

INDICE

NOTA BIOFILMOGRAFICA SU JOHN CARPENTER.....	1
PRIMA PARTE.....	32
REALTA' E FINZIONE NELLA TRADIZIONE	32
CAPITOLO PRIMO: L'ARMATA DELLE TENEBRE.....	32
1.I) LA "CURA"- CARPENTER	32
1.II) "VERBA MANENT".....	51
1.III) "LUOGHI COMUNI".....	56
1.IV) LA "MUSICA DEL DIAVOLO".....	59
1.V) FORME	62
CAPITOLO SECONDO: L'EROE CARPENTERIANO	69
SECONDA PARTE	72
IL SEME DELLA FOLLIA	72
CAPITOLO TERZO: IL BENE ASSENTE	72
3.I) <i>IN THE MOUTH OF MADNESS (IL SEME DELLA FOLLIA)</i> 72	
3.II) <i>L'EROE MANCATO</i>	86
3.III) <i>LO SGUARDO</i>	110
3.IV) <i>"IO PENSO DUNQUE LEI ESISTE!"</i>	117
3.V) <i>DEGENERAZIONE UMANA</i>	127
3.VI) <i>SUMMA DI ORRORI</i>	131
3.VII) <i>IL "BUCO NELLO SCHERMO"</i>	138
CONCLUSIONI	149
BIBLIOGRAFIA SU JOHN CARPENTER.....	153
LEGENDA.....	159

NOTA BIOFILMOGRAFICA SU JOHN CARPENTER

John Carpenter nasce il 16 gennaio del 1948 a Carthage, New York. Trascorre la sua infanzia a Bowling Green nel Kentucky, essendo il padre Howard docente di Musica Moderna all'Università del Kentucky nonchè apprezzato *session-man*. Se dal padre eredita sensibilità e propensione alla musica, è dalla madre che viene iniziato alla "cultura dell'immagine". Sin dalla tenera età di 4 anni viene infatti accompagnato dalla madre nelle sale cinematografiche, e la fantascienza segnerà la sua formazione non solo grazie alla visione di B-movies, ma anche tramite la lettura di racconti, fanzines e riviste come "Galaxy", "Astounding Science Fiction", "The Magazine of Fantasy & Science Fiction". Durante l'adolescenza le fanzines sul tema le dirige lui stesso ("Fantastic Films", "King Kong Journal", "Phantom-Terror Thrills of the Films"). I primi film li gira con la cinepresa paterna, una Brownie 8mm, e poi (dal '61/'62) con una Eumig 650; i titoli di alcuni di essi (*Revenge of the Colossal Beast*,

Gorgo vs Godzilla, Terror From Space, Sorcerer From Outer Space) testimoniano della sua passione per il fantastico e di una certa inventiva nella realizzazione di rudimentali effetti speciali con mostri di cartapesta e animazioni a "passo uno". Fonda poi la casa di produzione Emerald Production, con la quale finanzia *Warrior and the Demon* e *Gordon, the Space Monster*, due corti tra fanta-horror e parodia. Intanto in parallelo frequenta la Western Kentucky University e lavora come critico musicale, finchè nel 1968 viene ammesso alla University of Southern California dove segue i corsi di regia, montaggio e fotografia. Gli anni dell'università sono prodighi di cortometraggi (undici), tra i quali il più noto è *The Resurrection of Broncho Billy* (1970), diretto da James Rokos ma scritto, montato e musicato da Carpenter. Il film (che vince l'Academy Award nella sezione corti) ci illustra il fantastico mondo di Billy, un ragazzo di Los Angeles che, costretto in una realtà che non gli è congeniale, vive una propria parallela dimensione ispiratagli da una smisurata passione per i film western.

Nel luglio del 1970, dal sodalizio con Dan O'Bannon, nasce il progetto *Dark Star* (id. 1975) che costituisce la tesi finale di Carpenter all'USC e conquista ampia fama nell'ambiente

universitario. Il successo di questo mediometraggio convince i due a tentare la strada della grande distribuzione, e con l'aiuto del distributore Jack Murphy prima, del produttore Jack H.Harris poi, ed infine della casa di produzione Bryanston, il film viene "gonfiato" in 35 mm e completato per la "prima" (il 16 gen. del '75). A questa realizzazione collaborano professionisti come Ron Cobb, Jim Danforth, Jon Wash, Douglas Knapp, oltre al già citato O'Bannon. Ma la pellicola non ha successo a causa dell'errata campagna pubblicitaria fattane dalla Bryanston, che la pubblicizza come film *underground* di contro-tendenza (alla Wharol o Waters). Riesce comunque a guadagnare riconoscimenti al festival di Avoriaz e al Filmex di Los Angeles.

Il film è la storia di un'astronave (la Dark Star, appunto) che sul finire del XXI secolo vaga per lo spazio con l'incarico di individuare e disintegrare pianeti e stelle instabili. L'equipaggio è composto dal tenente Doolittle (che rimpiange del suo pianeta unicamente il surf), dal nevrotico Pinback (che in realtà non è un astronauta ed è partito per errore), dall'asociale e prepotente Boiler e dal sognatore Talby (il quale trascorre le sue giornate da solo ad osservare le costellazioni). Il capitano Powell, morto in uno stupido incidente, è mantenuto criogenicamente "attivo" ed è in

grado, se interpellato, di dispensare consigli preziosi all'equipaggio. L'atmosfera surreale a bordo è completata da un dispettoso alieno a forma di palla che ingaggia un singolare duello con Pinback (e alla fine viene "sgonfiato"), e dalla "crisi esistenziale" della bomba numero 20, dotata di un cervello elettronico autonomo, che a causa di un guasto riceve ripetuti ordini di sganciamento. Doolittle, dopo essersi consultato col capitano Powell, per convincerla a rientrare ricorre ad una discussione sulla fenomenologia, ma essa, presa da una sorta di delirio di onnipotenza, questa volta decide comunque di esplodere. Il blocco di ghiaccio contenente il corpo del capitano Powell viene scagliato nell'infinito, mentre Doolittle e Talby coronano i loro sogni: il primo, impadronendosi di una lamiera, riesce a fare surf nello spazio, e il secondo va ad incastonarsi nella costellazione della Fenice.

Dopo questo esordio Carpenter si dedica alla stesura di numerosi soggetti ("il periodo delle sceneggiature"¹). Solo uno degli scritti si trasformerà in film, e non sarà lui a dirigerlo; si tratta di "Eyes", che è alla base del film *Eyes of Laura Mars* (*Occhi di Laura Mars*, 1978) di Irvin Kershner.

¹ Giuseppe Salza e Carlo Scarrone, *Il Cinema di Carpenter*, Roma, Fanucci Editore, 1985, pag. 47.

Assault on Precinct 13 (Distretto 13: le brigate della morte, 1976) è il suo secondo lungometraggio. Finanziato dalla Ckk Corporation e, in aggiunta, da Irvin Yablans, scritto in otto giorni e girato (in interni) ad Hollywood e (in esterni) a Los Angeles, il film (il cui titolo provvisorio era *Anderson's Alamo*) è un remake in chiave moderna di *Rio Bravo (Un dollaro d'onore, 1959)* di Howard Hawks.

Il prologo notturno mostra il massacro di alcuni delinquenti da parte della polizia. Il giorno seguente, in una Los Angeles martoriata dal dilagare di violenza e bande criminali, mentre i componenti di una di esse giurano vendetta con un patto di sangue "voodoo" per i compagni caduti, al tenente Bishop, fresco di nomina, viene affidato il compito di sovrintendere alla smobilitazione del distretto 13, situato nel pericoloso e periferico quartiere di Anderson. Mentre un cellulare della polizia trasferisce tre condannati a morte (tra cui spicca Napoleone Wilson), i teppisti della banda scorrazzano per le vie in cerca di un'occasione per mostrare la brutalità di cui sono capaci. La sequenza in cui uccidono a sangue freddo un gelataio e una bambina tornata a farsi cambiare i gusti del gelato, è stata probabilmente la causa della fredda accoglienza riservata a questa pellicola negli States.

Il padre della piccola assiste all'omicidio e decide di farsi giustizia da solo riuscendo ad uccidere uno degli assassini, ma ora anche la sua vita è in pericolo, ed egli, inseguito, scappa verso il distretto, dove, ormai in stato catatonico, non riesce a proferire parola. Il tenente Bishop, le segretarie Leigh e Julie, e un altro poliziotto lo accolgono (uniche persone nell'edificio) proprio mentre il cellulare è costretto a fermarsi al distretto a causa delle cattive condizioni di salute di uno dei condannati. Nel momento in cui si sta perfezionando la traduzione dei tre nelle celle del distretto, ha inizio la carneficina da parte della banda che ha ormai accerchiato l'edificio. Presto a difendere il luogo rimangono solo Bishop, Leigh, Wilson e Wells (suo compagno di cella). Anche il tentativo da parte di Wells di scivolare all'esterno e fuggire con un'auto fallisce. Intanto cresce il legame empatico tra i tre sopravvissuti (in particolare tra Wilson e Leigh), i quali saranno definitivamente salvi soltanto al sopraggiungere delle pattuglie all'alba, dopo una notte di guerriglia.

Halloween (Halloween: la notte delle streghe, 1978), primo successo di pubblico per Carpenter, nasce da un progetto del produttore Irvin Yablans (inizialmente si chiamava "The Babysitter Murders") a cui mettono poi mano lo stesso Carpenter e la

produttrice Debra Hill.

Notte di Halloween del 1963: in una piccola cittadina (Haddonfield, Illinois), Michael Myers, un ragazzino, uccide a coltellate la sorella maggiore dopo averla vista amoreggiare col suo ragazzo. Nel 1978, proprio alla vigilia di Ognissanti, l'ormai adulto Michael fugge dall'ospedale psichiatrico in cui era rimasto chiuso per quindici anni. Il dottor Loomis, che segue il suo caso, non può impedirne la fuga ma si adopera per ritrovarlo, conscio della pericolosità del soggetto: un uomo senza coscienza, il Male fatto persona. Michael è diretto ad Haddonfield, la sua città, e la notte di Halloween prende di mira un bambino (Tommy) e la sua babysitter (Laurie Strode), dopo aver brutalmente eliminato le sue due amiche Annie e Lynda coi rispettivi *boyfriends*. Pur avendo colpito mortalmente il nemico per ben due volte, Laurie se lo ritrova sempre davanti, finchè non interviene il dott.Loomis, sparandogli da distanza ravvicinata; Michael cade dal balcone del primo piano, ma quando Loomis si affaccia è già sparito.

Dopo aver ultimato *Halloween*, Carpenter realizza il suo primo film per la televisione, tratto da una sceneggiatura ("High Rise") venduta l'anno precedente alla Warner Bros. *Someone is Watching Me (Pericolo in agguato, 1978)* viene trasmesso in

"Night at the Movies", sezione notturna del mercoledì per la NBC, a causa dei suoi contenuti thriller, ed è prodotto da Richard Kobritz. La storia deriva da un episodio realmente accaduto, ma molti sono i debiti nei confronti del classico di Hitchcock *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954).

Leigh, appena trasferitasi a Los Angeles dopo una delusione amorosa, vuol rifarsi una vita; trova un nuovo posto di lavoro (è una regista televisiva) presso una piccola emittente, un nuovo appartamento al 43° piano di un sofisticato complesso residenziale, nuovi amici (Sophie) e amori (Paul). Ma la sua privacy è violata da un voyeur che dimostra non solo di conoscere i particolari della sua vita, ma anche di poterne osservare i movimenti nell'appartamento. Leigh capisce allora che il pericolo proviene dal palazzo di fronte, e grazie ad Hunt, un poliziotto amico di Paul, fa sì che venga arrestato un inquilino nella cui casa è installato un telescopio. Ma il vero persecutore è ancora in libertà, e anche per Leigh, come per altri eroi carpenteriani, è il momento di far luce da sola sulla vicenda. Tenendosi in comunicazione, tramite un *walkie talkie*, con Sophie appostata nel suo appartamento, ella si introduce in casa del maniaco dove scopre le apparecchiature con cui la spia; ma guardando

attraverso un telescopio puntato verso la propria finestra assiste impotente all'omicidio di Sophie da parte dell'uomo intrufolatosi silenziosamente nel suo appartamento. Quando Hunt perquisisce l'abitazione dell'uomo, le apparecchiature sono misteriosamente sparite, così come il corpo di Sophie. Il colpevole è un addetto alla manutenzione dei dispositivi elettrici e di sicurezza dello stabile, macchiatosi già in passato di persecuzioni e omicidi di donne sole, le cui morti erano state archiviate come suicidi. Alla resa dei conti finale, proprio nell'appartamento di Leigh, la donna avrà la meglio sul maniaco e potrà ricominciare a "vivere".

La seconda esperienza televisiva di Carpenter è la biografia di una grande rockstar: si tratta di *Elvis the Movie* (*Elvis: il re del rock*, 1979), film della durata di tre ore, prodotto per la ABC TV, che trasmesso nel febbraio del '79 superò per ascolti addirittura *Gone With the Wind* (*Via col vento*, 1939) di Victor Fleming. Di questa copia fu anche realizzata una versione breve per le sale cinematografiche.

Il film è un lungo flashback a narrare la vita di Elvis Presley dalla giovinezza (1945) e gli inizi di carriera, fino al 1969, che segna il suo rientro sulla scena dopo nove anni di assenza, e ci mostra l'inquietudine di questo personaggio che, seppur di statura

mondiale, fu perennemente alla ricerca di se stesso.

Il ritorno al cinema è anche il suo esordio hollywoodiano, grazie a Debra Hill realizza infatti *The Fog* (*Fog*, 1979) con un budget di un milione di dollari messi a disposizione dalla mini-major AVCO-Embassy.

Il film è ambientato nella cittadina costiera di Antonio Bay (California), che si avvia a festeggiare il proprio centenario ignara di essere l'oggetto di un'annosa maledizione. La sua fondazione è infatti macchiata da un delitto, e il suo battesimo è avvenuto nel sangue, quello dell'equipaggio della Elizabeth Dane, un manipolo di lebbrosi che cent'anni addietro chiese ospitalità a peso d'oro e fu invece indirizzato intenzionalmente da un falò contro gli scogli in una notte di fitta nebbia. La profezia vuole che dopo 100 anni la malefica nebbia e le sei vittime (capitanate dal lebbroso Blake) tornino ad Antonio Bay a riscattare il debito di sangue (sei morti) e di oro (quello rubato) contratto dalla cittadina. La leggenda narrata da un vecchio marinaio alla vigilia del centenario ad un uditorio di bambini impauriti, diventa realtà allorchè il parroco della chiesa locale, monsignor Malone, scopre dietro una vecchia parete il diario di un suo antenato, fondatore di Antonio Bay e responsabile del misfatto. Nebbia e morte ormai incombono sulla città,

causando cinque vittime; Stevie Wayne, una disk-jockey dell'emittente radiofonica KAB, sfugge alla morte rifugiandosi in cima al faro da cui trasmette, mentre suo figlio Danny, Nick (un cittadino di Antonio Bay), la sua amante Elizabeth e le due organizzatrici della festa per i cento anni (Kathy Williams e Sandy Fadel), si ritirano nella chiesetta di padre Malone. Il quale placa la sete di vendetta dei "ritornanti" restituendo l'oro rubato (fuso in una croce) e sacrificando la propria vita per la salvezza degli altri. Il film esce nel 1980 e ottiene riscontri importanti sia di pubblico che di critica (vince il premio speciale della giuria al Festival di Avoriaz).

A causa di ritardi durante la preparazione di *The Thing*, Carpenter pone mano ad una storia da lui scritta nel 1975, un soggetto ambientato nel futuro in uno scenario apocalittico, fortemente polemico nei confronti della società. E' lo script di *Escape From New York* (1997:*Fuga da New York*,1981), prodotto ancora dalla AVCO Embassy per la cifra di sette milioni di dollari e girato a St.Louis, Atlanta, San Ferdinando Valley, Los Angeles e New York.

Alle soglie degli anni '90 la criminalità ha raggiunto un indice così elevato (400%) da costringere le forze di polizia alla creazione di un nuovo carcere di massima sicurezza, l'intera isola di

Manhattan: ponti minati, elicotteri in continua perlustrazione, muri di cinta invalicabili, e all'interno unicamente la legge del più forte. Nel 1997, in seguito al rapimento del presidente degli Stati Uniti da parte di un fronte di detenuti, un ex pluridecorato (Snake Plissken²), condannato per rapina, si trova costretto a mercanteggiare il condono della pena in cambio della liberazione dell'ostaggio entro 23 ore. In caso di fallimento morirà a causa di un'iniezione (avvenuta a sua insaputa) di capsule esplosive nelle arterie, capsule programmate per deflagrare allo scadere del termine stabilito; solo il dottore, a missione ultimata, potrà salvargli la vita disattivando le cariche. La liberazione del presidente va di pari passo col recupero di un nastro dal contenuto fondamentale per la risoluzione di un conflitto USA-Russia-Cina, al cui vertice il premier si stava recando. E così Plissken plana in aliante sul World Trade Center, e dopo vari spiacevoli incontri (tra cui i "Croatoans", una banda di cannibali che spunta dalle fognature), con l'aiuto di un tassista di nome Cabbie, di Brain (un suo complice che in passato lo aveva tradito) e della di lui compagna Maggie, scopre che il presidente è nelle mani del Duke, l'uomo più potente della città. Grazie all'astuzia di Brain (il quale, braccio

² Nel doppiaggio italiano «Snake» è stato tradotto con «Jena».

destro del Duke, ne tradisce la fiducia liberando l'ostaggio), al coraggio di Jena, e al taxi di Cabbie, i cinque si dirigono verso il muro di cinta attraverso uno dei ponti minati. Ma una mina ferma la corsa del taxi uccidendo sia Cabbie che Brain. Maggie, invece, viene falciata dall'auto del Duke lanciato all'inseguimento di Plissken mentre cerca di fermarne la corsa. Il corpo a corpo finale tra i due è risolto dal presidente, il quale, dopo aver scalato il muro con un verricello, spara al Duke permettendo la risalita di Jena. L'eroe è salvo (il dottore disinnesca le cariche appena in tempo), la pace no: Plissken, deluso dal cinismo del presidente e di Hauck, responsabile del carcere, distrugge il vero nastro mentre quello consegnato al suo arrivo diffonde il vivace *boogie* che Cabbie era solito ascoltare nel suo taxi.

Visto il successo di *Halloween*, nel 1980 Carpenter viene pressato da più parti (la casa di produzione di De Laurentiis e il produttore della pellicola Irvin Yablans) affinché ne realizzi un seguito; egli accetta, ma solo in veste di sceneggiatore (assieme a Debra Hill) e produttore, visto il notevole impegno richiesto da un progetto contemporaneo a cui tiene molto di più: il remake di *The Thing From Another World* (*La "Cosa" da un altro mondo*) di Christian Nyby (e Howard Hawks) del 1951. *The Thing* (*La Cosa*, 1982), per

realizzare il quale il regista dispone della cifra record di 15 milioni di dollari offertagli dalla Universal, è in realtà più vicino al testo letterario di partenza (il racconto "Who Goes There?" di John Wood Campbell) che alla trasposizione di Nyby/Hawks.

Nel paesaggio innevato dell'Antartico, un cane husky tenta una disperata fuga inseguito da un elicottero norvegese il cui equipaggio ha l'evidente intenzione di ucciderlo. Il cane si dirige verso una base americana dove uno degli occupanti (richiamato dal rumore degli spari) viene accidentalmente ferito da una pallottola. I suoi compagni sono costretti a uccidere un norvegese che, come impazzito, continua a sparare nonostante il cane sia pericolosamente vicino agli americani. Intanto l'elicottero salta in aria con tutti i suoi occupanti a causa dell'uso maldestro di una bomba a mano. L'animale viene accolto nel canile della base, ma nessun norvegese è sopravvissuto in modo da spiegare i motivi di questa persecuzione nei suoi confronti. Il pilota MacReady e il medico della base Cooper decidono, nonostante il maltempo, di recarsi in elicottero presso la base norvegese, ma giunti sul luogo trovano solo morte e distruzione, nonché una sorta di sarcofago di ghiaccio vuoto. Inoltre si imbattono in una creatura congelata che pare la mostruosa fusione di due esseri umani. Mentre il dottor

Cooper studia il macabro reperto trasportato alla base (insieme a materiale video e documenti vari), nel canile l'husky si trasforma in un mostro orribile e aggredisce gli altri cani. Grazie al video norvegese gli americani scoprono che si tratta di un alieno in grado di uccidere ogni essere vivente e di imitarne la struttura alla perfezione. A questo punto il sospetto si insinua all'interno della base: chiunque potrebbe essere l'alieno. Ad uno ad uno muoiono tutti, finchè in piena notte, all'esterno, dopo aver incendiato la base (la "cosa" può essere distrutta unicamente dal fuoco), gli unici due sopravvissuti MacReady e Childs non possono far altro che aspettare...

Il film esce nel 1982 ed è un insuccesso commerciale anche per la contemporanea uscita di un film come *E.T. the Extra-Terrestrial* (*E.T. l'extraterrestre*, 1982) di Steven Spielberg, che dipinge un ritratto di alieno completamente opposto a quello carpenteriano. L'anno seguente due vecchie conoscenze di Carpenter, incaricati dalla Columbia, gli offrono un'altra trasposizione di un testo letterario: nasce così *Christine* (*Christine la macchina infernale*, 1983) tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King. Le due persone in questione sono Larry Franco, collaboratore e aiuto-regista di Carpenter da anni, e Richard Kobritz, già produttore di

Someone is Watching Me.

In una catena di montaggio a Detroit, nel 1957, succedono strani fatti: un operaio perde una mano ed un suo collega poco dopo muore in circostanze misteriose; in entrambi i casi è coinvolta una Plymouth Fury rossa e bianca. Nel 1978, a Rockbridge, California, Arnie Cunningham, un giovane timido e impacciato, si barcamena con difficoltà nella vita di tutti i giorni (soprusi da parte del compagno Buddy e della sua banda di prepotenti, difficoltà con le ragazze, sottomissione al volere dei genitori), in questo aiutato dall'amico Dennis, il quale è il suo esatto opposto. Ma la vita di Arnie subisce un improvviso cambio di rotta il giorno in cui scopre Christine (la Plymouth del prologo) e la acquista, seppur ridotta malissimo, dal vecchio proprietario. Arnie si dedica anima e corpo alla riparazione di Christine, e parallelamente sembra anche ricostruire la propria vita: diventa sicuro di sé, conquista Leigh, la ragazza più carina del college, e comincia a prendere le distanze da Dennis. Una notte, però, gli sbandati capeggiati da Buddy riescono ad intrufolarsi nel garage in cui Arnie tiene Christine e la distruggono. Ma l'automobile si ripara da sé, e dopo aver tentato di uccidere Leigh, riesce nell'impresa con Darnell (il proprietario del garage) e l'intera banda di Buddy. A questo punto Dennis e

Leigh prendono coscienza degli strani poteri di cui è dotata Christine e della cattiva influenza esercitata sul comune amico, e decidono di distruggerla con un caterpillar. Durante il duello tra i due veicoli Arnie viene sbalzato fuori e muore, ma Christine, nonostante venga prontamente pressata e ridotta ad informe blocco metallico, dà ancora segni di vita.

