Mando l'assistente ad avvertire Alton e mi asciugo il sudore. Fa una certa impressione quella porta di legno in fondo a una strada di luce. Motore. Azione.

«La porta si apre. Non succede niente. Passano i secondi. Non resisto più, porto il megafono alla bocca...improvvisamente l'uomo-gallina scatta fuori. Qualcuno si mette a gridare, altri intimano il silenzio. Lon è assolutamente agghiacciante, irreali nel suo verismo... la faccia contratta in una smorfia grottesca, senza trucco, solo un'ombra di barba non rasata... un assurdo corpo penuto, rotondo, si muove rapidissimo ondeggiando tra le braccia che lo mantengono in miracoloso equilibrio. Dove c'è il cristò ha messo le gambe? Temo stia soffrendo terribilmente.

«Saltella avanti, fa un leggero inchino. Alle urla di raccapriccio è sbrulato un silenzio totale, stupefatto. L'uomo-gallina, fermo sotto la Mdp, caccina un verso stridulo, doloroso, tremendo. Poi si gira ballonzolando e se ne fugge via con un leggero zig zag, rapido com'è venuto. Restiamo tutti senza fiato a guardare la porta che si richiude. Dimentico persino di dare lo stop.

«Poi è il caos più completo. Parte un applauso frenetico, lo studio impazzisce, macchinisti che scagliano il cappello per terra, elettricisti che muovono i riflettori proiettando danze di ombre, concerto di fischi e acclamazioni, orda di gente nota e ignota che mi si stringono intorno soffocandomi di congratulazioni, fotografi che reclamano Lon. «Non so, dev'essere stancissimo, aspettate!» Cerco di divincolarmi. Mentre mi precipito verso il camerino colgo al volo una frase di Garbo a Gilbert: «E tu le fai scenate se ti chiedono di tagliarti i baffi!».

«Alonzo è in forma smagliante. Elegantissimo. Perfettamente sbarbato. Si prepara la cravatta. Prepara la sua uscita trionfale. Il costume piuntato giace a terra in un angolo. Non vedo traccia di fasce, bende, fili di ferro. «Non saprai mai come ho fatto» sogghigna dallo specchio.

«Ma io mi avvicino alla tenda del camerino e la apro di scatto. «Puoi fregare tutti Lon, ma non me». L'uomo-gallina, appollaiato su un cuscino, sta finendo di struccarsi, cancella la faccia di Chaney dalla sua e sorride con la gentilezza dei veri freaks.

«Alonzo mi tocca la spalla. «Volevi l'effetto verità e te l'ho dato. Non mi è stato facile, ma adesso sono contento. Sono riuscito nell'impresa più difficile per un attore: apparire senza esserci».

«Ecco. Questo fu il mio incontro con Tod Browning. Finì il suo racconto e non aggiunse neppure un saluto. Cosa aveva voluto significare? Non lo so. Lo lasciai che guardava la tappezzeria. Era sera ormai, e la luce di un lampione stradale proiettava sulla parete un film inesistente. Non scrissi alcun articolo.