Nel 1984 Carpenter lavora ancora per la major Columbia, e i produttori Michael Douglas e Larry Franco gli mettono a disposizione un budget di 20 milioni di dollari: il film, scritto in collaborazione con Dean Riesner, si intitola *Starman* (id., 1984).

In seguito all'invio nello spazio del Voyager 2, contenente messaggi di benvenuto da parte del nostro pianeta ad eventuali altre civiltà, sulla Terra giunge uno "starman", alieno buono dalle capacità straordinarie, il quale prende le sembianze del defunto marito di una giovane donna, Jenny Hayden. Superato l'iniziale spavento, Jenny fugge con l'alieno verso un cratere in Arizona fissato come luogo di incontro tra questi e l'astronave incaricata di recuperarlo dopo tre giorni. Braccati dall'esercito americano che vuole studiare l'alieno, e aiutati da Mark Sherman, uno scienziato in disaccordo coi militari, i due giungono puntuali all'appuntamento; "starman" si imbarca, ma non prima di aver

confessato a Jenny di averle dato un figlio durante l'unico rapporto sessuale avuto dai due quella notte stessa.

Big Trouble in Little China (Grosso guaio a Chinatown, 1986)

viene dopo due esperienze non troppo fortunate con gli Studios (*Christine* e *Starman*); la 20th Century Fox mette a disposizione 25 milioni di dollari per la realizzazione dello script di W. D. Richter, compagno di corso di Carpenter all'USC.

San Francisco. Il camionista Jack Burton accompagna l'amico Wang Chi all'aeroporto, dove è in arrivo la sua futura sposa Miao Yin. Mentre Jack si distrae avvicinando una bella avvocatessa (Gracie Law) anch'essa in attesa di una ragazza cinese, la banda dei Signori della Morte rapisce Miao Yin. Jack e Wang Chi si lanciano col camion all'inseguimento dei rapitori attraverso i vicoli di Chinatown, piombando nel bel mezzo di una guerra tra bande rivali. Attoniti assistono all'esito imprevedibile dello scontro: le bande vengono sgominate dall'apparizione di tre demoni e del loro signore e padrone Lo Pan. Ed è proprio quest'ultimo l'artefice del rapimento di Miao Yin. Le parole del vecchio saggio Egg Shen, infatti, rivelano ai due amici che il signore dei demoni non è che un vecchio decrepito costretto da un'annosa maledizione alla perdita dell'eterna giovinezza, per riacquistare la quale dovrà

sposare una vergine dagli occhi verdi. Jack, Wang Chi, il suo amico Eddie Lee, Gracie e Margo (un'amica giornalista) riescono ad entrare nel nascondiglio di Lo Pan, ma l'avvocata viene rapita e, visti i suoi splendidi occhi verdi, il malvagio vecchio decide di sposare anche lei e sacrificarla al posto di Miao Yin. Con l'aiuto di Egg Shen e della sua pozione magica, Jack e i suoi sconfiggono i seguaci e i demoni di Lo Pan e Lo Pan stesso, divenuto vulnerabile nel momento in cui, rotto l'incantesimo, è tornato ad essere fatto di carne. Mentre Wang Chi può così riabbracciare Miao Yin, ed Eddie Lee scopre un'attrazione ricambiata nei confronti di Margo, Jack non rinuncia al suo camion e alla sua indipendenza prendendo tempo sulla proposta di Gracie di andare a vivere insieme.

Big Trouble in Little China si rivela un ennesimo insuccesso, Carpenter non riesce a liberarsi dalla "maledizione" che lo accompagna dalla realizzazione di *The Thing*, e la sua carriera rischia di interrompersi. Lo salvano l'amico di lunga data Larry Franco e la sua casa di produzione Alive Films, che lo scritturano per la realizzazione di quattro film a basso costo. Il primo di questi è *Prince of Darkness (Il signore del male, 1987)*, costato la modica cifra di tre milioni di dollari e scritto dallo stesso regista

firmatosi con lo pseudonimo di Martin Quatermass.

Los Angeles. Un sacerdote contatta il professor Birack, docente di Fisica Teorica, e una troupe di suoi allievi e colleghi per studiare uno strano fenomeno verificatosi nella cripta della chiesa sconsecrata di Saint Godard's. Qui un grosso cilindro, custodito in passato dalla "confraternita del sonno", racchiude l'essenza stessa del male sotto forma di un misterioso liquido verde che da qualche tempo si agita vorticosamente. Intanto una folla di malvagi senz'attecchimento (seguaci del Maligno) circonda la chiesa e ne impedisce la sortita agli occupanti, e contemporaneamente si manifestano strani fenomeni fisici (grumi di vermi appiccicati alle finestre, insetti impazziti, ecc.). Gli studiosi, tra cui Brian e Catherine (legati da una storia d'amore) e Lisa, traduttrice del libro scritto in lingue antiche trovato nei pressi del cilindro, scoprono che il contenitore è vecchio sette milioni di anni e che al suo interno è rinchiuso il figlio del demonio. Nel frattempo tutti coloro che si addormentano fanno lo stesso sogno: un messaggio dal futuro pronunciato da una voce filtrata appartenente ad una figura non identificabile (perché in controluce), appostata all'ingresso della chiesa. Ma ormai il Male non è più trattenibile, uno schizzo di liquido verde "infetta" una delle ragazze (Susan), la quale,

indemoniata, contagia alcuni colleghi trasformandoli in specie di zombie. Kelly, invece, è la prescelta per la diffusione del male sulla Terra e inizia una mostruosa mutazione corporea. Tendendo una mano attraverso uno specchio, sorta di varco per l'aldilà, ella ha infatti il compito di "tirare" nel nostro mondo il demonio. Ma Catherine riesce ad impedirlo scagliandosi contro Kelly e trascinandola con sé oltre lo specchio; il suo è un vero e proprio gesto sacrificale, poichè il sacerdote immediatamente chiude il passaggio infrangendo lo specchio. In un sogno fatto da Brian quella notte stessa, la sagoma all'esterno della chiesa rivela le fattezze di Catherine.

Prince of Darkness costituisce il ritorno del cinema di Carpenter al consenso, sia di pubblico che di critica (vince il premio della giuria al Festival di Avoriaz).

Un anno dopo, sempre prodotto dalla Alive Films, gira *They Live* (*Essi vivono*, 1988), girato a Los Angeles in otto settimane con la spesa di tre milioni di dollari.

John Nada, operaio disoccupato da poco trasferitosi a Los Angeles, trova lavoro in un cantiere edile, e grazie a Frank, un collega di colore, si sistema in una baraccopoli alla periferia della città. La sera la normale programmazione televisiva viene

disturbata da una trasmissione pirata in cui un predicatore invita la gente alla ribellione nei confronti dell'"invasore", provocando forti emicranie negli spettatori. Inoltre, nella chiesa vicina, John nota degli strani movimenti intorno a degli scatoloni dal contenuto misterioso. Dopo alcune ore un'inspiegabile repressione poliziesca colpisce con durezza la baraccopoli demolendola interamente. John riesce a fuggire, e il giorno dopo ritorna alla chiesa per curiosare sul contenuto degli scatoloni; perplesso scopre che si tratta di occhiali da sole apparentemente normali. Una volta inforcatone un paio, però, si trova ad osservare una realtà non comune: un mondo in bianco e nero, in cui i normali slogan pubblicitari celano messaggi subliminali invitanti all'obbedienza e alla sottomissione, e in cui alcune persone hanno l'aspetto di orribili scheletri. John capisce che si tratta di esseri non umani e decide di farsi giustizia da solo, anche perchè gli alieni si sono infiltrati persino tra le fila della polizia. Braccato, riesce a fuggire prendendo in ostaggio una donna (Holly), la quale finge di essere dalla sua parte ma alla prima occasione lo colpisce e chiama la polizia. Di nascosto John si incontra con Frank e con difficoltà lo convince ad inforcare gli occhiali. I due decidono allora di unirsi ai ribelli, ma, durante una riunione clandestina, ancora

una volta a sorpresa fanno irruzione i poliziotti. John e Frank, però, rubano uno strano oggetto, simile ad un orologio, che li teletrasporta nei sotterranei della città, dove gli alieni con flusso ininterrotto giungono sulla Terra o ripartono verso il loro pianeta. Scoperta la connivenza della classe dirigente umana con la civiltà aliena, i due si recano negli studi televisivi da cui parte il segnale in grado di mistificare la realtà, ma Holly li tradisce uccidendo Frank e cercando di eliminare anche John. L'uomo, comunque, si dimostra più veloce di lei riuscendo a distruggere il trasmettitore alieno in modo che la realtà sia visibile a tutti.

Il film prende spunto da "Eight O'Clock in the Morning", un racconto di Ray Nelson che Carpenter aveva letto su "The Magazine of Fantasy and SF" nel 1963.

Il regista, chiaramente a proprio agio con le piccole produzioni, che gli garantiscono una certa autonomia e libertà, ora vuole tornare a misurarsi con un grosso budget. Ci riesce solo dopo quattro anni realizzando *Memoirs of an Invisible Man* (*Avventure di un uomo invisibile*, 1992), tratto dal testo omonimo di H. F. Saint, per la cifra di 30 milioni di dollari e tre mesi di riprese.

Nick Halloway, un anonimo agente di borsa, narra la sua singolare storia davanti ad una telecamera fornendo diverse prove del fatto

che lui sia presente nonostante non lo si veda: Nick infatti è diventato invisibile, e ora è braccato dalla CIA. La vicenda prende l'avvio qualche giorno prima: dopo aver conosciuto una splendida ragazza (Alice) ed essere riuscito a strapparle la promessa di rivedersi, Nick si reca, coi postumi di una sbornia, ad un convegno presso la ditta Magnosopic, e, annoiato dal seminario, si addormenta in una sauna all'interno dell'edificio. Al suo risveglio scopre che il palazzo è diventato per metà invisibile a causa di un singolare incidente, del quale anche il suo corpo è rimasto vittima. David Jenkins, cinico responsabile della CIA, si accorge della sua presenza e ne tenta la cattura in tutti i modi per "studiarlo". Nick è costretto a nascondersi nella villa al mare dell'amico George, dove per coincidenza questi e altri tre amici (tra cui Alice) si stanno recando per le vacanze. Ma Jenkins presto scopre il nascondiglio, e per Nick ed Alice (alla quale egli ha svelato il suo segreto) è ancora tempo di fuggire. Quando ormai si credono al sicuro a bordo di un treno per San Diego, la ragazza viene rapita dagli uomini di Jenkins mentre Nick, per sfuggire alla cattura, salta giù dal vagone in corsa e precipita in un fiume. Con un astuto stratagemma Nick riesce comunque a liberare la ragazza in cambio del silenzio su tutta la faccenda, ma Jenkins continua a

braccarlo, e durante un'ultima colluttazione in cima ad un palazzo in costruzione, Nick ha la meglio sull'agente della CIA. Jenkins precipita e muore, mentre Nick fa credere a tutti (tranne che ad Alice) di essere morto anch'egli. La "postilla" del film, mentre scorrono i titoli di coda, ce lo mostra al fianco di un' Alice incinta, mentre scia sulle nevi svizzere, dove essere molto "coperti" è una necessità.

Prima della realizzazione di *In the Mouth of Madness*, John Carpenter lavora per la terza volta per la televisione, una televisione via cavo (la HBO). Nelle intenzioni *Body Bags* (*Body Bags. Corpi estranei*, 1993) doveva essere il primo di una serie di film alla maniera di *Tales From the Crypt*, serie horror prodotta anch'essa dalla HBO. Carpenter viene a conoscenza di questo soggetto tramite la seconda moglie Sandy King, produttrice della New Line Cinema (la prima moglie era stata l'attrice Adrienne Barbeau, conosciuta sul set di *Someone is Watching Me*). Carpenter (qui anche nella veste di produttore esecutivo) è il regista di due dei tre episodi in cui è articolato il film: *The Gas Station* e *Hair* (mentre il terzo, *Eye*, è diretto da Tobe Hooper). Dirige anche la cornice ironico-dissacrante che funge da raccordo tra gli episodi, in cui lo stesso Carpenter, nelle vesti di un

improbabile coroner, si prende gioco dei cadaveri presenti nel "suo" obitorio (ognuno vittima di morte violenta) e, traendo spunto dai casi più raccapriccianti, narra le tre storie in questione.

The Gas Station: una bella ragazza di colore lavora al turno di notte presso il gabbiotto di un distributore di benzina. Il posto è isolato e i radiogiornali riportano preoccupanti particolari riguardo un maniaco assassino che colpisce nella zona. Prima di smontare, il suo collega le lascia il proprio numero di telefono per ogni evenienza, visto che la ragazza sarà completamente sola. In un crescendo di tensione rimane chiusa fuori dal gabbiotto mentre cerca di restituire ad un giovane, il primo cliente, la sua carta di credito; una volta recuperato un altro mazzo di chiavi dall'ufficio presso l'officina, si trova davanti un cliente dall'aria lasciva che insistentemente le fa delle avances; successivamente un barbone le domanda le chiavi della toilette e non ne esce più. Messasi alla ricerca dell'uomo, lo trova sgozzato all'interno di un furgone in riparazione nell'officina. Terrorizzata si chiude nel gabbiotto e compone il numero di telefono del collega; ma è lui il maniaco, che ha preso il posto del vero collega il cui cadavere è nascosto in uno sgabuzzino. Dopo varie colluttazioni la ragazza, con l'aiuto del giovane tornato indietro a recuperare la sua carta di credito, riesce

ad avere la meglio sull'aggressore schiacciandolo sotto il ponte idraulico dell'officina.

Hair: un uomo di mezza età è ossessionato dalla caduta dei capelli, che ne pregiudica le relazioni sociali e amorose. Crede di aver risolto il problema allorchè si rivolge allo studio del sedicente dottor Lock: i capelli ricrescono con una velocità impressionante e ben presto l'uomo si ritrova dotato di una lunga e perfetta chioma, che ne accentua il *sex appeal* nonchè l'entusiasmo per la vita. Ma i capelli gli crescono in ogni parte del corpo e la crescita pare inarrestabile, oltre al fatto che essi sembrano avere vita propria. Tornato nello studio di Lock, egli, ormai in stato quasi catatonico, scopre che il dottore è un extraterrestre la cui razza, avida di cervelli umani, si impossessa di questi organi grazie al sistema dei capelli, approfittando di uno dei più grandi difetti degli esseri umani: la vanità.

Per la stessa casa di produzione, la New Line Cinema, Carpenter subito dopo realizza *In the Mouth of Madness* (*Il seme della follia*, 1994), girato nella periferia di Toronto e costato tra i 12 e i 14 milioni di dollari (la produttrice è ancora una volta la moglie Sandy King). Il film è basato su un soggetto, scritto da Michael De Luca (produttore esecutivo della New Line Cinema), che Carpenter

aveva preso in esame già nel 1988 ai tempi della realizzazione di *They Live*, e che aveva accantonato per il desiderio di mettersi alla prova con una pellicola di genere completamente diverso (*Memoirs of an Invisible Man*).

Village of the Damned (*Villaggio dei dannati*, 1995), tratto da un racconto di John Wyndham, è un film fortemente voluto dalla casa di produzione Universal, che Carpenter ultima in nove settimane per un costo di circa cinque milioni di dollari. Il film è un remake di *The Village of the Damned* (*Il Villaggio dei dannati*, 1960) di Wolf Rilla.

L'intera popolazione del piccolo villaggio di Midwich, in California, un giorno improvvisamente cade addormentata. Al loro risveglio dieci donne scoprono di essere incinte, e fra loro anche chi (perchè sterile o vergine) non avrebbe potuto. Studiano il caso il dottor Chaffee, stimato abitante della cittadina, e la dottoressa Verner, inviata dal governo. Il fenomeno è di natura extraterrestre, come dimostrano chiaramente la rapidità della gestazione e la somiglianza impressionante dei nove bambini (uno non è sopravvissuto): tutti biondi, con occhi di un azzurro gelido e incapaci di provare qualsiasi sentimento. Essi, che si spostano sempre in gruppo, dimostrano di possedere pericolosi poteri

telepatici tra cui la facoltà di ipnotizzare le persone costringendole ad atti non voluti. Solo il sacrificio del dottor Chaffee salverà la Terra dall'invasione aliena di cui queste nascite non sono che il primo passo; egli infatti si reca da loro con una borsa di esplosivo ed erge un muro nella sua mente per impedire ai ragazzini la "lettura" delle sue intenzioni, ponendo così fine alle loro vite. Solo il piccolo David sopravvive, l'unico del gruppo in grado di provare emozioni di tipo umano.

Nel 1995 John Carpenter, Debra Hill e Kurt Russell terminano la sceneggiatura di *Escape From L.A.* (*Fuga da Los Angeles*, 1996), sequel di *Escape From New York*, prodotto dalla Paramount (per la cifra di cinquanta milioni di dollari) e girato in settanta notti con riprese contemporanee delle stesse scene da parte di sei macchine da presa.

A sedici anni dalla sua prima avventura, Snake Plissken viene chiamato (nel 2013) ad un'altra impresa. La situazione statunitense è, se possibile, peggiorata rispetto ad allora: regge la nazione un presidente fanatico, ex predicatore televisivo, che ha in pratica negato ogni tipo di libertà e piaceri alla popolazione. Il carcere di massima sicurezza, in cui vengono rinchiusi i contravventori di queste rigide norme, è ora l'intera Los Angeles,

divenuta isola nel 2000 a causa di uno spaventoso terremoto che ha sepolto sotto il mare un'ampia porzione di città. Stavolta Snake riceve l'incarico (da parte del presidente e del direttore del carcere Malloy) di recuperare un prezioso apparecchio simile ad un lettore di mini-cd, in grado di cancellare (comandando una cintura di satelliti in orbita attorno alla Terra) ogni forma di energia del pianeta. L'aggeggio è finito nelle mani sbagliate, quelle di Cuervo Jones (un rivoluzionario ispiratore di una sommossa terzomondista capeggiata da Cuba) a cui lo ha consegnato Utopia, la figlia ribelle del presidente stesso. Una volta giunto a Los Angeles a bordo di un sottomarino monoposto, Snake incontra Pipeline, un surfista che attende la Tsunami (l'onda più alta), il doppiogiochista Eddie, venditore di una "guida turistica" dell'isola che altro non è se non un lettore di mini-cd (in tutto simile a quello che cerca Snake) da cui fuoriesce la sua voce, e Taslima, una ragazza incarcerata per il solo fatto di essere di religione musulmana. Catturati (Snake e Taslima) da una "setta" di "*freaks*" capeggiata da un malvagio chirurgo plastico intenzionato a riutilizzare i loro organi migliori, riescono a fuggire, ma la ragazza, a cui Snake si era affezionato, muore colpita da un proiettile vagante. Per due volte Eddie tenta di consegnare con l'inganno

Snake a Cuervo, ma l'eroe riesce a salvarsi, e con l'aiuto di Hershe, un transessuale riconosciuto come un vecchio complice traditore, recupera il prezioso apparecchio. A bordo di uno speciale elicottero Snake e Utopia (Hershe e i suoi non sopravvivono ad un incendio sviluppatosi all'interno del velivolo) fanno ritorno alla base. Snake consiglia alla ragazza di gettarsi dall'elicottero poco prima dell'atterraggio e di darsi alla macchia, visto che il suo stesso padre la vuole morta. Ella però viene catturata e condannata alla sedia elettrica con esecuzione immediata e in diretta TV. Quando il presidente aziona il dispositivo indirizzandolo sul solo obiettivo cubano, esso non funziona poichè in realtà è la "guida" di Eddie, mentre il vero congegno è nelle mani di Snake, poco distante. Disposto a tutto pur di recuperarlo, Malloy ordina ai suoi uomini di far fuoco su Snake, ma quello che hanno di fronte è solo un ologramma proiettato da una distanza di 800 metri grazie ad un aggeggio facente parte dell'equipaggiamento di attrezzature futuristiche dato in dotazione a Plissken ad inizio missione. Ora Snake è abbastanza lontano da potere in tutta tranquillità digitare il codice (666, il numero del diavolo!) che orienta i satelliti sull'intero pianeta Terra, "spegnendolo".

PRIMA PARTE

REALTA' E FINZIONE NELLA TRADIZIONE

CAPITOLO PRIMO: L'ARMATA DELLE TENEBRE

1.1) LA "CURA"- CARPENTER

Ogni prodotto di John Carpenter è, in quanto film, opera di finzione, ma è anche opera sulla finzione, e non alludiamo unicamente alla metariflessività di molti testi in questione, ma al fatto ch'essi di finzione si nutrono, in quanto trovano nel materiale filmico e nella tradizione cinefila (o comunque in una certa tradizione cinefila) la loro ragion d'essere.

In genere tutti i critici che si occupano di Carpenter si trovano concordi nell'individuare tra le cifre stilistiche più caratteristiche del regista l'inserzione di gesti, situazioni, brani di dialoghi mutuati dal cinema del passato (ma non solo), reimpiegati in contesti differenti dall'originale e per questo variati di senso. Sorta di "mania" derivante certamente dalla smisurata passione di Carpenter per il mondo del cinema, al pari del suo gusto per gli *in-jokes*, citazioni e

riferimenti che fanno la felicità dei cinefili.

Come si può facilmente arguire, il significato di quest'operazione va ben oltre la (pur) divertente ed erudita provocazione da gioco a premi rivolta a colleghi e pubblico, costituendosi come punto cruciale per un'adeguata trattazione dello scottante soggetto di cosa sia reale e cosa non lo sia.

Per una completa comprensione dell'universo secondo Carpenter è necessaria una previa identificazione dei concetti di Male e Bene, la definizione dei quali è strettamente interrelata alla dicotomia realtà-finzione, chiave di lettura imprescindibile per ogni analisi che si occupi di John Carpenter e del suo cinema.

E non potrebbe essere altrimenti trattandosi di una personalità fortemente influenzata dal mondo del "fantastico" sin dalla più tenera età e per questo ipersensibile al problema del fare finzione; ne fa fede l'aneddoto narrato dallo stesso Carpenter: "Una volta mia madre mi portò a un cinema di Rochester (New York) a vedere *Destinazione Terra* (*It Came From Outer Space*, di Jack Arnold, 1953) in versione tridimensionale. La prima scena che ricordo è una lunga sequenza su uno squallido panorama deserto. La seconda è una carrellata su un meteorite che piomba giù dal cielo verso la Terra per finire dritto contro la macchina da presa.

Nel 1953 mi parve che quel corpo celeste uscisse direttamente dallo schermo e mi esplodesse in piena faccia. Abbandonai mia madre e schizzai via terrorizzato, ma quando raggiunsi l'uscita ero già innamorato del cinema. Da allora la mia giovinezza si è nutrita con una miscela formata da Cose, Vampiri del Pianeta Rosso, Astronavi atomiche del Dottor Quatermass e Mostri dell'Astronave".³

Seguiremo in questa prima fase del nostro lavoro l'analisi di Robert C. Cumbow, il quale, nel suo *Order in the Universe: The Films of John Carpenter* ⁴, traccia le linee dell'universo carpenteriano, che in sostanza è un universo disarmonico, conflittuale, problematico, in cui la realtà non corrisponde mai alla prima impressione che se ne ricava e in cui l'apparenza (finzione di altro grado, ma anch'essa finzione) sovente mistifica una verità latente sotto la superficie delle cose.

Ogni scelta di forma, tutto nelle modalità stilistico-narrative è diretto alla creazione di un certo turbamento e spiazzamento dello spettatore. Ogni frammento di pellicola, anche quelli apparentemente marginali, dà vita a delle aspettative nefaste che

³ John Carpenter, *The Gods Hate Hollywood*. "Photon", n.126, 1975, in Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*. Bologna, Editrice PuntoZero, 1997. Pag.7.

⁴ Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., & London, 1990.

puntualmente troveranno realizzazione in seguito; lampi, ombre, presentimenti sinistri di cui non sappiamo ad una prima visione decodificare l'origine. La composizione delle inquadrature contribuisce quindi ad accrescere il senso di inquietudine ed apprensione. Infatti lo stile di ripresa di Carpenter, nella sua classicità (vedi, per esempio, la devozione per Howard Hawks), nel suo realismo e nella sua nitidezza e geometricità (la scelta ricorrente del formato Panavision) non scongiura bensì rafforza la sensazione della presenza di un elemento "disturbante", sia esso in campo o persino solo intuito nel fuori campo.

In un modo di fare finzione, come quello carpenteriano, apparentemente così oscillante tra forma e contenuto, non ci si stupisca dell'assenza di una chiara risposta all'interrogativo: "cos'è il Male?"; assenza della parola fine sul lato oscuro, malvagio del mondo, che però non è assenza di una ricerca su di esso; ricerca che al contrario Carpenter ha sempre portato avanti con interesse e assiduità, insieme al parallelo studio sul modo di opporvisi (il Bene).

Male come disagio individuale vissuto nei confronti di un contesto metropolitano alienante e degradante (*The Resurrection of Broncho Billy, Assault on Precinct 13, Someone is Watching Me,*

Escape From New York, They Live, Escape From L.A.); come disagio collettivo nei rapporti interpersonali e come crisi dei valori umani che sono alla base della civiltà, a favore di sospetto, diffidenza e malafede (*Dark Star, Assault on Precinct 13, The Fog, Escape From New York, Starman, They Live, Memoirs of an Invisible Man, Escape From L.A.*, ma soprattutto *The Thing*); come crescente incapacità di districarsi tra le maglie di una televisione sempre più invadente (*They Live*); come crisi della religione in generale (*Prince of Darkness*); come carenza nell'uomo moderno di analisi critica nel distinguere tra verità e finzione (tutti i suoi film, ma in modo particolare *In the Mouth of Madness*).

Gli universi filmici carpenteriani sono realtà in disordine, dove un sospeso senso di minaccia e disorientamento colpisce lo spettatore sin dalle scene d'apertura.

Il Male è ovunque ed ha mille facce, ed è osservare ognuno di questi volti ciò che preme al regista. Egli punta il suo sguardo indagatore sulle forme che esso Male assume agli occhi dell'uomo, e quindi sulla loro rappresentazione.

Analizziamo allora i malvagi progenitori di ciò che più oscuro e minaccioso Carpenter abbia mai messo in scena (in *In the Mouth*

of Madness): il mondo di Sutter Cane, che tutti contiene, supera e giustifica.

L'"armata delle tenebre" carpenteriana contempla negli anni: la voodoo-band multirazziale di teppisti losangelini di *Assault on Precinct 13*; l'implacabile Michael Myers, serial killer armato di coltello che perseguita giovani babysitters nella "tranquilla" provincia americana di *Halloween*; il maniaco voyeur di *Someone is Watching Me*; i "ritornanti" lebbrosi capitanati da Blake e partoriti direttamente dalla leggenda in *The Fog*; il Duca e i suoi seguaci, tra cui i Croatoans, cannibali che abitano le tentacolari fognature di New York (*Escape From New York*), l'alieno mutante (metafora del Male secondo Carpenter) di *The Thing*, la meccanica violenza di Christine, l'automobile feticcio rosso fiammante di pura ferocia (*Christine*), Lo Pan e i suoi adepti, demoni fuoriusciti dalle oscure profondità della mitologia cinese (*Big Trouble in Little China*); il contaminante liquido verdastro di *Prince of Darkness*; nonchè gli "imprenditori" alieni colonizzatori del nostro pianeta in *They Live*.

Maschere dell'orrore quotidiano assurte ormai da tempo a vere e proprie icone, oggetti di culto entrati nell'immaginario dei fanatici del "*new horror*". E lo sono divenuti grazie al travalicamento

operato da Carpenter del loro statuto di creature mostruose in senso letterale per farne invece le metafore calzanti delle paure moderne dell'umanità di questa fine millennio.

Carpenter opera tutto ciò "giocando" con le modalità della messa in scena.

Nel caso di *Assault on Precinct 13*, per esempio, sfrutta la ragion d'essere del proprio prodotto come film indipendente veicolando le caratteristiche del *low-budget* film al conseguimento del proprio scopo primario: creare quella tensione diffusa, quel senso di disturbante disorientamento, necessari affinché il fruitore possa "vedere" oltre l'apparenza delle immagini ed attribuire un significato ulteriore alla lettera del testo.

In una delle sequenze iniziali di *Assault on Precinct 13* il personaggio principale, il tenente Bishop (fresco di nomina), alla guida di un'auto della polizia riceve il suo primo incarico:

seq. 3 (inq. 28-38)

inq. 28: Esterno, giorno. Facciata casa Bishop (C.L.). Bishop (F.I.) esce di casa

inq. 29: pan. sn/ds a seguire Bishop (F.I.) che si reca alla sua auto, la apre fischiettando, si sistema al posto di guida e si

allontana in auto (breve pan. sn/ds)

inq. 30: Interno autovettura Bishop

Bishop (P.P.) alla guida (inquadrato dal lato passeggeri). Attraverso lo "schermo" formato dal finestrino alla sua sn le vetture da lui superate; allunga una mano verso la ricetrasmittente

inq. 31: part. ricetrasmittente; la mano di Bishop la impugna

inq. 32: Bishop (P.P.) comunica con la centrale

inq. 33: part. ricetrasmittente: ne esce la voce del capitano

inq. 34: Bishop (P.P.P.). Alla sua sn scorrono varie automobili, fra cui un veicolo bianco che prima viene superato e poco dopo si riaffianca alla vettura di Bishop, ed il cui conducente in entrambi i casi si volta a guardare verso la m.d.p. (Bishop)

inq. 35: part. ricetrasmittente

inq. 36: Bishop (P.P.P.)

inq. 37: part. ricetrasmittente. Bishop riattacca

inq.38: Bishop (P.P.).

Nell'inq. 34, lo sguardo che l'automobilista alla guida dell'auto bianca lancia per due volte in direzione di Bishop (della m.d.p.) causa una forte sensazione di minaccia, inspiegabile e per questo ancor più disturbante. Si tratta di un'inquadratura studiata, voluta,

o di un caso accidentale avvenuto durante le riprese e non eliminato?

Carpenter raggiunge l'effetto desiderato (l'instillazione di un pressante senso di minaccia), proprio facendo leva su quest'ambiguità; viene sfruttata a fini espressivi una circostanza che (anche se dettata dal caso) introduce nell'inquadratura un elemento fortemente "perturbante".

Altra caratteristica dei film indipendenti che Carpenter gira a proprio vantaggio nel dipingere un mondo in cui le dominanti siano disordine, incoerenza ed irrazionalità, è la presenza quasi totale di attori sconosciuti nel cast. In *Assault on Precinct 13*, il regista alla maniera di Alfred Hitchcock in *Psycho* (*Psyco*, 1960), elimina indiscriminatamente personaggi anche importanti cogliendo alla sprovvista lo spettatore. Tra i primi a morire, per esempio, Henry Brandon, l'attore all'epoca più noto del cast per la sua partecipazione in *The Searchers* (*Sentieri Selvaggi*, 1956) di John Ford; e poi Charles Cyphers (che diverrà volto familiare proprio grazie a Carpenter), Tony Burton e Nancy Loomis (che interpretano rispettivamente Wells e Julie, personaggi rilevanti e costruiti con attenzione), per finire con Kathy, impersonata da Kim Richards, una bambina per la prima volta sullo schermo. Ciò

avviene anche in film successivi come *Halloween*, *Escape From New York*, *The Thing*, *In the Mouth of Madness* stesso, *Village of the Damned* e *Escape From L.A.*.

Ne risulta così l'idea di un destino che colpisca ineluttabilmente ed in maniera tanto casuale quanto improvvisa.

Il disordine dominante l'universo di celluloidi carpenteriano è un disordine contagioso che instilla nel pubblico un malessere che trascende il dozzinale effetto shock di molto cinema horror.

Sempre in *Assault on Precinct 13*, la scelta di mostrare (seq. 11) l'assassinio a sangue freddo di una bambina (la Kim Richards sopra citata), scena disarmante per la sua crudezza, diviene emblema dello scarto operato da Carpenter rispetto a molti altri film di genere. Ennesimo espediente per spiazzare lo spettatore ed aiutarlo ad aprire gli occhi sulla verità del fatto che non siamo di fronte ad una normale banda di delinquenti ribelli alla società, ma alla personificazione stessa del puro Male in tutta la sua insensata ferocia. A Carpenter non preme approfondire in chiave sociologica la definizione dei componenti la gang. Il fatto stesso di eleggere a rappresentanti degli "Street Thunder" (questo il nome della banda) un bianco, un nero, un ispanico ed un asiatico, gli unici che vedremo distintamente in volto, ci ricorda come il Male

non sia questione di razza, sesso, classe sociale o luogo d'origine: il Male esiste ed accompagna l'uomo ovunque.

Lo stesso procedimento Carpenter usa per la definizione del personaggio Michael Myers, *villain* che la nostra consuetudine di vissuto quotidiano identificherebbe con l'immagine di efferato serial killer di cui tanti esempi ci hanno fornito telegiornali e prodotti di *fiction* (e così era nella prima versione della storia ideata da Irvin Yablans, il cui titolo recitava "The Babysitter Murders", e in cui l'assassino, armato di coltello, massacrava adolescenti a ripetizione), ma che la frequentazione del regista ci aiuta a "leggere" in chiave molto più suggestiva come un'ulteriore incarnazione del Malvagio.

Ancora i soliti "trucchi" carpenteriani ci consentono di squarciare il velo dell'apparenza delle cose per scoprirne la verità; e sono particolari a prima vista irrilevanti ch'egli fa scaturire dai meccanismi della narrazione per immagini, del fare finzione.

Come in *Assault on Precinct 13*, anche in *Halloween* la creazione di turbativa nello spettatore è demandata, oltre che ai contenuti, soprattutto alla modalità della loro rappresentazione.

Esemplare in questo senso la prima sequenza della pellicola, con una lunga soggettiva (inq. 1) dell'assassino. Per girare questa

sequenza l'operatore Raymond Stella utilizzò una speciale steadicam di sua invenzione, chiamata Panaglide, una camera giroscopica montata su una persona tramite un braccio sporgente dalla cintola e sul quale la camera poteva "fluttuare". Questo marchingegno permetteva una soggettiva fluida che evitasse sia la rigidità del dolly sia i movimenti traballanti tipici della camera a mano.

Seq. 1 (inqq. 1-2)

inq. 1: Esterno notte. Facciata di una villa. La steadicam con un movimento sn/ds scivola da dietro un albero e si avvicina alla facciata di una villa unifamiliare giungendo fin quasi alla porta d'ingresso. Dopo una breve sosta si sposta (sn/ds) verso l'angolo destro della facciata dell'edificio.

Voce femminile proveniente dall'interno: *mio padre e mia madre tornano dopo le dieci.*

Voce maschile: *ne sei sicura?*

Avanti ad affacciarsi alla prima finestra del lato est a scoprire due ragazzi che amoreggiano su un divano (F.I.)

Ragazzo: *ma allora saremo soli!*

Ragazza guardandosi intorno: *c'è Michael da qualche parte.*

Il ragazzo indossa una maschera da pagliaccio ed emette un lugubre verso per spaventarla

Ragazza: *e dàì, togliti quel nasone!*

Ragazzo: *andiamo di sopra?*

Ragazza: *o.k.!*

I due salgono le scale ed escono di campo dietro un muro. Dopo una rapida pan. sn/ds e poi ds/sn la m.d.p. torna velocemente all'angolo della villa e in verticale basso-alto a inquadrare la finestra illuminata della camera al primo piano; si spegne la luce
c.s.: un'acuta, stridente nota di sintetizzatore.

Steadicam verticale alto-basso e avanti lungo il perimetro della casa fino alla porta aperta sul retro, da dove penetra in cucina

c.s.: tema costituito da poche note di piano lentamente ripetute.

Si accende la luce; part. mano che apre uno dei cassetti e impugna un lungo coltello. M.d.p. avanti fino alla sala da pranzo e in anticamera ad inquadrare una sedia a dondolo e un pendolo
c.s.: fine tema di piano.

Con un movimento verticale obliquo basso-alto e sn/ds la steadicam inquadra la scalinata alla cui cima appare il ragazzo

Ragazzo (P.A.): *si è fatto tardi, è meglio che vada*

Ragazza (f.c.): *mi telefoni domani?*

Ragazzo: *sì, certo*

Ragazza: *giura!*

Ragazzo: *giuro!*

Il ragazzo scende le scale ed esce. La steadicam inizia la salita della scalinata

c.s.: rintocchi dell'orologio a pendolo e canticchiare della ragazza.

Raggiunto il primo piano la steadicam inquadra dall'alto la maschera abbandonata sul pavimento; allunga la mano a raccoglierla (part.) e la indossa. Attraverso la "schermatura" di una maschera i vestiti della ragazza sparsi sul pavimento. La steadicam avanza nella camera di lei (F.I.) che ignara si sta pettinando seminuda davanti ad uno specchio. Pan. sn/ds ad inquadrare il letto e ds/sn ancora sulla ragazza; poi avanti a stringere su di lei che si accorge della presenza

Ragazza: *Michael!*

Part. mano armata di coltello che si abbassa ripetutamente a colpire; la ragazza si accascia priva di vita sul pavimento

c.s.: riprende il tema di piano.

La steadicam compie un movimento circolare sul proprio asse e ripercorre all'inverso lo stesso percorso, scende le scale ed esce dall'ingresso principale proprio mentre sul viale si ferma

un'automobile; ne scendono due persone (i genitori), si avvicinano e con aria meravigliata gli levano la maschera chiamandolo per nome

Genitori: *Michael!*

inq. 2: un ragazzino (M.F.) dal viso angelico armato di un lungo coltello e in costume da pagliaccio fissa la m.d.p.; dolly indietro ad allargare sui genitori ai lati del bambino e la villa alle loro spalle, teatro della tragedia.

Il primo stacco interrompe una lunga soggettiva consentendo anche a noi di scoprire l'identità dell'omicida.

L'angoscia, la minaccia, il disagio sono dettati dalla consapevolezza, favorita dai brevi scambi di battute degli attori, che l'assassino sia un conoscente stretto, fors'anche un parente della vittima, nonché dal fatto che a fine sequenza lo identifichiamo nel volto angelico di un ragazzino in abiti clowneschi; ma soprattutto dal forte contrasto tra come Carpenter prepari il pubblico a questa rivelazione (una lunga soggettiva che ci rende partecipi, quasi complici, dell'evento sanguinoso) e la rivelazione stessa, girata invece con un dolly ad allargare dal bambino fino ad inserirlo in un contesto ambientale inusuale a

questi eventi: una villa unifamiliare a due piani immersa nel notturno silenzio della provincia americana.

In una sequenza successiva (seq. 3) Laurie, la protagonista, viene incaricata dal padre, un rivenditore immobiliare, di passare davanti alla disabitata casa dei Myers e lasciare le chiavi sotto lo zerbino poichè più tardi dei clienti dovranno visitarla; mentre Laurie vi si reca incontra un altro personaggio chiave del film, Tommy, il figlio dei vicini cui lei fa da babysitter (inqq. 43-50)

seq. 3 (inqq. 43-60)

inq. 51: Esterno, giorno. Vialeto (C.L.). Tommy e Laurie (F.I.) passeggiano su un vialetto seguiti da un carrello ds/sn

Tommy: *come mai vai a scuola passando di qui?*

Laurie: *me l'ha chiesto mio padre*

Tommy: *perchè?*

Laurie: *devo lasciare le chiavi in un posto*

Tommy: *perchè?*

Laurie: *vuol vendere una casa*

Tommy: *perchè?*

Laurie: *perchè questo è il suo lavoro!*

Tommy: *quale casa?*

Laurie: *la casa dei Myers*

Inq. 52: soggettiva di Tommy e Laurie obliqua verso l'alto a ds ad inquadrare la villa Myers, continua carr. trasversale ds/sn.

Tommy spaventato: *la casa dei Myers?*

inq. 53: Tommy e Laurie (F.I.) si fermano di fronte alla casa

inq. 54: Tommy (M.F.) trattiene Laurie (M.F.) per un braccio

Tommy: *là non ci può andare nessuno!*

Laurie: *e io ci vado!*

Inq. 55: Interno casa Myers. M.d.p. dietro la finestrella della porta d'ingresso di casa Myers: Tommy sullo sfondo, Laurie si avvicina in primo piano

Tommy: *...ma è una casa stregata!*

Laurie: *ah sì, guarda!*

Inq. 56: Esterno casa Myers. Laurie nasconde le chiavi sotto lo zerbino

inq. 57: Tommy (M.F.) osserva la scena perplesso

inq. 58: continuazione della 55, Laurie si allontana sul fondo vicino a Tommy; entra in campo da ds il capo, ripreso di nuca, di Michael Myers (P.P.P), il quale li osserva silenzioso.

c.s.: forte musica.

Tommy, indicando la casa: *Lonnie mi ha detto di non andare mai lì...*

Inq. 59: Esterno, vialetto di fronte casa Myers. Tommy e Laurie (M.F.)

Tommy: *...ci sono i fantasmi perchè è successo un fatto terribile tanti anni fa*

Laurie: *Lonnie è un fanfarone, e a scuola lo sanno tutti!*

inq. 60: Tommy e Laurie (M.F.) inquadrati dal lato destro

Tommy: *io vado di qua, ci vediamo stasera, ciao*

Tommy esce di campo a sn, Laurie lo saluta e si allontana verso il fondo tranquilla; entra in campo da ds (part. della spalla), la sagoma di Michael, che la osserva impassibile.

Ancor prima di scorgere la sagoma di Michael Myers che scivola all'interno dell'inquadratura, sappiamo già che egli è minacciosamente presente, proprio perchè la scelta delle inquadrature ha la finalità di comunicare una presenza, o meglio onnipresenza sovranaturale malvagia.

A questo proposito scrive Robert C. Cumbow: "With Carpenter, a camera position is never arbitrary - it always conveys the

presence of a narrative or participating eye."⁵

La soggettiva iniziale ha ormai mutato il nostro modo di "vedere": quando è riproposta (o anche solo abbozzata come finta soggettiva), noi la viviamo come una spia della presenza del Malvagio e di conseguenza ci aspettiamo che compaia sullo schermo.

Ha già preso il via la "cura"-Carpenter dell'immagine, l'educazione verso un nuovo Sguardo.

⁵ "Con Carpenter una posizione di camera non è mai arbitraria. Essa esprime sempre la *presenza* di un occhio narrativo o che partecipi." Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*, Scarecrow Press, 1990. Pag. 55.

1.II) "VERBA MANENT"

Le immagini di Carpenter "disturbano", ma anche le parole, i dialoghi, intervengono ad accrescere l'idea di una minaccia imminente ed inevitabile, a fungere da piccoli, numerosi campanelli d'allarme.

In *Halloween* Tommy, il bambino protagonista positivo, alle prese con gli sberleffi dei compagni di classe all'uscita da scuola:

Compagni (in coro): *Stanotte ti fa fuori, ti fa fuori, ti fa fuori!*

Compagno 1: *Verrà l'Ombra della Strega!*

Tommy: *E piantatela!*

Compagno 1: (...) *non lo sai che succede la sera di vigilia?*

Tommy: *Sì. Scherzi e regali*

Compagno 1: *La notte delle streghe spunta l'Ombra della Strega!*

In una sequenza Laurie manda la sua amica Annie a guardare dietro una siepe, poichè convinta di aver visto qualcuno che la spiava. Annie vi si reca con intenzioni bellicose ma non trova nessuno, quindi ne approfitta per ridicolizzare le manie di persecuzione dell'amica, chiaramente non a suo agio nei rapporti col sesso maschile:

Annie: *Laurie, cara, vuol parlare con te. Gli*

piacerebbe invitarti a cena!

Questi brevi scambi di battute suonano come premonizioni, quasi delle maledizioni pendenti sul capo dei destinatari, al di là delle innocenti e canzonatorie intenzioni di chi le formuli. Maledizioni puntualmente avverantesi nel prosieguo del film, giacchè Laurie e Tommy quella sera stessa (come preconizzato dalle "profezie") vengono aggrediti da Michael Myers.

In un'altra scena Laurie, durante una lezione scolastica, ascolta l'insegnante di letteratura pronunciare le seguenti parole riferite alle opere di un autore, ma più verosimilmente esse definiscono la condizione esistenziale dei protagonisti:

Insegnante: *... il personaggio principale si illudeva*

di essere lui a decidere e ad agire, ma il

suo destino era già deciso, come pure la

sua vita...

Inoltre queste anticipazioni fissano delle scadenze temporali ben precise.

Addirittura si realizza immediatamente la previsione con cui Tommy, alla fine del film, disillude Laurie, la quale è reduce dall'aver inferto al maniaco un colpo (a suo dire) mortale:

Laurie: *L'ho ucciso!*

Tommy: *Ma nessuno può uccidere l'Ombra della Strega!*

E infatti Michael Myers si ripresenta vivo e vegeto (nonostante la grave ferita subita) non appena Tommy ha terminato di pronunciare queste parole, quasi fosse evocato dalle parole stesse.

I dialoghi che hanno come oggetto l'assassino suggeriscono una sua origine soprannaturale, una valenza di mito, una metafora materiata, un simbolo vivente.

Quando il Dr. Loomis e lo sceriffo Brackett trovano nella vecchia casa dei Myers il cadavere di un cane sbranato, il dottore imputa l'esecuzione del selvaggio gesto proprio a Michael, e allo sceriffo che lo contraddice cerca di far capire come non si tratti di un assassino comune:

Brackett: *Un uomo non sbrana*

Loomis: *Lui non è un uomo!*

E in questa direzione prosegue anche una successiva confessione del dottore:

Loomis: *Per otto anni ho tentato di riportarlo a noi,
ma poi per altri sette l'ho tenuto chiuso,
nascosto, perchè mi sono reso conto con
orrore che dietro quegli occhi viveva e
cresceva il male!*

Le varie denominazioni assunte da Michael Myers nella versione originale e nel doppiaggio sottolineano ancora una volta il suo carattere sovranaturale. Nel primo *Halloween* egli viene definito "The Bogey Man" (tradotto come "Ombra della Strega"), avvicicabile per significato al concetto di "Orco" e "Uomo Nero" archetipi universali della paura; in *Halloween II (Il Signore della morte, 1981)* di Rick Rosenthal (ma già nei *credits* del primo film della serie) viene invece identificato come "The Shape", traducibile come "figura, forma..." ad indicare qualcosa che si vede ma non necessariamente esiste. Ricordiamo inoltre che il

verbo *to shape* significa "assumere la forma", che è l'attività caratteristica del Malvagio secondo Carpenter.

A conferma di una lettura di questo tipo altri accadimenti filmici "trasgrediscono" norme non scritte e convenzioni di verosimiglianza che regolano i prodotti di genere fantastico. Ad esempio il fatto che Michael evada dall'ospedale psichiatrico di Smith's Grove guidando benissimo un'auto (evento impossibile giacchè egli è rimasto rinchiuso dall'età di dieci anni senza perciò mai avere l'occasione di imparare a guidare); o che penetri in luoghi chiusi senza difficoltà e senza lasciare traccia, dimostrando di possedere il dono dell'ubiquità; oppure che appaia e scompaia alla vista denotando un innaturale potere sullo spazio (sull'inquadratura).

1.III) "LUOGHI COMUNI"

La definizione degli spazi ambientali che incorniciano le vicende dei film di Carpenter risponde al medesimo imperativo di veicolare lo sguardo dello spettatore verso un obiettivo mirato: il riconoscimento di un'alterità malvagia estremamente prossima all'uomo, e la conseguente, lucida valutazione della sua reale entità; scopo non perseguibile attraverso una visione di superficie, non empatica, omologata: un modo di guardare senza "vedere", un'osservazione ipnotica che si limiti alle apparenze per non indagare la sostanza (o in altre parole una modalità di visione televisiva).

Afferma Carpenter: "Non mi piace la televisione per un gran numero di ragioni, soprattutto per la censura. Ciò che loro vogliono da te è l'omogeneizzazione. Vogliono il punto di vista zero"⁶

E così Carpenter muta i luoghi comuni rendendoli inediti, misteriosi ed insidiosi, trasforma, con effetto straniante, ogni ambiente abituale in realtà pericolosa. Non risparmia nessuna porzione di spazio; la "mutazione" contagia sia il microcosmo che

⁶ In Fabrizio Liberti, *John Carpenter*, Milano, Il Castoro Cinema, 1997. Pag. 8.

il macrocosmo partendo dal corpo umano (*The Thing*, *Body Bags* e *In the Mouth of Madness*) per allargarsi a macchia d'olio nel coinvolgere sgabuzzini, armadi, stanze, appartamenti, ville, cripte, chiese, bidonville, distretti di polizia, quartieri metropolitani o di provincia, magazzini, basi antartiche, distese di ghiaccio, fognature, vicoli, stazioni ferroviarie, baie, fari, distributori di benzina, strade, autostrade e campi di grano.

Carpenter chiama in causa tutto lo scibile spaziale e oltre (vedi lo spazio sconfinato e remoto di *Dark Star*); ed è interessante notare come cambi la prospettiva, dei personaggi e quindi del pubblico, nell'osservare luoghi e realtà un tempo familiari che ora la "cura"-Carpenter dell'immagine ha reso efficaci icone di un malessere diffuso, trasformandole con brevi ma efficaci pennellate in "quinte" ideali per la recita del Malvagio.

Così un quartiere (Anderson) di una grande città (Los Angeles) viene inizialmente definito da una didascalia, in *Assault on Precinct 13*, "ghetto", e caratterizzato in più frangenti come un "deserto". "Deserto" per varie ragioni: perchè molte famiglie hanno abbandonato il quartiere trasferendosi a causa dell'alto tasso di criminalità, ma anche a significare una assenza di valori, un'aridità di sentimenti umani.

Un'altra grande metropoli (New York) diviene in *Escape From New York* una giungla priva di regole che non siano quelle della violenza, e in cui è negata ogni forma di convivenza civile.

E non si salva la provincia (*Halloween, The Fog, In the Mouth of Madness, Village of the Damned*) dove il Male è più subdolo; lo si scorge strisciare tra gli alberi nell'oscurità, o scivolare dietro filari di siepi e nel cuore di campi di grano.

Che dire poi del deserto di ghiaccio e neve dell'Antartico (*The Thing*), metafora del "gelo" nei rapporti tra le persone a favore di una realizzazione solipsistica, nonchè del dubbio e sospetto reciproci come costante delle moderne relazioni umane.

Un ultimo esempio coinvolge anche l'infinito spazio siderale di *Dark Star*, simbolo di solitudine, tedio ed azzeramento di valori.

1.IV) LA "MUSICA DEL DIAVOLO"

Dopo il trattamento carpenteriano della finzione, l'horror ed il genere fantastico non saranno più gli stessi, venendo ad essere finalmente dotati di una "visione" che si rispetti e smettendo il tradizionale sguardo distratto e di superficie che ne limitava la fruizione alla riuscita di "epidermici" effettacci-shock.

La pedagogia carpenteriana coinvolge l'oggetto cinema nel suo complesso. Abbiamo parlato della sua attenzione per le immagini, dell'attento studio della composizione delle inquadrature, della "pesantezza" dei dialoghi e di come suonino terribili le profezie pronunciate dai suoi personaggi.

Ma Carpenter non si limita al parlato, lavorando sulla colonna sonora, e quindi anche sulla musica.

Significativa in questo senso l'eredità paterna (il padre era insegnante di musica moderna all'Università del Kentucky ed apprezzato *session-man*). L'amore per la musica, enumerata sempre dal regista come una delle sue più grandi passioni, lo spinge a curare in prima persona il *songwriting* dei propri film. Compositore ed ideatore di musiche e temi accattivanti ma anche attento selezionatore dell'accompagnamento ideale allo stato

d'animo da trasmettere, Carpenter si è sempre circondato di validissimi collaboratori e compositori (tra gli altri Ennio Morricone, Alan Howarth e Jack Nitzsche) ed ha sempre inserito brani più o meno famosi (nella maggioranza dei casi *rock*, il suo genere prediletto) badando alla loro significazione all'interno del corpo filmico, andando sempre oltre l'ornamento di note fine a se stesso. Le musiche dei suoi film sono stati d'animo, emozioni pure, ed assolvono alla medesima funzione delle parti dialogate. Nei confronti della sezione musicale egli si è sempre comportato in due modi:

1) musiche originali, costituite da temi ricorrenti formati da poche, ripetute note di sintetizzatore a comunicare inquietudine e disagio (*Halloween, The Fog, Escape From New York, The Thing, Prince of Darkness, They Live*).

2) scelta di *songs* più o meno celebri in cui il compito è demandato essenzialmente al testo delle canzoni, significanti in relazione alla diegesi. In questa direzione *Christine* e *Starman*, nei quali i brani costituiscono un vero e proprio commento alle immagini filmate; nel primo film propone "Keep a Knockin' but You Can't Come In" ("Bussa ma non potrai entrare") di Little Richard mentre è in atto un tentativo di forzare l'auto e "Rock'n'Roll Is Here

to Stay" ("Il rock'n'roll è qui per rimanerci") di Danny & The Juniors quando i "buoni" cercano di distruggerla con un caterpillar; nel secondo "I Can't Get No Satisfaction" ("Non riesco a trovare soddisfazione") dei Rolling Stones si rivela ottimale per esprimere l'insoddisfazione del protagonista alieno nel trovarsi di fronte una civiltà umana deludente rispetto alla descrizione prospettata dal videodisco inviato col Voyager.

1.V) FORME

Carpenter ha tracciato negli anni un variegato identikit del Malvagio in tutte le mutevoli forme assunte ai nostri occhi. Abbiamo visto come il regista utilizzi tutte le tecniche e come regoli gli ingranaggi della macchina-finzione al fine di ottenere uno sguardo particolare dal pubblico.

Potremmo definire il suo cinema "finzione nella finzione", nel senso che egli suggerisce una lettura nascosta, più attenta, di immagini e situazioni che di per sè sono "illusioni" inventate dalla creatività fantastica umana.

La finzione è quindi la "condicio sine qua non" del discorso cinematografico carpenteriano; egli si serve originalmente di essa sfruttandone ogni potenzialità per offrire una descrizione adeguata delle proprie idee, per rappresentare i propri concetti; inoltre chiama in causa la finzione stessa come oggetto della propria riflessione.

E' facile comprendere come l'astrazione del concetto di Male trovi concretezza e vita proprio a partire dalla finzione. A proposito del film *The Thing*, Danilo Arona ha scritto: "(...) siamo sinceri, nessuna delle spiegazioni udite nel film porta ad una

comprensione reale della natura del mostro. E la ragione, semplicissima, è una vecchia legge dell'*horror movie*: le ombre ambigue dell'inspiegabile, dell'*incomprensibile*, sono ben più plausibili di qualsiasi ovvio ed umano tentativo d'interpretazione. La natura della Cosa bisogna cercarla altrove: probabilmente nello schiamazzare del film di Hawks dai televisori accesi nella notte di Halloween o in quelle megacitazioni che sono un po' tutto *Distretto 13* e il finale di *The Fog*, quando Adrienne Barbeau comunica via radio '...scrutate il mare'. Fissazioni metalinguistiche, categorie, Cose per l'appunto: per Ettore Tibaldi sarebbero *invasori della mente, forme fantastiche veicolate dalla paura, e dal sentimento agghiacciante che ci paralizza davanti all'ignoto (...)*".⁷

La definizione di "forma della Cosa" che dà il titolo all'articolo di Arona ci ricorda come l'alieno del film sia l'invenzione mostruosa (prima di *In the Mouth of Madness*) che meglio rispecchi il carattere metamorfico del Male, accezione che il regista ha sempre ritenuto imprescindibile per una descrizione dello stesso. Oltretutto evidenza, nello stesso tempo, il profondo nesso esistente tra la Forma del cinema di Carpenter e la sua Sostanza. La condizione fondamentale del suo fare cinema, infatti, consiste

⁷Danilo Arona, *John Carpenter: la forma della Cosa*, Cinema & Cinema, anno X, n. 34, gen.-mar. 1983, pag.37.

nel riutilizzo di elementi fantastici entrati nell'immaginario e provenienti da prodotti d'invenzione (e ci riferiamo a tutti gli ambiti: letterario, cinematografico, televisivo, fumettistico) più o meno lontani. E' ciò che Fabrizio Liberti ha definito come uso del film quale "materiale biodegradabile al 100%" scrivendo: "Egli praticamente si diverte a scomporre i film in particelle elementari, che con Vladimir J.A. Propp si definirebbero *funzioni narrative*, una sorta di replica di quanto avviene in natura con il procedimento chimico della biodegradabilità, che consiste nella modificazione di una sostanza che, a contatto con altre, si tramuta in elementi più semplici, subito disponibili alla produzione di nuovi composti."⁸

Come la Cosa, l'organismo alieno inventato dalla fantasia di Carpenter, così il suo cinema, a contatto con altre "sostanze" (il materiale filmico), ne assimila e replica le "cellule" proponendo un composto nuovo ed originale, lontano per significati dai precedenti cui ha attinto. E' un marchio di identificazione che rende il cinema di Carpenter riconoscibile e particolare, e che sarà fondamentale anche in merito al discorso su *In the Mouth of Madness*.

Qualche esempio può favorire la comprensione del modo di

⁸ Fabrizio Liberti, *John Carpenter*, Milano, Il Castoro Cinema, 1997. Pagg. 13-14.

procedere carpenteriano, del suo lavoro sulla finzione.

Il regista opera sia citazioni pressochè letterali di antecedenti cinematografici (scene, dialoghi, situazioni, personaggi) inserendole in contesti "alieni" dall'originale e quindi operando uno scarto di senso, oppure in alcuni casi inserisce brani dell'originale filmico (proposti attraverso gli schermi televisivi sempre presenti nei suoi film).

Tralasciando i remakes dichiarati sin dal titolo (*The Thing*, *Village of the Damned*), un esempio del primo tipo è *Assault on Precinct 13*, rifacimento in chiave moderna di *Rio Bravo* di Howard Hawks, con la scena del lancio del fucile da Bishop a Wilson che è l'esatta riproposizione del medesimo gesto compiuto da Colorado a favore di John T. Chance. Senza contare i riferimenti più o meno espliciti che questo film dedica a *The Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) di George A. Romero: un gruppo di persone assediato all'interno di un edificio sempre meno difendibile; la composizione dei nemici avanzanti nell'oscurità, l'uccisione in massa degli stessi e la scomparsa dei loro corpi; l'accesa discussione sull'opportunità o meno di rifugiarsi in cantina; il piano di sgattaiolare all'esterno e raggiungere un veicolo per fuggire ed il suo fallimento; la presenza di un

assediato in stato di catatonia; la notte come unità di tempo drammatico; la morte di una bambina e, per far comprendere la capillarità di questa operazione, la spiegazione astrologica di incomprensibili fenomeni di violenza (nel film di Carpenter l'aumento insostenibile di episodi criminosi, in quello di Romero il ritorno alla vita dei defunti)

Una citazione testuale riguarda inoltre un film di Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre (Non aprite quella porta, 1974)* in cui si individuavano le cause degli episodi di violenza narrati nel film, e tratti da una storia vera, nel fenomeno delle macchie solari. In questo solo film si possono rintracciare una pletora di altri riferimenti a prodotti cinematografici tra loro eterogenei e già identificati dai numerosi esegeti carpenteriani. Oltre ai già citati: *The Birds (Gli Uccelli, 1963)* e *Psycho* di Alfred Hitchcock, *Forbidden Planet (Il Pianeta proibito, 1951)* di Fred M. Wilcox, *Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba, 1964)* di Stanley Kubrick, *The Wild Bunch (Il Mucchio selvaggio, 1969)* di Sam Peckinpah, *C'era una volta il West (1968)* di Sergio Leone, *Frankenstein (id., 1931)* di James Whale, *Targets (Bersagli, 1967)* di Peter

Bogdanovich, ecc...

Un esempio di proposta degli originali filmici è, in *Halloween*, la visione "diretta" di *The Thing From Another World* e *Forbidden Planet* trasmessi in televisione. Sorta di commistione di straordinario e quotidiano, reale e sovranaturale; altro aspetto del discorso carpenteriano sul rapporto realtà-finzione portato avanti non sul contrasto fra apparenza dell'immagine (la "finzione nella finzione", come abbiamo visto in precedenza) e sostanza del contenuto (ch'essa cela ma anche suggerisce), bensì sul "corto circuito" tra mondo della finzione, e quindi dell'irreale, e "realtà" (diegetica) dei personaggi.

La stessa opera di assimilazione, imitazione e replica in chiave mutata Carpenter attua anche nei confronti del suo stesso cinema: in *The Fog* la scena del risveglio di un cadavere apparente avviene alle spalle dell'inconsapevole protagonista, con modalità di ripresa identiche a quelle di una similare scena di *Halloween* (la donna, la stessa attrice Jamie Lee Curtis, in primo piano, e l'aggressore sul fondo).

L'evidenza della similitudine che lega il cinema di Carpenter a uno dei suoi figli celebri (la Cosa) sta anche nel carattere autofagocitante comune ad entrambi.

"Più di un protagonista di *The Thing* ci appare infatti come un organismo in preda all'antropofagia cellulare, definizione sin troppo puntuale dell'invadenza tumorale che fa del portatore del cancro un'unità biologica in preda all'autofagia."⁹

⁹ Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*, Bologna, Editrice PuntoZero, 1997, pag.10.

CAPITOLO SECONDO: L'EROE CARPENTERIANO

Dice il saggio Egg Shen, la guida (in senso figurato e letterale, poichè egli per lavoro conduce dei pullman turistici attraverso Chinatown) degli eroi protagonisti della lotta contro il Male in *Big Trouble in Little China*: *Solo una visione può uccidere un'altra visione!".*

E passando in rassegna l'"esercito del Bene", cioè i protagonisti positivi che John Carpenter ha opposto all'invadenza delle forze del Male nella sua personale cosmologia, si scoprono tra le loro fila personalità provenienti dallo stesso territorio: quello della finzione. In quanto essi denotano la medesima filiazione da un passato cinematografico già rilevata a proposito dei loro contendenti malvagi.

Il serbatoio che alimenta questo gruppo di eroi è quello dei *western movies* classici (di Howard Hawks, ma anche di John Ford e Sergio Leone, per esempio), passione, non solo giovanile, del regista. La correttezza, lo spessore morale, un particolare sistema di valori, la coerenza nei comportamenti che caratterizzano i personaggi principali di Carpenter nascono tutti da

omologhi antesignani del genere.

Un iniziale riferimento d'obbligo va a *The Resurrection of Broncho Billy*, che si può considerare non solo il "primo" film, ma anche il primo "significativo" film del regista; il primo film perchè nonostante la regia sia di James Rokos, Carpenter ne ha curato tutte le fasi (soggetto, sceneggiatura, montaggio e musiche); il primo film significativo, invece, per l'anticipazione di temi centrali del regista.

Il cortometraggio narra la vicenda di Billy, giovane cittadino che si oppone alle nevrosi ed al malessere derivatigli da una realtà metropolitana inumana ed alienante rifugiandosi in un mondo immaginario (ma si sa che nel cinema di Carpenter inevitabilmente i confini tra reale e immaginario sfumano) creato prendendo spunto dal mito del vecchio West. Ma il mondo alternativo di Broncho Billy sorge ad immagine e somiglianza non del vecchio West, ma del ritratto che di esso ne hanno proposto i film di *cowboys*. E' il cinema, il "signore delle illusioni" e delle finzioni, che genera e tiene in vita il mondo di Billy.

I nomi dei personaggi e gli pseudonimi che costellano i credits dei suoi film sono indicativi omaggi ai film da lui tanto amati: il montaggio di *Assault on Precinct 13*, per esempio, è firmato John

T. Chance, che era il nome dello sceriffo interpretato da John Wayne in *Rio Bravo*, mentre l'eroe del film di Carpenter deriva il nome di battesimo (Ethan) dal protagonista di *The Searchers* e il cognome (Bishop) dal personaggio che fu di William Holden in *The Wild Bunch* di Sam Peckinpah.

Ma al di là del gioco onomastico, pur estremamente significativo, è, come dicevamo, in alcuni caratteri distintivi che va ricercata l'affinità degli eroi carpenteriani con quelli *western*: la fedeltà di condotta verso se stessi e gli altri in un contesto di gruppo, una buona dose di causticità, cinismo e disillusione, nonché una certa difficoltà nella comprensione dell'universo femminile.

E' possibile stabilire come nella personale visione del mondo del regista la finzione regoli e determini la resa di concetti astratti quali Bene e Male. La finzione non solo è la condizione necessaria per un'adeguata messa in scena del più antico spettacolo della storia, e delle forze che da sempre ne sono le protagoniste (la lotta tra Male e Bene, appunto), ma soprattutto si identifica con entrambe e si fa carico di rappresentarle e simbolizzarle.

SECONDA PARTE

IL SEME DELLA FOLLIA

CAPITOLO TERZO: IL BENE ASSENTE

3.1) *IN THE MOUTH OF MADNESS (IL SEME DELLA FOLLIA)*

Regia: John Carpenter; *Sceneggiatura:* Michael De Luca;
Fotografia: Gary B. Kibbe; *Montaggio:* Edward A. Warschilka;
Musica: John Carpenter, Jim Lang; *Scenografia:* Jeff Steven Ginn;
Effetti speciali: Bruce Nicholson; *Make-up:* Robert Kurtzman,
Gregory Nicotero, Howard Berger; *Costumi:* Robert Bush;
Assistente alla regia: Artist Robinson, Adam Druxman, Stuart
Williams; *Interpreti:* Sam Neill (John Trent), Julie Carmen (Linda
Styles), Jürgen Prochnow (Sutter Cane), Charlton Heston
(Jackson Harglow), David Warner (dottor Wrenn), John Glover
(Saperstein), Bernie Casey (Robinson), Peter Jason (Paul),
Frances Bay (signora Pickman); *Produzione:* Katja Motion Picture
Corporation/New Line Productions; *Produttore:* Sandy King;
Produttore esecutivo: Michael De Luca; *Produttore associato:*
Artist Robinson; *Distribuzione:* Cecchi Gori Group-Tiger
Cinematografica; *Origine:* USA; *Anno:* 1994; *Durata:* 95'.

Seq. 1 (inqq. 1-31 sui titoli di testa): rotative in funzione per la stampa di un libro dal titolo "Hobb's End Horror", di uno scrittore di nome Sutter Cane; in quarta di copertina è annunciato il prossimo romanzo dello stesso autore, intitolato "In the Mouth of Madness".

Seq. 2 (inqq. 32-74): Ospedale psichiatrico. Un paziente, John J. Trent, viene ricoverato presso un istituto per malati di mente. Uno dei dottori del manicomio, di nome Saperstein, riesce a fatica e con l'aiuto di due robusti infermieri a rinchiuderlo nella cella numero nove. Poichè Trent, una volta rinchiuso, crea disordine nel corridoio continuando a professare con veemenza di non essere pazzo e spingendo così i vicini di cella ad urlare la loro sanità mentale, il dottor Saperstein decide di rimettere pace diffondendo una fastidiosa musica. Mentre John si lascia scivolare, ormai rassegnato, lungo una delle pareti imbottite, la litania si distorce e cessa, le luci traballano, e una mano bussa insistentemente alla finestrella della cella. John, timoroso ed incuriosito, si avvicina al vetro ad osservare il corridoio, ma non scorge nessuno; è invece alle sue spalle, nella stessa cella, che scivola un'ombra. Quando si accorge di non essere solo, John si volta e riconosce nella

sagoma una figura nota, blatera qualche strana parola in merito alla fine di un libro e si sente rispondere da una voce maschile che la fine non l'ha ancora letta. Nello stesso istante la mano che poco prima aveva bussato infrange il vetro alle sue spalle ed egli si getta terrorizzato a terra.

Serie di inquadrature (schizzi di sangue, chiesa nera, ascia insanguinata, volti mostruosi, ecc...) accompagnate da suoni dissonanti.

Seq. 3 (inqq. 75-99): Corridoio delle celle. All'ospedale psichiatrico arriva il dottor Wrenn, il quale si sta occupando di una singolare epidemia di follia omicida scoppiata di recente e, in relazione a questa, desidera interrogare Trent. Saperstein lo conduce alla cella numero nove, il cui interno Trent ha interamente decorato con un complesso disegno di croci (lo stesso ha fatto sul camice e sul suo corpo). Una volta lasciato solo col dottor Wrenn, Trent, in cambio di una sigaretta, accetta di raccontare la sua storia.

Seq. 4 (inqq. 100-124): Ufficio di una compagnia assicurativa. Inizia il racconto di Trent: di mestiere è un agente indipendente incaricato dalle assicurazioni di scoprire frodi. Trent smaschera,

sotto gli occhi del suo cliente, un commerciante di pellicce che ha presentato una richiesta di risarcimento fasulla avendo incendiato il suo deposito per incassare il premio assicurativo. Trent confessa di aver ottenuto la verità dalla moglie dell'uomo dopo averle mostrato le foto dell'amante di lui; chiude così il caso con successo, permettendosi anche un battuta di spirito finale con la quale consiglia al commerciante di non scegliere mai la propria moglie come complice di una truffa, soprattutto nel caso in cui la stia tradendo.

Seq. 5 (inqq. 125-164): Tavola calda. Trent brinda al successo appena ottenuto insieme al suo cliente, ma rifiuta la proposta di questi di lavorare per lui a tempo pieno; comunque il cliente gli offre un nuovo caso: una richiesta di risarcimento di svariati milioni presentata dalla casa editrice Arcane a causa della scomparsa del famoso scrittore di romanzi dell'orrore Sutter Cane. Prima che Trent possa dare una risposta, subisce un'aggressione da parte di un uomo armato di ascia che sfonda la vetrata del locale e viene ucciso dalla polizia prima che possa calare l'arma su Trent. L'uomo, poco prima di essere colpito, chiede a Trent: "non leggi Sutter Cane?".

Seq. 6 (inqq. 165-170): Abitazione Trent. Trent guarda un servizio del telegiornale su alcuni scontri avvenuti tra forze dell'ordine e folla, dovuti al fanatismo che circonda la figura di uno scrittore di romanzi horror di successo, Sutter Cane, della cui scomparsa Trent dovrebbe occuparsi nel suo nuovo incarico.

Seq. 7 (inqq. 171-212): Sede della casa editrice Arcane. Trent conosce Harglow, l'editore, e Linda Styles, una redattrice, e scopre che ad aggredirlo è stato l'agente di Cane.

Seq. 8 (inqq. 213-219): Vicolo. Trent assiste in un vicolo al pestaggio di un giovane da parte di un poliziotto che, accortosi della presenza dell'uomo, lo apostrofa minaccioso.

Seq. 9 (inqq. 220): Abitazione Trent. Trent guarda il telegiornale che riporta notizie di altri disordini legati ai libri di Cane, e giudica il tutto come una moda, "estrema" ma passeggera.

Seq. 10 (inqq. 221-227): Libreria. Trent acquista alcune opere di Cane e uno strambo giovane lo avvicina dicendogli: "Lui ti vede!".

Seq. 11 (inqq. 228-275): Abitazione Trent. Trent legge i libri di Cane e li giudica, parlandone al telefono col suo cliente, di scarso valore ma coinvolgenti. Addormentatosi, si ritrova a sognare il poliziotto nel vicolo, che però ha un volto mostruoso; poi sogna il massacro dell'agente di Cane da parte di una folla di mostri. Al risveglio il poliziotto è seduto sul divano accanto a lui, ma è solo un sogno nel sogno. Trent si sveglia definitivamente e si accorge che tutte le copertine dei libri di Cane nascondono un sottile tratteggio ritagliando il quale si può scoprire il luogo in cui lo scrittore sarebbe nascosto.

Seq. 12 (inqq. 276-290): Sede dell'Arcane. Trent mostra le sue scoperte ad Harglow e Styles; l'editore incarica lui e Linda di raggiungere la città di Hobb's End, che sembrerebbe essere un luogo reale (situato nel New Hampshire) pur non essendo presente su nessuna carta geografica.

Seq. 13 (inqq. 291-375): In automobile, durante il viaggio, Linda e Trent si conoscono meglio; di notte, Linda alla guida (mentre Trent dorme) investe un vecchio in bicicletta che si rialza e si allontana

senza dire una parola. L'auto vola letteralmente in cielo. Poi, attraversato un ponte coperto dotato di fari abbaglianti, i due giungono a Hobb's End (alla luce del sole); il tutto all'insaputa dell'addormentato Trent.

Seq. 14 (inqq. 376-390): Centro di Hobb's End. Linda e Trent visitano la cittadina, che pare deserta eccezion fatta per un gruppo di bambini lanciato all'inseguimento di un cane con intenzioni poco rassicuranti, dei quali si accorge solo Linda.

Seq. 15 (inqq. 391-415): Hotel Pickman. Linda e Trent si recano all'unico hotel della città; Linda nota che il luogo è identico alla descrizione che Cane ne ha tracciato nei suoi libri. Addirittura la redattrice descrive nei particolari l'arredamento della hall prima di vederlo. All'interno la ragazza è fortemente turbata da un quadro che sembra mutare disegno come se fosse dotato di vita propria. Trent e Linda fanno la conoscenza della signora Pickman, l'anziana padrona dell'hotel.

Seq. 16 (inqq. 416-430): Stanza d'albergo. Linda è sempre più convinta di vivere in un romanzo di Cane, e cerca di persuadere

Trent, il quale, seppur scettico, rimane turbato dal constatare un'ennesima coincidenza coi libri dello scrittore: una chiesa bizantina nera sormontata da cupole dorate, visibile sul lato est dell'albergo.

Seq. 17 (inqq. 431-496): Chiesa. Trent e Linda si recano verso la chiesa nera descritta dai romanzi di Cane e che hanno scorto dalla finestra della camera d'albergo. Qui assistono all'"apparizione" di Cane e ad un malriuscito attacco portatogli dagli adulti della città armati di fucili, i quali lo accusano di aver rapito Johnny, il figlio di uno di loro; Cane li disperde aizzandogli contro dei feroci dobermann. Linda e Trent fuggono, ma prima di entrare in macchina vengono avvicinati da una bambina dallo sguardo poco rassicurante che dice: "Io vedo!".

Seq. 18 (inqq. 497-521): Stanza d'albergo. Trent dà sfogo alla sua rabbia convinto di essere vittima di una messinscena organizzata, e comunica a Linda di volersene andare. La ragazza gli riferisce il contenuto del nuovo libro in gestazione, di cui solo lei e l'agente di Cane erano a conoscenza; poichè Trent non le crede, Linda ruba di nascosto le chiavi dell'auto non volendo

andarsene prima di aver scoperto la fine del libro, da cui sembra dipendere la loro sorte.

Seq. 19 (inqq. 522-542): Hall dell'hotel. Trent cerca di strappare alla signora Pickman qualche informazione che provi che il tutto sia stato complottato ai suoi danni, ma all'improvviso Linda corre fuori dall'hotel e fugge con l'auto. Inoltre la signora Pickman dimostra di non essere quella graziosa vecchietta che Trent crede: ai suoi piedi, dietro il bancone, infatti, geme nudo e ammanettato il marito.

Seq. 20 (inqq. 543-553): Centro di Hobb's End. Trent si reca a piedi in un pub e ivi incontra il padre di Johnny, il quale gli comunica come Cane abbia "contagiato" i cittadini rendendoli folli e mostruosi, a partire dagli stessi bambini. Trent non gli crede.

Seq. 21 (inqq. 554-673): Chiesa. Linda si reca alla chiesa e incontra gli stessi bambini che inseguivano il cane, ma all'animale è stata amputata una zampa; alcuni di loro hanno un aspetto mostruoso. Linda entra nella chiesa e trova Sutter Cane, che le comunica di star lavorando ad una "nuova Bibbia", un libro che

diffonderà il Male nel mondo e che gli viene dettato da mostruose creature del passato. Cane costringe Linda a "leggere" la fine del libro; ella vede le paurose immagini, e quando rialza lo sguardo dal volume i suoi occhi lacrimano sangue.

Seq. 22 (inqq. 674-708): Stanza d'albergo. Linda entra all'improvviso nella stanza dove Trent sta riposando; è scioccata e sviene subito. Trent scende a chiedere aiuto alla signora Pickman, ma scopre che in realtà essa è un mostro tentacolare che infligge terribili torture al marito. Tornato di sopra, Trent viene aggredito da una Linda "posseduta".

Seq. 23 (inqq. 709-842): Centro di Hobb's End. Trent fugge in auto e si dirige al pub, ma prima di entrare nota che la strada è occupata da una folla composta da bambini e adulti "mutanti" impegnati in un grottesco girotondo al cui centro sta, immobile, Linda. Trent, all'interno del pub, assiste impotente al suicidio del padre di Johnny. Prima di fuggire in auto è costretto a tramortire Linda per farla salire in macchina; la ragazza ingoia le chiavi. La mostruosa folla si avvicina minacciosa alla vettura, ma Trent riesce ugualmente a mettere in moto usando un cacciavite e si

allontana a gran velocità. Linda tenta di baciarlo dicendo che così vuole il romanzo e Trent è costretto a fermare l'auto proprio nel luogo in cui è presente il vecchio in bicicletta che avevano investito all'inizio del viaggio; Linda sottopone il proprio corpo a delle inumane contorsioni tanto che Trent, inorridito, l'abbandona per strada. Non riesce tuttavia ad allontanarsi da Hobb's End poichè per ben tre volte si ritrova a convergere in centro città, nel medesimo punto in cui è radunata la folla ostile. La terza volta decide di sfondare quel muro di corpi, ma quando si accorge che in mezzo a loro c'è Linda, per evitare di investirla si schianta contro un'auto parcheggiata e perde i sensi.

Seq. 24 (inqq. 843-936): Chiesa. Trent si risveglia in un confessionale; all'esterno è Cane, che gli rivela i suoi piani di cambiamento del mondo, consistenti in una mutazione su larga scala del genere umano in una nuova specie, il tutto grazie alla lettura del nuovo romanzo; la storia prevede che sia proprio Trent a consegnare il manoscritto "rivelatore" all'editore e al mondo intero. Cane insiste perchè Trent si affretti ad intraprendere il viaggio di ritorno verso il mondo reale attraverso una galleria appositamente creata, sostenendo di non poter trattenere oltre le

creature del passato; lo scrittore "strappa" il proprio corpo come una pagina di un libro aprendo così un varco per il passaggio delle creature nel nostro mondo. Trent è costretto a fuggire attraverso la galleria incalzato da una moltitudine di esseri mostruosi; Linda invece decide di non fuggire avendo già letto la fine del libro.

Seq. 25 (inqq. 937-956): Strada. Trent si ritrova, senza sapere come, in pieno giorno e al centro di una strada col manoscritto tra le mani. Domanda ad un ragazzino in bicicletta se conosca una città di nome Hobb's End, ma questi fa cenno di no; Trent lascia cadere il manoscritto e chiede un passaggio ad un camionista.

Seq. 26 (inqq. 957-981): Motel. Presa una stanza, Trent riceve un pacco a suo nome contenente i fogli del manoscritto di Cane (intitolato: "In the Mouth of Madness") di cui si era sbarazzato. In preda ad una crisi di nervi decide di dargli fuoco.

Seq. 27 (inqq. 982-989): Pullman. Durante il viaggio che lo riporta a casa, Trent fa un sogno in cui, per espressa richiesta di Cane, il mondo è dominato da un colore solo, il blu, in quanto è il preferito del romanziere; si sveglia urlando tra lo spavento dei passeggeri.

Seq. 28 (inqq. 990-996): Agenzia turistica. Arrivato in città, Trent chiede informazioni su Hobb's End, ma scopre che non è mai esistito un luogo con questo nome. Irritato, inveisce contro l'impiegata e se ne va.

Seq. 29 (inq. 997): Vicolo. Trent ritorna nel vicolo dei suoi primi incubi e, strappando dal muro un manifesto del penultimo libro di Sutter Cane, scopre il proprio volto ritratto su una pubblicità che reclamizza il nuovo "In the Mouth of Madness".

Seq. 30 (inqq. 998-1014): Sede dell'Arcane. Nello studio di Harglow, Trent racconta la sua singolare vicenda, ma l'editore lo confonde dicendogli di non conoscere nessuna Linda Styles, e di aver già pubblicato il nuovo libro di Cane (da cui sarà anche tratto un film) sulla base del manoscritto che lo stesso Trent gli avrebbe consegnato vari mesi prima.

Seq. 31 (inqq. 1015-1022): Libreria. Una coda enorme di persone fa la fila per acquistare "In the Mouth of Madness", l'ultimo romanzo di Sutter Cane; Trent abbatte con una scure un ragazzo

che esce dal negozio col libro in mano, il quale, assorbito nella lettura, mostrava il volto rigato da lacrime di sangue. La radio intanto diffonde la notizia dello scoppio di un'epidemia di schizofrenia paranoide che spinge a compiere atti di inaudita violenza.

Seq. 32 (inqq. 1023-1063): Cella numero nove. Il lungo racconto di Trent si interrompe e il dottor Wrenn se ne va piuttosto scosso dalle coincidenze con gli eventi reali; Trent è sempre più convinto che la razza umana si stia per estinguere. Poco dopo l'ospedale psichiatrico viene assalito da una forza misteriosa e tutti i suoi occupanti, tranne Trent, vengono uccisi brutalmente.

Seq. 33 (inqq. 1064-1088): Quando Trent trova il coraggio di uscire dalla sua cella e dall'edificio, si trova di fronte una città deserta e semidistrutta. Ormai sull'orlo della pazzia, entra in un cinematografo vuoto a vedere un film dal titolo "In the Mouth of Madness", che altro non è se non il film cui lo spettatore ha assistito. Trent, nell'assistere alle immagini della sua avventura, non regge a quest'ultima prova e scoppia in un riso folle, a metà tra l'isterico e il disperato.

3.II) L'EROE MANCATO

In the Mouth of Madness è l'opera più cupa, apocalittica, desolata e desolante di Carpenter. Il mondo che ne esce è un mondo senza luce o barlume di speranza, dominato da una generale assenza di valori e sentimenti umani, ennesima prova di universo caotico e disordinato i cui precedenti abbiamo già preso in esame stabilendo come questo film si inserisca sui binari tradizionali della poetica dell'autore.

Carpenter gioca con le modalità del fare finzione, del narrare per immagini, suggerendo una visione "altra", uno scavo nell'illusorietà delle inquadrature, e dotando di significati ulteriori la colonna sonora (musiche e dialoghi).

Un confronto tra le sequenze iniziali di *In the Mouth of Madness* e quelle di altri suoi film ne evidenzia la similarità e al contempo la particolarità rispetto alla tradizione carpenteriana.

In the Mouth of Madness:

Seq. 1: inqq.1-31 (titoli di testa):

inquadrature di rotative in funzione per la stampa di libri.

Seq. 2 (inqq. 32-74):

inq. 32) Esterno, giorno. Facciata del manicomio (C.L.): un mastodontico edificio sviluppato in orizzontale ed isolato su un'altura; pan. sn/ds e poi ds/sn su un'autoambulanza che si avvicina all'ingresso dell'istituto lungo un tortuoso vialetto

33) Interno, giorno. Reception del manicomio. Pan. alto/basso da un rosone lungo un pilastro fino al dottor Saperstein (P.A.) al telefono:

*Pronto...pronto...accettazione? Parla il dottor Saperstein, è già lì?
E' stato ricoverato? Bene, portatelo qui.*

Pan. sn/ds a seguire Saperstein che si allontana verso i colleghi sul fondo

34) Saperstein e suoi assistenti (M.F.) di fronte ad un'infermiera (di spalle) seduta al banco di accoglimento pazienti

Saperstein: *Sta arrivando.*

Gli assistenti danno segni di approvazione e si voltano verso l'ingresso dell'istituto; l'infermiera si alza

35) Part. dalle ginocchia in giù di due uomini in camice bianco che ne trascinano di peso un terzo in jeans e stivaletti neri. Pan. ds/sn a seguire gli uomini che si allontanano verso il fondo dove li attende lo staff medico (F.I.)

36) Tre uomini (P.A.): due sono infermieri, il terzo è il paziente, John Trent. Di fronte a loro lo staff medico (di spalle)

37) Saperstein e assistenti (M.F.)

Saperstein: *Trent?*

38) Uno dei due infermieri (P.P.): *John J.*

39) Saperstein (M.F.): *Mettiamolo nella numero nove.*

40) vedi la 34; Trent colpisce l'infermiere alla sua ds e poi quello alla sua sn

41) Un infermiere (P.P.), colpito al mento, cade

42) Saperstein (M.F.) osserva la zuffa

43) Trent, tenuto alle spalle da uno dei due infermieri, colpisce con un calcio al basso ventre l'altro, finchè i due lo sopraffanno e di peso lo conducono verso il fondo del lungo corridoio che si snoda dietro il banco

44) Carrello a precedere i due infermieri (F.I.) che trascinano Trent (F.I.) attraverso un altro corridoio costellato di celle. Si fermano davanti ad una di esse

Trent: *No, no, no, vi prego no, non voglio!*

Infermiere: *Entra dentro!*

45) Interno cella. Trent (F.I.) viene spinto all'interno di una cella dalle pareti imbottite il cui unico arredo è un materassino

Infermiere (mentre lo spinge): *Forza!*

Trent: *Aspettate!*

Trent corre verso la porta, che viene sbarrata

46) Esterno cella. I due infermieri (M.F.) di spalle davanti alla porta escono di campo a ds; Trent si affaccia alla finestrella della porta. Zoom avanti a stringere su Trent (fino a P.P.)

Trent: *Ehi! Senti, mi dispiace per le tue balle, giuro che non l'ho fatto apposta...aiutooo!*

47) Saperstein (F.I.) al banco mentre i due infermieri avanzano dal fondo.

c.s.: in lontananza il grido d'aiuto di Trent

Saperstein agli infermieri: *Tutto bene? Grazie.*

48) Esterno cella; Trent fa capolino (M.F.) alla finestrella della porta

Trent: *Non sono pazzo, mi sentite? Non sono pazzo!*

Pan. sn/ds sulle altre celle del corridoio, alle cui finestrelle si affacciano altri internati

Internati: *Allora neanche'io sono pazzo!*

Neanch'io!

Neanch'io!

49) Saperstein (P.P.)

50) Dettaglio dito di Saperstein che alza il volume di un diffusore musicale

c.s.: inizio musica.

51) Saperstein (P.P.) sorride soddisfatto

52) Altoparlanti appesi alla parete di fronte alla cella di Trent; pan. obliqua ds/sn su Trent (M.F.) affacciato alla finestrella

c.s.: Alla base strumentale subentra un coro stonato.

Trent: *Oh no!*

53) Interno cella; Pan. ds/sn e poi alto/basso su Trent (P.P.) che si appoggia alla parete e si lascia scivolare

Trent: *Questi non li sopporto!*

c.s.: fine musica.

Le luci traballano

54) Inq. obliqua dall'alto su Trent (P.P.)

55) Inq. obliqua dal basso: una mano bussa alla finestrella

56) Trent (P.P.)

57) vedi la 55; la mano bussa una seconda volta poi si ritrae

58) Trent (P.P.), timoroso, si alza

59) Esterno cella; Trent (P.P.) scruta attraverso il vetro; alle sue spalle un'ombra entra in campo da sn

60) Interno cella; Trent (P.A.) si volta accortosi di una presenza

nella cella, l'ombra occupa la parte sn dell'inq.

Trent: *Questo è un modo stupido di finire un libro!*

Zoom avanti su Trent (M.F.)

L'ombra (voce maschile): *Ma non è la fine, quella non l'hai ancora letta!*

Una mano infrange il vetro alle spalle di Trent.

Nella prima sequenza l'inquietante motivo iniziale (la tradizionale serie di note di sintetizzatore) introduce un *riff* ben più "robusto" e ritmato (*hard rock*), il quale sottolinea le inquadrature delle rotative con il loro incessante movimento. Pur mostrando il meccanico lavoro per la stampa di un libro, solo dopo trenta inquadrature il regista lascia trapelare la natura di questo testo: "Hobb's End Horror".

Comincia quindi sin dalla prima sequenza, e addirittura dai titoli di testa, il gioco di anticipazioni, di frasi dette e non dette, finalizzato alla creazione di suspense tale da sconcertare lo spettatore. In quanto l'intendimento carpenteriano, in questo film, è confondere le nostre comuni concezioni del reale, porre dubbi sulla natura stessa di realtà e soprattutto sulla sua oggettività ed unicità. Cos'è reale e cosa non lo è? E ancora, la finzione non potrebbe

assurgere anch'essa a titolo di concreta realtà, ad un livello diverso ma comunque realtà?

Non ci sono assicurazioni o prove, nell'universo carpenteriano, del fatto che la nostra sia vera realtà rispetto ad altre possibili. Dopo trenta inquadrature in cui l'entità dell'oggetto stampato è solo suggerita e mai rivelata, ma di cui cogliamo la sinistra aura che lo circonda (aiutati in questo dalla musica e dalla meccanica ritmicità delle rotative), scopriamo che il titolo del testo di prossima pubblicazione è: "Hobb's End Horror". Ma la scoperta inquieta, e non solo perchè il titolo lasci intendere di che natura siano i contenuti del nuovo romanzo, ma anche perchè, per fattura grafica (i disegni di copertina, per esempio, oppure il nome dell'autore Sutter Cane così simile visivamente e quasi omofono rispetto a quello di un autore reale, Stephen King), questo libro ci è familiare, lo abbiamo visto innumerevoli volte sugli scaffali delle librerie, firmato Dean Koontz, Peter Straub, Clive Barker o, per l'appunto, Stephen King. E inoltre c'è quel "coming soon" in quarta di copertina, lapidario e conclusivo poichè appare nell'inq. 31 (l'ultima della sequenza iniziale), minaccioso ed anticipatore, coincidendo con la fine della sigla d'apertura, il quale annuncia l'imminente uscita del nuovo romanzo di Sutter Cane: "In the

Mouth of Madness", che ha lo stesso titolo del film. Messaggio pubblicitario per l'uscita di un nuovo prodotto (il "coming soon") che di per sè non mostra nulla di insolito, ma di cui lo spettatore può percepire il carattere di minacciosità senza ovviamente riuscire ancora ad identificare la natura di questa minaccia.

Gli elementi di turbamento sono già tantissimi, soprattutto nei confronti di spettatori che abbiano familiarità coi film di Carpenter e siano abituati a certe suggestioni, come la possibilità di un Male che si annidi fra bulloni ed ingranaggi di mezzi meccanici e macchinari vari. La sequenza iniziale di *In the Mouth of Madness* rimanda soprattutto a *Christine*, per esempio al prologo ambientato nella fabbrica di automobili in cui la vettura Christine ferisce un operaio e ne uccide un altro, alla scena della miracolosa autorigenerazione della macchina dopo l'atto di vandalismo subito, e al finale in cui Christine è stata pressata ma l'ammasso di ferraglia è ancora pulsante di vita.

Il processo carpenteriano, volto alla destabilizzazione delle più radicate certezze in materia di reale, è già iniziato. Quelle rotative non possono che celare uno spirito infernale, la cui presenza tra quegli ingranaggi sta per dare alla luce qualcosa (un libro) di estremamente pericoloso.

Si attua da subito la divaricazione tra realtà e apparenza caratteristica del regista, poichè immagini oggettivamente e apparentemente comuni si "colorano" (grazie alla coincidenza di movimento visivo e momento sonoro, e grazie alla natura stessa della sigla musicale) di significati ulteriori.

Nella sequenza 2, John J. Trent, il paziente, è un pazzo: è esagitato, geme e farnetica, si rifiuta di collaborare (ci vogliono infatti due infermieri per trascinarlo all'interno dell'istituto, inq. 35). La sua è la classica, violenta reazione di un malato di mente all'idea di essere rinchiuso, con tanto di amplificazione delle normali forze fisiche (si libera per un attimo di entrambi gli infermieri molto più robusti di lui, inqq. 40-43). Mentre lo trascinano lungo il corridoio che porta alla cella, Trent, sopraffatto, si lamenta disperatamente usando la frase stereotipata del malato mentale (inq. 44); spinto a forza all'interno della cella numero nove, cerca subito di uscirne in preda al panico e tenta di impietosire i due infermieri con una frase puerile (inq. 46); infine passa alle urla disperate di aiuto e ad un altro stereotipo del matto: la professione di sanità mentale (e, puntualmente, gli altri internati lo imitano, inq. 48).

Eppure, come per la sequenza 1, l'apparenza inganna ed alcuni

elementi incrinano la saldezza della prima impressione:

a) la location, l'edificio ospitante il manicomio: una lunga e austera facciata dominante un'altura; una fortezza, un carcere. Solo l'arrivo dell'autoambulanza suggerisce il carattere della struttura (inq. 32);

b) il personaggio del dottor Saperstein, che sembra avere un ruolo di primo piano nelle gerarchie dell'istituto, ma che per il suo comportamento manierato e i suoi "stonati" sorrisi pare essere lui un anormale; quando Trent sta per avere la meglio sui due infermieri continua ad osservare la scena sorridendo, turbato solo dalla sconvenienza della situazione (inq. 42); quando regna il caos nel corridoio delle celle, Saperstein, per coprire le urla degli internati, fa diffondere una musica orribile e lagnosa convinto di aver brillantemente controllato la situazione (inq. 49-51).

Trent è realmente uno schizofrenico o è stato rinchiuso per errore? E Saperstein è realmente un dottore affidabile nonostante paia poco equilibrato nei suoi atteggiamenti? I compagni di corridoio di Trent che professano la loro innocenza sono persone normali o sono pazzi veri?

Gli elementi di turbamento sono parecchi: l'improvviso distorcimento della musica (inq. 53), le luci traballanti (inq. 53), la

mano che bussa contro il vetro (inq. 55,57), la scelta di utilizzare inquadrature oblique (inq. 54,55,57) nel momento di tensione apicale, le battute apparentemente senza senso che si scambiano Trent e la figura in ombra (inq. 60).

A chi prestar fede, ad un pover uomo (Trent) chiuso in cella ingiustamente e a cui accadono fatti inspiegabili (la mano che spacca il vetro, la musica che cessa non appena egli afferma di non sopportarla), o alla realtà più evidente e superficiale, cioè che questi accadimenti siano le allucinazioni di una mente malata, come lascerebbe supporre lo svolgimento della sequenza 3, in cui Trent sembra addirittura peggiorato nella sua nevrosi e in cui tutto pare essersi verificato esclusivamente nella sua mente (per esempio il vetro della cella non è rotto).

Non comprendiamo più quanto possa esserci di reale nella finzione e quanto di finto nella realtà, a dimostrazione di quanto sia infinitamente labile e relativo il confine tra verità e mistificazione.

Carpenter vuole instillare il dubbio, delegittimare una frusta nozione di realtà e nello stesso tempo arricchirla di nuove suggestioni, destinate ad una fascia di pubblico che sia sensibile al fascino di una certa cultura della paura e in grado di identificarsi

con un personaggio nonostante questi sia, all'inizio, "apparentemente" nient'altro che un malato di mente vittima di paurose allucinazioni.

Assault on Precinct 13:

Seq. 1 (inqq.1-16):

inq. 1) Esterno, notte. In sovrimpressione: "ANDERSON, CALIFORNIA, a Los Angeles ghetto". Obliqua dall'alto; tutta la parte ds dell'inq. è dominata da un muro, da dietro il quale entra in campo da ds un uomo armato (F.I.) che da' un'occhiata e fa cenno ad altri di seguirlo; cinque uomini (F.I.) entrano in campo da ds e, salendo in fila indiana dei gradini, si avvicinano alla m.d.p. (P.P.P.), poi escono di campo a ds. Pan. sn/ds a seguire l'ultimo della fila. Sovrimpressione: "SATURDAY 3:10 A. M.". M.d.p. a mano avanti a seguire i sei uomini (M.F.); si ferma dietro un angolo dopo breve pan. ds/sn a inquadrare il gruppo che si è fermato in discesa su dei gradini; leggermente dall'alto due di loro (P.P.), pan. ds/sn sugli altri fermi di fronte ai primi all'imbocco di uno stretto vicolo di uno scantinato

Uno di loro: *Avete sentito niente?*

Dolly, pan. alto/basso ad inquadrare il vicolo

Uno di loro: *Andiamo.*

Imboccano il vicolo ancora in fila indiana

Voce f.c. (megafono): *Fermi, qui è la polizia! Gettate le armi!*

Pan. ds/sn e leggermente verso l'alto a seguire i sei (F.I.) che fuggono verso il fondo

2) Obliqua dal basso a ds: part. fucile, imbracciato da un poliziotto, che esplode dei colpi

3) M.d.p. a mano a seguire la fuga dei criminali, alcuni (P.A.) cadono a terra colpiti

4) vedi la 2; il fucile esplode altri colpi

5) Breve pan. alto/basso a seguire la caduta di un criminale colpito a morte

6) Obliqua dal basso a sn: part. fucile imbracciato da un altro poliziotto che spara

7) Breve pan. ds/sn dall'alto su altri due criminali colpiti

8) vedi la 2

9) vedi la 6

10) Pan. alto/basso a seguire l'accasciarsi dell'ultimo criminale colpito

11) Uno dei corpi crivellati (M.F. dall'alto)

12) Un altro corpo insanguinato (M.F. leggermente dall'alto)

13) Un criminale (M.F. leggermente dall'alto) geme a terra

14) vedi la 2: il poliziotto ricarica il fucile

15) vedi la 6: fucile puntato

16) Totale dall'alto dei corpi massacrati nel vicolo. Su una dissolvenza incrociata:

Voce f.c. (radiogiornale): Sei giovani banditi sono stati uccisi stanotte in uno scontro a fuoco con la polizia nella zona sud di Los Angeles. In questa località la situazione è diventata insostenibile...

Seq. 2 (inqq. 17-27):

inqq. 17) Esterno, giorno. Abitazioni nel quartiere di Anderson.

Veloce pan. sn/ds sulle case fino a fermarsi su un edificio

Voce f.c. (continua il radiogiornale): ...e il commissario D. ha voluto lui stesso comunicare la notizia alla stampa. Voce del commissario: Nella mia qualità di commissario della contea di Los Angeles, ho voluto convocarvi per fare un quadro della situazione. La delinquenza ha preso ormai il sopravvento soprattutto nella zona sud, che viene ormai definita comunemente "il ghetto" di Los Angeles. La situazione è tale che non si contano più le famiglie che per sopravvivere, è questa la parola giusta, hanno preferito

abbandonare le loro case per portarsi in altra zona più tranquilla della nostra città...

18) Interno, giorno. Casa disabitata. Part. cassa piena di armi da fuoco; carrello leggermente trasversale e pan. basso/alto sui fucili appoggiati alla parete e su altre armi varie; carrello trasversale sn/ds fino al locale adiacente, dove un uomo di razza ispanica spegne la radio

Voce f.c. (continua il radiogiornale): *...; le sparatorie tra bande rivali sono all'ordine del giorno, si parla di gruppi che, attraverso un vero e proprio rito, giurano odio alla polizia e di vendicare la morte di un loro compagno. Negli ultimi tempi ben sette poliziotti...*

Continuazione del carrello trasversale a inquadrare in F.I. l'ispanico (di lato), un bianco (di fronte) ed un nero (di spalle) seduti su delle poltrone attorno ad un tavolino; si fissano silenziosi, il locale è spoglio, e sul tavolino c'è un contenitore rotondo di vetro

19) L'ispanico (M.F.) fa scattare un coltellino

Ispanico: *Dài, cominciamo!*

20) Sulla ds del tavolino un asiatico (M.F.), seduto di fronte all'ispanico e tra gli altri due impugna un coltello e sotto lo sguardo impassibile del bianco (P.A.) punta l'arma contro l'interno

dell'avambraccio

Asiatico: *Pronto!*

21) L'ispanico (M.F.) si incide la carne

22) vedi la 20: il bianco (P.A.) fa scattare il suo coltello e, dopo essersi schiaffeggiato l'avambraccio, si ferisce anch'egli

23) Part. coltello che apre la ferita, il sangue cola dall'avambraccio del bianco

24) Continuaz. della 21: l'ispanico (M.F.) si sporge verso il tavolino

25) Part. contenitore di vetro il cui fondo è coperto di sangue; entrano in campo le mani degli uomini che fanno colare sangue all'interno del contenitore

26) Continuaz. della 23: Dettaglio ferita del bianco

27) Continuaz. della 25: la mano del bianco fa colare sangue nel contenitore di vetro.

Bastano due sequenze a John Carpenter per disorientare lo spettatore: la lunga ripresa con camera a mano (inq. 1), confusa, scura e traballante; le nitide e brevi inquadrature delle mani armate dei poliziotti che sparano a ripetizione (inqq. 2, 4 ,6 ,8, 9, 14, 15); un totale dei corpi crivellati (inq. 16); il fatto di non poter vedere un solo rappresentante delle forze dell'ordine in volto (si

sente solo una "fredda" voce filtrata da un megafono) e di distinguere invece bene i volti dei protagonisti del macabro giuramento della seq. 2.

E' il caos a farla da padrone negli esordi dei film di Carpenter, il regista afferma con forza il disordine e colui cui è affidato il compito di opporvi un ordine: l'eroe.

In *Assault on Precinct 13* è il tenente Ethan Bishop, protagonista assoluto in positivo, brillante e pieno di spirito come ogni eroe carpenteriano. Bishop viene presentato nella sequenza immediatamente successiva (seq. 3) alla 1 e alla 2, che ne fungono da preparazione.

In *In the Mouth of Madness*, al contrario, lo spettatore si trova di fronte John Trent, personaggio nevrotico ed instabile come nessun altro nella filmografia carpenteriana, il quale fa la sua prima apparizione in camicia di forza, coi capelli arruffati e lo sguardo terrorizzato, e viene subito trascinato via di peso da due infermieri (seq. 2).

E' evidente come questo sia il punto di riferimento cui tendere in relazione alla storia proposta. Infatti Carpenter ha sempre presentato i propri personaggi centrali (positivi o negativi) all'inizio del film, nelle primissime inquadrature o addirittura invadendo il

territorio dei titoli di testa.

Ogni cambio di sequenza nei primi venti minuti di *Assault on Precinct 13* coincide con la presentazione di un personaggio centrale, il quale poi si troverà ad interagire con altri convergendo tutti (con una sorta di "spirale" filmica) nel medesimo spazio: il distretto. A partire dal prologo vengono proposti nell'ordine i protagonisti in negativo (gli Street Thunder), e tutti quelli che lo saranno in positivo (Bishop, Napoleone Wilson, Leigh).

In *Halloween* bastano le prime tre sequenze a presentare tutti i veri "attori" della vicenda: Michael Myers (seq. 1), il dottor Loomis (seq. 2), Laurie e Tommy (seq. 3).

E così è per tutti gli altri film, con punte estreme in *Prince of Darkness*, in cui le sequenze di introduzione degli eroi (il prete, Birack, Brian e Catherine) si alternano con i titoli di testa.

In altri casi l'eroe di turno è addirittura introdotto senza essere visto, poichè assente dall'inquadratura, come in *Big Trouble in Little China*, in cui Jack Burton è presentato, in tutta la sua caratura eroica, dalle ammirate parole di Egg Shen, in un prologo che da' allo svolgimento del film la valenza di flashback; o come in *Memoirs of an Invisible Man*, un altro film costruito in analessi, dove il protagonista Nick Halloway si fa carico di presentare se

stesso, e la sua tribolata situazione, a parole, non potendo essere scorto poichè divenuto invisibile; oppure ancora in *Christine*, nel quale il ruggito malvagio e minaccioso del motore dell'auto (vero centro spettacolare della vicenda) anticipa l'apparizione del titolo del film.

Carpenter, dopo aver provocato un iniziale disorientamento, propone subito un punto di riferimento che ne attenui l'effetto.

Nel caso di *In the Mouth of Madness* è John Trent, che è l'unico a dominare, assieme all'"ombra" di Sutter Cane (eminenza grigia del film), le prime sequenze, oltre ad essere la voce narrante dell'analessi che ci permetterà di venire a conoscenza dei fatti (come già Nick Halloway in *Memoirs of an Invisible Man*).

Solo che Trent palesa delle debolezze inedite per un eroe carpenteriano, infatti la prima sequenza in cui appare lo mostra totalmente in balia degli eventi: viene trascinato nel manicomio in camicia di forza, prova a ribellarsi al suo destino di clausura con un'azione di disperata violenza (la quale fallisce miseramente senza peraltro impensierire il suo "carceriere" Saperstein), viene rinchiuso in una cella per malati di mente gravi ed ogni sua preghiera o implorazione viene puntualmente ignorata.

La seq. 3 sottolinea maggiormente la tipologia del personaggio:

un individuo chiaramente disturbato, che ha decorato tutte le pareti imbottite della sua cella, nonché se stesso, con un complesso motivo di croci nere disegnate a matita, e che si muove nervosamente per la cella chiedendo da fumare. Inoltre nell'accondiscendere alla richiesta del dottor Wrenn di raccontare gli avvenimenti, inizia la lunga narrazione a ritroso con questa frase: *Io sono...ero un investigatore delle assicurazioni indipendente...*; il carattere di palese rassegnazione insito nell'opzione di parlare della propria vita e della propria attività lavorativa al tempo passato piuttosto che al presente, ben si accorda alla descrizione di un personaggio (in questi pochi minuti iniziali) alla resa dei conti, schiacciato da un destino ch'egli reputa ineluttabile.

Trent subisce una metamorfosi verso uno stato di sempre minor fiducia nei propri mezzi razionali e di progressiva perdita del proprio equilibrio interiore.

Il racconto retrospettivo degli avvenimenti si apre (seq. 4) su uno spaccato dell'ambiente lavorativo di Trent, col personaggio nel pieno svolgimento delle sue mansioni (durante le quali risolve con successo un caso di tentata frode ai danni della compagnia per cui sta lavorando): è un agente indipendente delle assicurazioni,

incaricato di investigare su frodi e richieste di risarcimenti fasulle. Il ritratto del personaggio proposto in questa sequenza pare contraddire l'immagine che di esso è stata preventivamente fornita dalle seqq. 2 e 3. All'inizio dell'analessi John J. Trent è indicato, infatti, come un professionista affermato, stimato dalla propria clientela, sicuro di sé e della propria abilità investigativa al punto da permettersi il lusso di rifiutare proposte allettanti in nome del mantenimento della propria indipendenza. Il suo modo di atteggiarsi è modellato sul personaggio del detective privato proprio della tradizione noir: quel tipo di figura cui dava corpo e voce l'attore Humphrey Bogart, il quale viene imitato nella gestualità e nelle caustiche uscite verbali. Il gesto, più volte ripetuto da Trent, di tirarsi il lobo dell'orecchio durante le conversazioni, è mutuato da un identico gesto che Bogart proponeva in *The Big Sleep (Il grande sonno, 1946)* di Howard Hawks; così come la medesima filiazione denuncia la sicumera di Trent: *E' fin troppo facile coi dilettanti, io cerco di capire chi è un professionista e chi no,...è con i professionisti che mi diverto!*

Nella sequenza 5, Trent assiste ad un servizio del telegiornale su una serie di scontri tra polizia e folla di fanatici dello scrittore Sutter Cane:

Speaker del telegiornale: *Lo scrittore di romanzi dell'orrore Sutter Cane è un innocuo fenomeno popolare o un profeta folle della carta stampata? Queste scene si sono svolte oggi davanti alle librerie di molte città. Secondo la polizia i disordini hanno avuto inizio perchè i negozi non erano in grado di soddisfare le richieste dell'ultimo romanzo di Sutter Cane: "Nelle fauci della follia". Quando la narrativa diventa religione, e i suoi fans sono pericolosi?*

Trent: *Sì quando hanno un'ascia!*

Trent dimostra ancora una volta prontezza di spirito e scarsa emotività, ironizzando sulla pericolosissima aggressione subita.

Anche la sequenza 6, ambientata nella sede della casa editrice Arcane, rafforza l'immagine di un uomo dalla forte personalità e dalla brillante intelligenza aggiungendo ulteriori sfumature nella costruzione del carattere del personaggio:

a) dongiovannismo. Trent ha un'ottima reputazione di sè; cerca quindi subito di strappare un appuntamento alla redattrice Linda Styles (appena conosciuta) con un futile pretesto lavorativo.

b) cinismo (parlando con Linda dei romanzi di Cane):

Trent: *Quel tipo di cazzate va a ruba, vero?*

Linda: *Più di quanto lei immagini, sorpreso?*

Trent: *non c'è più niente che mi sorprenda; abbiamo distrutto l'aria, il mare, abbiamo distrutto la nostra salute, perchè non completare l'opera distruggendo anche il nostro cervello?*

Questo sfogo tradisce una scarsa considerazione per il genere umano nonchè una pessimistica e sfiduciata visione del mondo.

Seq. 13:

Trent: *Nel mio lavoro si capisce subito che chiunque è capace di qualsiasi cosa, anche la peggiore...chiunque la può fare.*

Linda: *Allora lei non crede più a niente?*

Trent: *Già, ma c'è il lato positivo, chi la pensa così non rimane mai deluso. Mi creda, prima il genere umano scompare dalla Terra e meglio è!*

Quello di Trent verso Hobb's End è un viaggio verso la perdita di sè, verso il crollo dell'identità e della libertà individuale; ne seguiamo lo svolgersi in tutte le sue fasi: l'iniziale estrema stabilità mentale e la repentina incrinatura delle proprie radicate certezze; l'insinuarsi del dubbio che il tutto non sia una messinscena organizzata e l'incapacità di discernere con la consueta lucidità gli avvenimenti; la conseguente irritazione e la follia totale, lo

squilibrio finale di chi non sa più come rapportarsi al mutamento del mondo che lo circonda, schiacciato da eventi e forze più grandi di lui.

Carpenter, provocatoriamente, per buona parte del film disorienta lo spettatore con un'immagine di Trent rispondente alla tradizione dell'eroe tipico della sua mitopoiesi, dotandolo di cinismo, acume, disincanto e un'iniziale buona dose di successo personale, a suggerirne la similitudine coi vari Napoleone Wilson, Snake Plissken, Mac Ready, Jack Burton e John Nada.

Se è vero che Trent scimmiotta Napoleone Wilson (uno degli eroi di *Assault on Precinct 13*) nel chiedere da fumare al dottor Wrenn (inq. 86), è altrettanto vero che Snake/Jena Plissken (*Escape From New York*), ancora ammanettato, si prende, senza chiedere, sigaretta e fiammiferi dalla scrivania dell'alto commissario Hauk. E mentre Snake/Jena in tono secco ordinava: *chiamami Jena!* allo stesso Hauk, reo di averlo chiamato Plissken, per il puro gusto di infastidire ed intimidire il suo interlocutore, Trent invece non è in grado (preso com'è dal terrore di essere rinchiuso) di comunicare a Saperstein il suo nome, che viene precisato da uno degli infermieri che lo scortano (inqq. 37, 38).

3.III) LO SGUARDO

Per la prima volta nella produzione carpenteriana viene a mancare un eroe dotato del necessario sguardo, della dovuta capacità di "vedere" il reale che lo circonda. Il senso della vista è centrale nella poetica dell'autore. Le moderne teorie fisiche hanno aggiunto solide fondamenta scientifiche alla base del concetto di "osservazione". Il principio di indeterminazione di Heisenberg, secondo cui è impossibile conoscere sia la posizione che il movimento specifici di un atomo (le due condizioni minime perchè lo si possa considerare esistente realmente in quanto entità indipendente), e la teoria di Bohr, secondo la quale l'indistinto mondo dell'atomo prende corpo nella realtà concreta solo quando lo si osserva (in assenza della quale osservazione, altrimenti, è solo un fantasma), sono i due assunti fatti propri dal regista a suggello delle proprie idee.¹⁰

Afferma Paul Davies: "(...) la concezione ordinaria del mondo, quella secondo cui gli oggetti della cosiddetta realtà esterna esistono a prescindere dalla nostra osservazione, crolla

¹⁰ cfr. Paul Davies, *Dio e la nuova fisica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.

completamente di fronte al fattore quantico."¹¹

Senza un osservatore non è data materia. Partecipiamo della realtà materiandola con l'osservazione.

Se il reale coincide con la sua osservazione, risulta evidente l'importanza del ruolo dell'osservazione nella definizione della natura stessa della realtà fisica.

La necessità di reimparare uno "sguardo" a dispetto della generale mistificazione del reale attuata da alcuni mezzi di comunicazione (in primis la televisione), è simboleggiata dai "finti" occhiali da sole di *They Live*, i quali, una volta inforcati, consentivano una visione della realtà circostante corrispondente al vero; così come simbolica era l'emicrania che tale visione arrecava: il dolore di un cervello costretto ad una faticosa ripresa di funzionamento autonomo, rispetto allo stato di comodo di un'altrui gestione delle proprie menti.

Allo stesso modo Nick Halloway, l'uomo invisibile di *Memoirs of an Invisible Man*, prendeva coscienza di sé proprio nel momento in cui si negava alla vista (superficiale) propria e degli altri.

Addirittura il regista, in alcuni momenti della sua storia cinematografica, esplicita la metafora dotando i suoi eroi (sul

¹¹ Paul Davies, *Dio e la nuova fisica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, pag. 152.

modello del Tiresia omerico) di più o meno gravi difetti al senso della vista, per significare uno sguardo spirituale, sovranaturale, superiore alle normali possibilità fisiche e, appunto, sensoriali. Per esempio l'attore Victor Wong, scelto per impersonare due figure centrali nella mitologia dell'eroe carpenteriano (Egg Shen, lo stregone guida delle forze del Bene in *Big Trouble in Little China*, e Birack, il docente di fisica teorica di *Prince of Darkness*), oltre ad un evidente strabismo possiede un difetto per il quale l'occhio sinistro risulta semichiuso rispetto al destro. E ancora in *They Live* c'era la fugace apparizione di un predicatore cieco che già dopo pochi minuti di film regalava al protagonista John Nada una reale valutazione dell'invasione aliena in atto, di cui nessuno era ancora consapevole. Ma il caso più eclatante è sicuramente quello di Snake/Jena Plissken, l'eroe di *Escape From New York*, entrato nell'immaginario collettivo soprattutto grazie alla benda nera da pirata che perennemente ne occulta l'occhio sinistro.

Nella prima parte del lavoro abbiamo parlato della "cura-Carpenter" dell'immagine, riferendoci alla didattica verso uno sguardo che "buchi" l'apparenza e l'illusione, per cogliere il nucleo sostanziale del reale.

John Trent palesa l'assenza di un'adeguata "penetrazione" di

sguardo, e di conseguenza di una lucida valutazione degli avvenimenti che gli accadono. Per tutto il film denuncia una carenza "visiva" laddove, al contrario, i suoi antecedenti "colleghi" (l'archetipo dell'eroe carpenteriano) ne avevano sempre dimostrato ricchezza e profondità.

La figura centrale di *In the Mouth of Madness*, è dunque quella di un eroe fallito, un uomo che di fronte alla scoperta di un ordine delle cose non corrispondente a quello che aveva in mente, soggiace al dolore che questa rivelazione comporta; la perdita dell'integrità mentale, la follia assoluta, ne sono la naturale conseguenza.

John J. Trent non solo non possiede il consueto tempismo nel riconoscere il reale stato delle cose, ma inoltre, una volta preso atto dell'evidenza, vi si arrende dimostrando tutta la sua inadeguatezza al ruolo. Non lo aiutano il suo pessimismo di facciata o il suo cinismo fine a se stesso, laddove invece causticità e disillusione (stati d'animo sentiti dai suoi "colleghi") aiutavano i vari Plissken, MacReady e Burton nella solitaria ribellione ad una realtà ostile e nelle situazioni più disperate.

L'antieroe John Trent perde il confronto con i miti del passato carpenteriano in primo luogo per quanto riguarda il senso della

vista. Se essi hanno dimostrato una capacità di "visione" fuori del comune, egli non è nemmeno in grado di guardare; nella seq. 24, Trent si allontana con largo anticipo dal varco apertosi dal corpo di Cane, varco che permetterà il passaggio delle "creature del passato" nel nostro mondo; e allo stesso modo, mentre le creature mostruose provenienti dalle profondità di quel "pozzo" lo inseguono, impegnato in una fuga disperata, non ha il coraggio di voltarsi per osservarle; in tutti e due i casi Trent fugge una visione che, al pari di quella della mitologica Medusa, gli sarebbe fatale.

L'eroe quindi non solo non possiede più la tradizionale facoltà di iper-visione, ma addirittura ora la subisce, perchè ripetutamente visto. Nella seq. 10, quando Trent, in libreria, sta scegliendo dei romanzi di Sutter Cane, un giovane dall'aspetto poco rassicurante gli si avvicina dicendogli: *Lui ti vede!*. Ed è naturale che Trent subisca lo scacco definitivo proprio in ambito visivo, nell'assistere alla propria vicenda riproposta sullo schermo di un cinematografo vuoto (seq. 33). E' l'estrema manipolazione dell'individuo (tema scottante ai nostri giorni), condizionato com'è da immagini di ogni tipo provenienti dai mass media, e il cui bombardamento ha l'effetto di abbassare la soglia di attenzione e decodificazione dei fruitori.

Scrive Franco La Polla: "L'incapacità di distinguere tra fantasia e realtà, quindi, non è un dato costitutivo della storia, ma il sintomo di un particolare momento della *nostra* storia. Molto di più: esso è un dato gnoseologico della nostra cultura, una conseguenza del condizionamento di quegli stessi mezzi di massa (televisione in primo luogo) che erano al centro del già citato *Essi vivono* e che hanno attratto l'attenzione di più di un cineasta sensibile al problema da essi posto (...). Qui Carpenter rivolge la sua attenzione al genere specifico e al suo mezzo principe di diffusione, il romanzo. Ma non c'è alcun dubbio che egli stia alludendo a una società che pur immersa nella lettura di quel tipo di testi subisce i suoi maggiori condizionamenti in ambito televisivo, e comunque di immaginario visuale."¹²

Ma non è solo un problema di John Trent: in questo film tutti i personaggi che vengano posti di fronte ad una "visione" non reggono lo sguardo sul futuro da essa prospettato. Quella che, in *They Live*, era un'emicrania, ora, in *In the Mouth of madness*, è diventata un macabro pianto, con lacrime di sangue che rigano il volto dei lettori dopo la "visione"; il significato è il medesimo: la presa di coscienza dolorosa di una realtà la quale è sempre meno acco-

¹² Franco La Polla, *La realtà non è più quella di prima*, in *Speciale: Il seme della follia*, «Cineforum», anno 35, n. 344, maggio 1995, pag. 56.

modante del sogno, o della mistificazione che di essa opera la fantasia.

3.IV) "IO PENSO DUNQUE LEI ESISTE!"

In the Mouth of Madness è stato inserito in *Apocalisse e cinema*¹³, una recente pubblicazione riguardante il rapporto tra il cinema e l'ultimo libro della Bibbia. I curatori del volume, Elio Girlanda e Carlo Tagliabue, citano questo titolo tra una serie di film cui sarebbe affine per la predominanza di temi e figure dell'apocalittica, quali la fine del mondo, la lotta tra Male e Bene, il futuro dell'umanità, e la presenza di personaggi impegnati allo spasimo in una ricerca o in una missione.

Ebbene John Trent è in effetti impegnato in una missione, ma la fallisce; è realmente ossessionato dalla ricerca della verità (su Sutter Cane), ma le risposte cui giunge e la scoperta di una verità inattesa e sconvolgente lo portano alla pazzia finale.

In effetti il destino di Trent è già stato scritto, è un fatto compiuto, ed egli si trova, nolente, ad essere il vettore della diffusione del Male nel mondo, portando così a termine quella che è la reale missione affidatagli: la missione di Sutter Cane.

Il venir meno del libero arbitrio e l'ininfluenza di ogni scelta individuale nei confronti di un futuro comunque predefinito,

¹³ Elio Girlanda e Carlo Tagliabue, a cura di, *Apocalisse e cinema*, Roma, Centro Studi Cinematografici.

rendono il personaggio di Trent una specie di marionetta i cui fili sono mossi dalle mani del malvagio demiurgo Sutter Cane. L'idea di una sorte già stabilita, cui Trent può solo arrendersi ed adeguarsi, è suggerita nell'arco del film, sin quasi dal principio dell'analessi:

seq. 5 (inqq. 125-163):

inq. 125) Interno, giorno. Tavola calda. Attraverso una vetrata l'esterno; un autobus si ferma davanti alla vetrata, sulla fiancata la pubblicità di un libro: "Sutter Cane's 'In the Mouth of Madness', you'll be mad with fear. Arcane"

Cliente: Trent, sei stato bravissimo. Lo dicono tutti che sei quello che ha il miglior fiuto per scovare gli imbroglioni...

inq. 126) Trent e cliente (M.P.P.), di lato, seduti uno di fronte all'altro ad un tavolo. Sullo sfondo la vetrata, l'autobus riparte.
Zoom leggermente indietro

Cliente: ...ma vederti all'opera, vedere come lavori è...incredibile!

Trent: Beh, non è stato difficile, sono piaciuto a sua moglie, e poi era un dilettante, è fin troppo facile coi dilettanti...

inq. 127) Trent (P.P.): *...io cerco di capire chi è un professionista e chi no. E' con i professionisti...che mi diverto!*

inq. 128) Cliente (P.P.): *La maggior parte dei miei agenti non si accorgono di una truffa neanche se gliela sbatti sotto il naso, tu invece...*

inq. 129) All'esterno, da un negozio di fronte, delle persone fuggono urlando; esce un uomo armato di ascia (F.I.)

Cliente: *...tu non sbagli mai!*

Trent: *...come si fa a sbagliare...*

inq. 130) continuaz. della 126. Zoom leggermente avanti

Trent: *...se dalla gente ti aspetti sempre il peggio non puoi sbagliare. Tutti cercano di imbrogliare, io lo so e sono pronto a coglierli in fallo.*

Cliente: *Senti Trent...*

inq. 131) L'uomo (P.A.) avanza verso il locale. Breve pan. ds/sn

Cliente (f.c.): *...ti faccio una proposta: smetti di fare l'indipendente e lavora solo per me, che ne dici?*

inq. 132) Trent (P.P.): *No, mi dispiace Roby, sono un uomo libero e non voglio prendere ordini da nessuno...*

inq. 133) L'uomo con l'ascia (M.P.P.) scavalca una ringhiera

Trent: *...sono indipendente e sono contento così.*

Cliente: *Allora fa' un altro lavoro per me.*

inq. 134) continuaz. della 130. Sullo sfondo avanza l'uomo. Le

persone sedute ai tavolini fuori dal locale fuggono. L'uomo si ferma davanti alla vetrata e fissa Trent, il quale non lo ha notato

Cliente: *Ho delle difficoltà con la Arcane.*

Trent: *La casa editrice?*

Cliente: *Sì, hanno appena presentato una richiesta di risarcimento che potrebbe costarmi milioni. Devi metterti subito al lavoro.*

Trent: *Di che si tratta?*

Cliente: *Sutter Cane è sparito.*

Trent: *Chi?*

Cliente: *Sutter Cane!*

inq. 135) Esterno, giorno. Vetrata del locale

Di lato, l'uomo (M.P.P.) distrugge la vetrata con un colpo d'ascia

inq. 136) Interno, giorno. Vetrata del locale

Part. ascia che infrange il vetro.

inq. 137) Obliqua dall'alto, Trent (P.P.) si tuffa all'indietro spaventato

inq. 138) Part. tazza che si rovescia

inq. 139) Il vetro cade a pezzi; Trent, il cliente, e altri avventori si coprono il volto con le mani; sul fondo l'uomo armato di ascia (P.A.)

inq. 140) Part. piatti che cadono per terra

inq. 141) Gente che fugge

inq. 142) Obliqua dall'alto, Trent di spalle, accucciato

inq. 143) Cliente (M.P.P.) si tuffa all'indietro terrorizzato

inq. 144) continuaz. della 139; l'uomo entra nel locale

inq. 145) Di lato, l'uomo (M.P.P.) scavalca ed entra dalla vetrata distrutta salendo direttamente sul tavolo di Trent

inq. 146) Trent (P.P.) guarda l'uomo ancora coprendosi il volto

inq. 147) Obliqua dal basso, l'uomo (M.P.P.) si accuccia fissando Trent, breve pan. alto/basso

Uomo: *Non leggi Sutter Cane?*

inq. 148) Trent (P.P.): *Cosa?*

inq. 149) Dettaglio viso dell'uomo; i suoi occhi, allucinati, piangono lacrime di sangue

inq. 150) Trent (P.P.)

inq. 151) Obliqua dal basso, l'uomo si alza e urlando solleva l'ascia, breve pan. basso/alto

inq. 152) Trent (P.P.) si copre il volto

c.s.: rumore di spari.

inq. 153) L'uomo viene colpito (M.P.P.)

inq. 154) Part. pistola che esplode colpi

inq. 155) continuaz. della 153

inq. 157) Due poliziotti (M.P.P.) che sparano

inq. 158) continuaz. della 155. L'uomo cade all'esterno del locale

inq. 159) Trent (P.P.) spaventato

inq. 160) I due poliziotti (M.P.P.) cessano il fuoco

inq. 161) Obliqua dal basso, Trent (P.P.) cerca con lo sguardo il cliente

inq. 162) Obliqua dall'alto, cliente (P.P.)

inq. 163) continuaz. della 161.

Tutto, in questa sequenza, è volto a suggerire l'idea che il destino di Trent sia stato già scritto: le sue affermazioni (inq. 132), che suonano sarcastiche in relazione all'andamento futuro della vicenda; il manifesto sulla fiancata dell'autobus ("'In the Mouth of Madness' di Sutter Cane, vi farà impazzire dalla paura! Arcane"), inquietante alla luce di quanto avviene nelle seqq. 2 e 3. E così pure alcune coincidenze: non appena l'autobus esce di campo, dal negozio esce un pazzo vero armato di ascia, quasi fosse un esempio vivente di quanto profetizzato dal manifesto; e non appena il cliente ripete il nome di Sutter Cane (parlando della casa editrice Arcane, il cui nome è appena apparso sul manifesto), il pazzo sfonda la vetrata e domanda all'incredulo

Trent se non abbia mai letto Cane.

L'impossibilità di mutare il corso degli eventi è ancor più evidente nella seq. 13:

Linda: *Adoro spaventarmi, e i libri di Cane spaventano.*

Trent: *Ma che c'è da spaventarsi, non sono mica cose reali.*

Linda: *Non sono reali dal suo punto di vista e per il momento la realtà le da' ragione. Quello che spaventa nelle opere di Cane è ciò che accadrebbe se la realtà desse ragione a lui.*

Trent: *Oh! Qui non stiamo parlando della realtà, parliamo di romanzi: sono due cose diverse!*

Linda: *E' reale quello che noi crediamo che sia reale. Sani e pazzi potrebbero scambiarsi i ruoli. Se un giorno i pazzi fossero la maggioranza, lei si troverebbe rinchiuso in una cella imbottita, e si chiederebbe che cosa sta succedendo fuori.*

Il discorso di Linda prevede talmente alla perfezione ciò che accadrà a Trent, da sembrare quasi una didascalia delle seqq. 2 e 3.

Nella seq. 15, Linda si ripete preconizzando il fatto che Trent metterà il piede su un'asse sconnessa, e descrivendo la hall dell'hotel Pickman senza averla mai vista prima, solo per averne

letto sui libri di Cane.

Nella seq. 24, le parole di Linda (che legge, in sincrono con le azioni del protagonista, un brano del nuovo libro) fanno ancora una volta da didascalia alle immagini di uno spaventato Trent, che, nei pressi del varco apertosi dal corpo di Cane, spinge lo sguardo nelle profondità di quel "pozzo" e subito se ne allontana percependone la minaccia:

Linda: Trent rimase in piedi davanti allo strappo, con lo sguardo perduto nell'abisso senza limiti dell'ignoto, nella palude stigia che si estendeva dall'altra parte. I suoi occhi rifiutarono di chiudersi, e non gridò, ma le creature, orrende e abominevoli, gridarono per lui, nel momento in cui le vide avvicinarsi e uscire a frotte da quel pozzo nero di tenebre, con l'accecante bagliore delle ossa consumate da innumerevoli secoli di maledizione. Cominciò ad allontanarsi dallo strappo, mentre quella moltitudine morta, illuminata dal bagliore che veniva dal pozzo senza fondo, marciava verso di lui, e verso il nostro mondo.

Trent vorrebbe non fuggire, non allontanarsi dallo "strappo" per contraddire le predizioni di Cane, ma non può, poichè quello è il suo destino, ed il destino non si può mutare.

Nella stessa seq. 24:

Cane: Lei deve diffondere il mio libro nel mondo. E' questo il suo compito!

Trent: Io devo?

Cane: Lei è una mia creazione, come questa città; non esisteva prima che io ne scrivessi, e nemmeno lei.

Trent: No, io so cos'è reale, so quello che sono! Non può trattarmi come un burattino!

Cane: Crede che il mio agente l'abbia assalita per caso? Aveva letto di lei nel libro. Sapeva che lei avrebbe consegnato il mio manoscritto al mondo per dare inizio al cambiamento...e voleva fermarla!

Trent: Non sono il personaggio di un libro!

Cane: Io penso dunque lei esiste! Lo legga se non ci vuole credere. Guardi che cosa ho in serbo per lei!

La frequenza di inquadrature oblique alto/basso su Trent, ben formalizza l'idea di un destino sovrastante l'uomo. Carpenter puntualmente ripropone questa modalità di ripresa a riaffermare la debolezza e la sottomissione del personaggio, che lasciano presagire la sua inevitabile sconfitta.

Il Male è ovunque (Linda, una volta "posseduta", possiede il dono dell'ubiquità che già aveva dimostrato, per esempio, l'"ombra" Michael Myers), e l'uomo è un bersaglio vulnerabile, raggiungibile dal suo tocco in qualsiasi momento: la mano che nella seq. 3 bussa contro il vetro e poi lo rompe, e che nella seq. 21 guizza per un attimo a toccare la spalla di Linda per poi scomparire, ne costituisce la calzante metafora.

3.V) DEGENERAZIONE UMANA

La finzione da' corpo all'idea di Male e la rappresenta, la simbolizza.

Il problema è che in *In the Mouth of Madness* viene a mancare la corrispondente, tradizionale presenza di personaggi positivi che al Male si contrappongono: la finzione, per la prima volta, agisce univocamente, e in senso negativo. Sembra essersi esaurito quel serbatoio immaginifico (cinema, letteratura, fumetti) che foggia le forti icone positive dei film di Carpenter, ispirandone lealtà di comportamento ed integrità morale.

Nessuna ambientazione, nemmeno quella delle due città-simbolo della moderna degenerazione urbana (New York e Los Angeles) era stata più apocalittica nella carriera del regista, mai lo spettatore si era sentito più solo, mal rappresentato, mal tutelato dagli eroi dello schermo.

In *In the Mouth of Madness* Carpenter sembra contraddire quella fiducia di fondo che ha sempre riposto nell'umanità; anche il fattore umano crolla, perde di significato: lo spirito di gruppo che animava inaspettatamente gli assediati di *Assault on Precinct 13* di fronte ad un nemico comune, unendo le persone al di là del loro

passato, della loro classe sociale, del loro sesso e del colore della loro pelle; lo sguardo non ancora "inquinato" dei bambini e la speranza riposta nella loro purezza (*Halloween* e *The Fog*); alcune briciole di umanità tradite da "duri" quali Snake Plissken e Jack Burton (*Escape From New York* e *Big Trouble in Little China*); il sacrificio finale di Catherine a respingere l'irruzione del Malvagio nel nostro mondo (*Prince of Darkness*); l'amore incondizionato che non tiene conto delle diversità (*Starman* e *Memoirs of an Invisible Man*); tutto ciò è assolutamente assente da *In the Mouth of Madness*.

Carpenter, teso verso la ricerca di una risposta da opporre al disordine (Male) della vita contemporanea attraverso l'istituzione di un ordine (Bene) nuovo, ha sempre trovato questa risposta nel cinema, in sostanza nella finzione (sin da *The Resurrection of Broncho Billy*). Il lascito di un certo cinema del passato (soprattutto la riserva mitologica dei *western movies*) a favore della moderna poetica carpenteriana, è sempre consistito in un forte sistema di valori a livello personale ed interpersonale, mai sociale. La società ha fallito nella tutela dell'individuo e nella costruzione di una vita migliore, così come tutte le sue componenti: il sistema economico, la gestione dell'informazione,

la scienza, le forze armate.

Se esiste qualcosa, esso va cercato nell'interiorità dell'essere umano. Questo fino a *In the Mouth of Madness*, in cui l'apocalisse è soprattutto a livello individuale. Non c'è alcuna umanità nel mondo in disfacimento presente nel film; il Male parte dal contagio dei bambini, quei bambini che per il regista hanno sempre rappresentato la speranza in una "sana" visione e in una capacità di decifrazione del reale più acuta rispetto al mondo adulto. Per fare un esempio, in *Halloween*, Tommy (un bambino) è l'unico ad intuire subito la vera natura di Michael Myers, grazie alle sue doti d'immaginazione.

John Trent e i personaggi di *In the Mouth of Madness* denunciano la preoccupante assenza di una benchè minima particella d'umanità; persino Snake Plissken, Napoleone Wilson e Jack Burton, le tre icone carpenteriane più ciniche e pessimiste nei loro rapporti col genere umano, mostravano inattesi segnali di intenerimento e di rispetto nei confronti di alcune forti figure femminili. In *In the Mouth of Madness* il rapporto fra Trent e Linda potrebbe sussistere unicamente su una base sessuale, per l'assenza di qualsiasi accenno di sentimento. Trent dimostra un interesse di questo tipo tentando una *avance* dopo pochi minuti di

conversazione, e Linda, da parte sua, concede in due occasioni al protagonista un bacio falsamente appassionato: nella prima (seq. 18), solo per trattenerlo ad Hobb's End (e fallito lo scopo, gli ruba subito le chiavi dell'auto); nella seconda (seq. 23) afferma: *Cane sta scrivendo la mia parte, vuole che io ti baci! (...) perchè serve al libro, è quello che la gente vuole leggere!*

Non c'è, nel film, un solo sentimento che si possa definire di sincera umanità, le relazioni interpersonali non vanno oltre il convenzionale rispetto nei rapporti di lavoro (Trent-cliente, Trent-Harglow) ed una superficiale e fallimentare interazione uomo-donna (Trent-Linda).

Ogni pulsione sinceramente sentita è a connotazione negativa: odio, violenza, sospetto, irritazione, minaccia, malafede, resa, disillusione, follia.

Ora l'equazione finzione = Male informa tutto il sistema carpenteriano; Sutter Cane, e gli orrori di Hobb's End e dintorni, dominano il film senza essere controbilanciati da un'opposizione di pari valore.

3.VI) SUMMA DI ORRORI

Finzione, realtà e Male coincidono in *In the Mouth of Madness*, atto d'accusa carpenteriano nei confronti di un sistema falsato di gestione dell'informazione e della comunicazione.

Mai questa equazione era parsa così esplicita nei film del regista, grazie all'abbondanza di riferimenti al cinema del passato (soprattutto horror) e grazie a citazioni di mostruosità ed incubi dell'immaginario fantastico che ha cresciuto generazioni di spettatori (ma anche lettori di romanzi e fumetti).

Federico Chiacchiari ha definito il film "un puzzle dell'immaginario orrorifico"¹⁴, riferendosi alla pletora di riferimenti che costellano e plasmano l'infernale mondo di Sutter Cane.

Alle fondamenta della cittadina di Hobb's End, infatti, sta tutta una serie di "immagini" attinte da questo comune patrimonio orrorifico. Hobb's End è una sorta di "Terra della finzione", un mondo onirico fatto di schegge visive, "immagini" sepolte, fantasmi mentali che risiedono nell'inconscio del fruitore: l'ambientazione agreste, con strade fiancheggiate da campi di pannocchie alte quanto una persona, e celanti chissà quali spaventosi misteri, è mutuata da

¹⁴ Federico Chiacchiari, *Un puzzle dell'immaginario orrorifico*, in *Speciale: Il seme della follia*, «Cineforum», anno 35, n. 344, maggio 1995, pag. 59.

Children of the Corn (*Grano rosso sangue*, Fritz Kiersch, 1984), tratto a sua volta da un racconto omonimo di Stephen King; bambini "cattivi", che inseguono e torturano un cane arrivando persino a minacciare gli adulti, si riallacciano ad una lunga tradizione di *enfants terribles* che parte almeno da *The Village of the Damned*; il fallito abbandono di un luogo, con il malcapitato di turno che cerca ripetutamente di allontanarsi ed ogni volta si ritrova a convergere, quasi attratto da una forza magnetica, nel medesimo punto, proviene da *Nightmare 6: Freddy's Dead* (*Nightmare 6-La fine*, Rachel Talalay, 1991); gli uomini mostruosi e le creature riportano alla invenzioni visive del Clive Barker di *Hellraiser* (*Hellraiser-Non ci sono limiti*, 1987) e *Nightbreed* (*Cabal*, 1989); il contagio, l'epidemia, così come i radiogiornali che ne danno notizia, richiamano alla memoria vari film sui morti viventi: *Night of the Living Dead*, *Dawn of the Dead* (*Zombi*, 1979) e *The Crazies* poi rititolato *Code Name: Trixie* (*La città verrà distrutta all'alba*, 1973), tutti di George Romero.

Carpenter propone altri stereotipi della cultura della paura: le croci rovesciate (e l'anticristo), le asce insanguinate, i dobberman come simbolo di ferocia animale, i suoni forti e dissonanti, le gallerie e i passaggi che conducono in altre dimensioni, il villaggio disabitato,

l'hotel, i confini che delimitano un territorio da cui è impossibile uscire, il quadro "animato", il sogno dentro il sogno.

E non manca l'autofagia caratteristica dell'"organismo-cinema" carpenteriano, con citazioni, prestiti e piccoli "furti" dai propri film precedenti: le mutazioni del corpo di Linda (seq. 23) rimandano allo strazio dei corpi di *The Thing*; la scena dell'inseguimento del cane con intenzioni ostili (seqq. 14,17) ricorda la sequenza iniziale dello stesso *The Thing*. Altre rimembranze carpenteriane: la concezione estremamente negativa delle forze dell'ordine (seqq. 6,8,9,11), protagoniste di soprusi in nome della "pubblica sicurezza"; la somiglianza tra Hobb's End ed alcune cittadine di provincia come Haddonfield (*Halloween*) e Antonio Bay (*The Fog*); l'associazione mentale che un paio di sequenze (la 2 e la 14) innescano tra Sutter Cane e "The Shape" Michael Myers: la sagoma di un'ombra che striscia alle spalle del protagonista Trent (seq. 2), pur non essendo identificabile per esigenze narrative (creazione di attesa e suspense), lo è a livello di suggestione: è Negatività, Malvagità, è l'"Uomo Nero", come lo era il Michael Myers di *Halloween*; mentre nella seq. 14 la modalità di ripresa delle inqu. 379 e 386 richiama le inqu. 55,58 dello stesso *Halloween*, con Trent al posto di Laurie, ma con la costante tra i

due film della presenza malvagia all'interno dell'abitazione, presenza che "vede" e, non "vista", perturba la visione dello spettatore; l'apocalisse urbana (Carpenter ha scelto per *In the Mouth of Madness* la periferia di Toronto), ci riporta col pensiero a New York e Los Angeles, il cui degrado Carpenter ha sempre scelto per rappresentare il crollo megalopolitico americano (*Someone is Watching Me, Escape From New York, They Live, Prince of Darkness*).

I maggiori debiti verso la narrativa "fantastica" Carpenter li contrae nei confronti di Philip K. Dick, Stephen King e Howard P. Lovecraft. Il mondo di Cane è un'ideale summa di orrori partoriti dalla fervida fantasia dei tre autori americani, ottenuta miscelando i diversi gradi del reale ipotizzati da Dick alle creature di un mitico passato di Lovecraft e agli attuali "mostri della porta accanto" di King.

Da Dick deriva: "(...) la proliferazione di universi paralleli nati dalla tecnologia e dalle nuove creature medianiche, la mutazione e riproducibilità di ogni organo, di ogni corpo e forse di ogni esperienza, lo spaventoso e affascinante aprirsi di corridoi tra realtà e irrealtà."¹⁵

¹⁵ Dall'*Introduzione* di Goffredo Fofi a Philip K. Dick, *Ubik*, Roma, Fanucci Editore, 1995, pag.II.

Da King l'idea della malvagità insita nell'uomo, a livello personale e al grado più basso delle relazioni interpersonali (piccole comunità, famiglie, ecc...).

Da Lovecraft tutta quella parallela dimensione di orrori ancestrali che periodicamente minaccia la razza umana aprendo squarci terrificanti nelle razionalistiche certezze occidentali.

L'idea del libro maledetto, la cui lettura è fatale alla debole mente umana, non può non ricordare il "Necronomicon" di Lovecraft; così come le creature tentacolari lovecraftiane costituiscono il modello per la mutazione della signora Pickman (seq. 22), e vengono evocate da quei tentacoli che Trent vede guizzare sotto il battente della porta della stanza d'albergo (ancora seq. 22); l'affermazione di Cane (seq. 24): *Quando non si vede più la differenza tra fantasia e realtà, le creature del passato possono cominciare il loro viaggio di ritorno* eredita l'idea di Lovecraft di un Male atavico, risalente alle origini del mondo e risiedente nelle oscure profondità della Terra; il brano letto ad alta voce da Linda mentre Trent si avvicina allo "squarcio" (seq. 24), proviene da *The Rats in the Walls (I Ratti nel Muro)*; la chiesa nera (seqq. 16,17,21) è tratta dall'immaginario lovecraftiano, come dimostra questo brano di *The Haunter of the Dark (L'abitatore del buio)*: "Ma di tutto ciò che

si offriva al suo sguardo sulla Federal Hill, quello che più affascinava Blake era una chiesa nera ed enorme. Essa spiccava con particolare nettezza in certe ore del giorno, e al tramonto la sua grande torre dalla guglia appuntita nereggiava distante contro il rosso del cielo. Doveva sorgere su un terreno particolarmente elevato, chè la facciata scura e il fianco nord di cui Blake vedeva di sbieco il tetto digradante e l'alto delle grandi finestre a ogiva, s'innalzavano non di poco sulla congerie delle costruzioni vicine."¹⁶

In questo senso l'onomastia è ancora una volta significativa: uno dei romanzi di Cane ha lo stesso titolo di un'opera di Lovecraft, *The Whisperer in the Darkness* (*Colui che sussurrava nelle tenebre*); la signora Pickman e il suo hotel derivano il nome dal pittore maledetto di *Pickman's Model* (*Il modello di Pickman*); il titolo *In the Mouth of Madness* ricorda foneticamente *At the Mountains of Madness* (*Le montagne della follia*).

Sono i già citati "invasori della mente", ed in *In the Mouth of Madness* ciò che stupisce è la frequenza di queste "invasioni", che indica come il regista abbia identificato le cause di molti mali della società odierna nella finzione, o meglio, nell'indotta confusione tra mondo reale e mondo immaginario, con frequenti

¹⁶ H.P.Lovecraft, *I mostri all'angolo della strada*, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966, pag. 289.

sconfinamenti di un ambito nell'altro.

Carpenter attualizza e conclude una riflessione che lo occupa da quasi trent'anni, e per la prima volta azzarda una spiegazione della natura del Male; con *In the Mouth of Madness* egli indaga la "natura della Cosa", e non solo la sua "forma", arrivando a concludere che le due cose coincidono.

Dispiegando durante l'arco del film un repertorio riconoscibile di immagini mostruose, suoni strazianti, situazioni-limite attinti da un patrimonio di cultura alternativa che va dai film di fantascienza della sua adolescenza (anni '50) all'horror contemporaneo (George Romero, Wes Craven, Tobe Hooper, ma anche Stephen King e i romanzi del terrore), passando per i fumetti d'epoca (EC Comics) e le opere di Howard P. Lovecraft e Philip K. Dick, Carpenter propone un'ideale summa degli incubi di fine millennio.

3.VII) IL "BUCO NELLO SCHERMO"

"(...) il compito dei media tradizionali (e del cinema, che i detti media in qualche modo riassume e supera) sembra proprio essere divenuto quello di un enorme trasmettitore di perenni tensioni, filtrando un messaggio in qualche modo terroristico e parzialmente inesatto: tutto è Paura. Il futuro, l'ignoto, il nuovo, il cibo, l'amore, la morte, la televisione, la folla, la notte, la solitudine, la malattia, lo spazio e il sottosuolo e (naturalmente) il diverso e l'emarginato: non c'è argomento che non possa ormai essere spiegato e identificato con la Paura. E naturalmente con il terrore, l'orrore, il thriller, il grottesco, lo *splatter* e quant'altri mai territorio intermedio di quella vasta Zona depressionaria e crepuscolare che per comodità usiamo definire 'horror'.¹⁷

Ed è proprio attraverso l'horror, ed il sentimento (mai così attuale ed universale) della paura, che Carpenter ha sempre scelto di comunicare. Far leva sulle paure dell'uomo è quindi il miglior modo per toccare le corde giuste dell'animo umano. Non fa eccezione *In the Mouth of Madness*, che si pone anche come riflessione sul genere.

¹⁷ Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*, Bologna, Editrice PuntoZero, 1997, pag. 34.

Scrive ancora Arona: "(...) l'infezione metalinguistica dell'horror (...) si è aggiudicata il non indifferente compito di dar corpo al Reale. Ci spieghiamo: il cinema (ma anche il fumetto e la letteratura) con le sue storie e le sue facce, colora (arricchendoli) i nostri discorsi e i nostri ricordi. Con il tempo ci ha regalato un mare di esperienze virtuali, imbastendo una trama di parole e immagini che è entrata a far parte tout court dell'immaginario e della cultura popolare. (...) Logica e naturale, giusto per fare un esempio, è la scelta per i giornali di corredare il servizio su questo o su quel raccapricciante fatto di violenza urbana con una immagine pescata dal repertorio filmico. (...) L'evidenza è che questa lettura della realtà attraverso gli occhi della fiction finisce per inculcare nel pubblico una massa di informazioni assai più densa di quella che può essere ricavata dal semplice racconto cronachistico. (...) La fiction, insomma, nutre con generosità la cronaca. E' come se il cinema dichiarasse fieramente 'La realtà sono io'."¹⁸

Carpenter, nel trattare il problema maggiore, secondo lui, della società moderna (la confusione tra realtà e finzione) utilizza uno strumento (il film *In the Mouth of Madness*) che per primo ne

¹⁸ Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*, Bologna, Editrice PuntoZero, 1997, pagg. 103,104.

confonde gli ambiti.

La novità di *In the Mouth of Madness* sta infatti nell'osmosi continua tra reale (extradiegetico) ed immaginario (diegetico). E' come se si venisse ad aprire un "buco nello schermo" attraverso il quale i personaggi possano affermare la loro esistenza "reale" costringendo lo spettatore nella rete dell'intreccio filmico; una sorta di "specchio", o comunque di passaggio (e di tali squarci su, e da, altre dimensioni è ricco il cinema di Carpenter) attraverso cui i due ambiti si toccano, si invadono, si relazionano. Non si può andare oltre in materia di coinvolgimento dello spettatore.

Due esempi: nella seq. 7, durante il primo incontro alla Arcane fra Trent, l'editore Harglow e la redattrice Linda Styles, il protagonista confessa ai due di non avere l'abitudine di leggere le opere di Sutter Cane, mostrando palese disprezzo verso quel tipo di romanzi. Linda si prodiga in un'accalorata difesa dell'autore affermando: *Si da' il caso che Sutter Cane sia lo scrittore più letto di questo secolo. Ha battuto perfino Stephen king, Cane vende di più!*. Uno scrittore reale entra nel gioco della finzione creando un "corto circuito" tra i due mondi; nella seq. 33, Trent si trova a spasso per una città ormai semidistrutta, e, fermandosi all'ingresso di un cinematografo, nota che sull'insegna spicca,

come titolo del film in programmazione, "In the Mouth of Madness", sotto il quale si legge "with John Trent". Ma *In the Mouth of Madness* è anche il titolo originale del film cui lo spettatore sta assistendo, e anche se l'attore protagonista nella vita reale si chiama Sam Neill e non John Trent, l'assimilazione è comunque immediata; non si attua in questo film ciò che si verificava in un film affine per il suo carattere metacinematografico, *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, Woody Allen, 1985): la divaricazione tra personaggio e attore, entità indipendenti ed addirittura conflittuali tra loro. In *In the Mouth of Madness* l'attore Sam Neill, il personaggio John Trent, e lo spettatore medio sono la stessa persona: l'immedesimazione è totale. La locandina appesa a lato dell'ingresso del cinematografo evidenzia quest'operazione: leggendo i credits sotto l'immagine del manifesto, scopriamo che, nonostante gli attori siano John Trent, Linda Styles, ecc., come regista del film (intradiegetico) è accreditato proprio John Carpenter, come sceneggiatore Michael De Luca, cioè tutti nomi veri di persone realmente esistenti che hanno lavorato alla realizzazione del "vero" film cui stiamo assistendo.

Carpenter ha voluto rendere il personaggio John Trent più "reale"

possibile, con le reazioni più verosimili e realistiche. John (che è il nome più comune negli Stati Uniti) rappresenta l'uomo/spettatore medio, come conferma lo stesso regista: "Il se met du côté du public".¹⁹

Seq. 2 (inq. 32-74):

inq. 61) Schizzi di sangue su fondo chiaro

62) Chiesa bizantina nera (C.L.)

63) Chiesa bizantina nera (C.M.)

64) Ascia che si alza e si abbatte, schizzi di sangue sulla parete retrostante

65) Mosaico con l'immagine di Gesù

66) Figura femminile deformata in volto (P.P.)

67) Trent (P.P.P.) ride isterico

68) Creatura mostruosa

69) Fari di un tunnel in rapida successione

70) Vecchio in bicicletta (traiettoria obliqua ds/sn)

71) Uomo con una scure (inq. obliqua dal basso)

72) Dettaglio occhio illuminato da un fascio di luce e con iride "mutata"

¹⁹ "Egli si mette dalla parte del pubblico", in Bill Krohn, *Entretien avec John Carpenter*, «Cahiers du cinéma», n. 488, febbraio 1995, pag. 43.

73) Continuaz. della 60

74) Trent (F.I.) si butta in avanti verso il centro della cella.

Le "visioni" di fine seq. 2, proposte con ritmo frenetico e "slegate" tra loro, sembrerebbero destinate agli occhi di Trent, ma in realtà sono anche "nostre". Infatti la caduta di Trent al centro della cella prosegue come se nulla avesse interrotto l'azione e come se lo spavento derivasse solo dall'infrangersi del vetro alle sue spalle, e la prima inquadratura (73) dopo la terrificante serie riprende l'azione esattamente da prima che intervenissero le orribili "visioni".

Ma lo spettatore ha "ricevuto" quelle immagini, ha visto le dodici inquadrature, una più inquietante dell'altra, profetiche e per questo ancor più angosciose. E' qualcosa di simile al processo di veicolazione subliminale delle immagini, che scorrono troppo rapidamente per essere decifrate, ma vengono comunque immagazzinate dal cervello lasciando delle tracce e causando delle conseguenze. La modernità di questo tipo di comunicazione per immagini ben si accompagna all'attualità della riflessione sul modo di gestire l'informazione e lo spettacolo di cui si fa carico questo testo.

La doppia focalizzazione (inq. 390), col passaggio della messa a fuoco dai protagonisti sul fondo ad un'ascia insanguinata in primo piano, è un espediente formale che indica come nel cinema di Carpenter nulla è come sembra; l'inquadratura e la realtà celano, con la loro apparenza, delle verità nascoste.

Confessa Carpenter: "J'étais d'humeur aventureuse quand j'ai tourné le film - j'ai essayé beaucoup de choses que je n'avais jamais faites auparavant. Les séquences de montage, que j'utilise à différents moments du film, sont une expérience toute neuve pour moi. Je m'en suis servi pour les moments d'action. C'est la vieille idée d'Hitchcock - utiliser le montage pour créer de l'émotion. Là, j'utilise le montage comme procédé quasiment intellectuel. Ça vous entre dans le cerveau, et certaines images défilent à toute vitesse, mais vous parvenez quand même à les déchiffrer." ²⁰

Se John Trent è il fruitore della finzione (lo spettatore medio), Sutter Cane è John Carpenter, il creatore di finzione (l'artista). L'assimilazione tra i due è suggerita spesso e culmina nella seq. 33, in cui Carpenter figura quale regista del film tratto dall'opera

20 "Ero di umore avventuroso quando ho girato il film - ho provato molte cose che non avevo mai fatto prima. Le sequenze di montaggio che utilizzo in vari momenti del film, sono un'esperienza assolutamente nuova per me. Me ne sono servito per i momenti d'azione. E' la vecchia idea di Hitchcock - utilizzare il montaggio per creare un'emozione. Utilizzo il montaggio come procedimento quasi intellettuale. Ciò vi entra nel cervello, e alcune immagini scorrono a tutta velocità, ma voi giungete comunque a decifrarle", in Bill Krohn, *Entretien avec John Carpenter*, «Cahiers du cinéma», n. 488, febbraio 1995, pag. 43.

letteraria di Cane.

Come Cane si pone quale veicolo della diffusione del "contagio" tramite la sua opera letteraria, così Carpenter si pone sullo stesso livello attraverso la sua opera cinematografica. E' l'idea della creazione fantastica come infezione, come epidemia; scrive Fausto Galosi: "All'origine un'associazione banale, ma piuttosto persuasiva: l'idea del cinema (fantastico) come peste. Si parte da Artaud e da Vanvitelli per arrivare a Carpenter. Come la peste, il cinema fantastico è il 'momento del male', il trionfo di 'forze oscure', imprevedibili, spaventose. Il cinema fantastico, come la peste, scioglie conflitti, sprigiona energia, libera possibilità, scuote l'asfissiante inerzia della materia. Il cinema fantastico, come la peste, produce uno sconvolgimento, una lacerazione, un'irruzione insolita nel mondo reale, sottomesso alla rigorosa causalità delle leggi naturali. Come la peste ristabilisce il legame tra la virtualità del possibile e la chiusa coerenza di un mondo senza miracoli. (...) l'azione del cinema è contagiosa, si pone sul piano di un'autentica epidemia."²¹

Cane confessa che il romanzo gli viene dettato dalle creature del passato: è la ribellione della creazione al suo creatore e alla

²¹ Fausto Galosi, premessa a *Epidemie dell'immaginario - Tendenze del cinema fantastico*, a cura di Fausto Galosi e Fabrizio Grosoli, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1984. Contenuto in Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*, Bologna, Editrice PuntoZero, 1997, pag. 102.

realtà, in sintonia con la poetica di Luigi Pirandello, per il quale "l'opera d'arte non è frutto di creazione assoluta, *ex nihilo*, ma, più semplicemente, operazione maieutica che aiuta la crescita e la fuoriuscita di un germe che non è stato determinato e prodotto per così dire dall'autore. L'autore funziona paradossalmente come un ventre caldo che accoglie germi fantastici che provengono da un 'oltre'."²² Solo che in Carpenter questi "germi fantastici" mostrano il loro lato peggiore, più "nero" ed orripilante, in sintonia coi tempi in cui l'horror (insieme al sentimento della paura ad esso connaturato) sembra costituirsi quale scheggia metalinguistica che accomuna i vari generi e le varie estetiche della società moderna.

La finzione tutta si trova ora ad essere messa in discussione. *In the Mouth of Madness* non è solo l'apocalisse al cinema, ma anche l'apocalisse del cinema. "Il cinema stesso, a sua volta, sta vivendo una sorta di sua *apocalisse* che si va sempre più concretizzando in un cambiamento sostanziale dei suoi meccanismi comunicativi e nel suo diverso modo di *rivelarsi* al pubblico. In altri termini, ci stiamo avvicinando ultimamente a un cinema fatto e concepito come *pura visionarietà*, svincolato

²² Dall'*Introduzione* a Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

totalmente da tutte le altre forme di espressione umana, che lo avevano condizionato fin dalla sua nascita. Come sappiamo, il cinema, ultima tra le *arti*, ha subito - e in parte continua ancora a subire - l'influenza di modelli comunicativi provenienti da altre forme di espressione, le quali vantano un patrimonio plurisecolare e attraverso le quali si è alimentato per lungo tempo l'immaginario collettivo.(...) Oggi, invece, ci stiamo avvicinando sempre più al momento in cui il cinema si libererà completamente da tali condizionamenti e l'età della *pura visione* prenderà il sopravvento su altre categorie comunicative, senz'altro importanti, ma, al tempo stesso, limitanti per cogliere l'essenza di questo strumento che dovrebbe esprimersi, in primo luogo, *solo* con le immagini."²³

Cane dilania il suo corpo (o meglio corpus letterario) per aprire il varco che permetta il passaggio della Malvagità nel nostro mondo, Carpenter mette in gioco se stesso e la grande passione della sua vita (il cinema), per lanciare un allarme al mondo dell'arte, dell'informazione e della comunicazione, ma soprattutto allo spettatore, nella speranza che riapprenda ad esercitare uno "sguardo" indipendente e a non subire condizionamenti ipnotico-telesivi. Scrive Franco La Polla: "Solo che questa volta non è

²³ Dall' *Introduzione ad Apocalisse e cinema*, a cura di Elio Girlanda e Carlo Tagliabue, Roma, Centro Studi Cinematografici, pag. 5.

l'ideologia il terreno della paura, ma la gnoseologia: ormai non sappiamo più che cosa sappiamo e come e da quale fonte. O meglio, fingiamo di non saperlo, perchè è tanto, troppo comodo essere raccontati invece di pensare e dire ciò che pensiamo e siamo."²⁴

Carpenter rende la rappresentazione di un concetto un'astrazione essa stessa, costruendola ad immagine e somiglianza dell'idea di cui dovrebbe essere vettore. Ancora una volta collidono, nel cinema di John Carpenter, forma e sostanza.

²⁴ Franco La Polla, *La realtà non è più quella di prima*, in *Speciale: Il seme della follia*, «Cineforum», anno 35, n. 344, maggio 1995, pag. 58.

CONCLUSIONI

In una recente intervista John Carpenter ha dichiarato: “Je ne peux m’empêcher de faire toujours le même film. La plupart de mes films se ressemblent”²⁵

Frase che sottolinea la costanza carpenteriana nel perseguire un progetto di cinema come arte maestra nella comunicazione di emozioni, nella trasmissione di sensazioni al di là di una storia che in sostanza è sempre la stessa: l'annosa vicenda della lotta tra Bene e Male.

Fedeltà più volte dichiarata, quindi, all'idea di una predominanza dello *storytelling*, cioè l'arte di narrare, nel suo caso tramite immagini, storie sempre uguali; è l'abilità del narratore che dona vita ad un racconto che preso di per sé non avrebbe nulla di originale da aggiungere.

In un brano di un' intervista Carpenter ha dichiarato: “Mon père me disait: 'Je me demande si Dieu n’est pas Tout - le bien et le mal'.

²⁵“Non posso impedire a me stesso di fare sempre lo stesso film. La maggior parte dei miei film si assomigliano”. *Frères humains – Entretien avec John Carpenter* di Nicolas Saada, in “Cahiers du cinéma”, n. 523. Avril 1998. Pag. 43.

C'est ainsi que nous somme. Le mal est partout"²⁶

Il nocciolo della questione, il nodo inestricabile che affascina il regista riguardo la natura del genere umano e la sua posizione nell'universo, è l'ossessiva presenza del lato oscuro, malvagio, con cui l'uomo è costretto a convivere perché parte di sé, immanente alla sua stessa natura. Tema che si è rivelato un vero e proprio *fil rouge* che attraversa l'intera produzione del regista (venti film) in un lasso di tempo di quasi trent'anni.

A metà degli anni '80 il discorso si allarga e si complica, in concomitanza con lo sbocciare di una nuova passione del regista: la fisica, e più precisamente la meccanica quantistica. Con *Big Trouble in Little China* la metafisicità del Male si fa molto più "fisica" e presente grazie ai fondamenti scientifici forniti da argomenti quali il principio di indeterminazione, la teoria contro-intuitiva, e soprattutto l'idea di una coesistenza di diversi e paralleli gradi del reale.

E' il crollo di una concezione obsoleta di realtà, è l'aprirsi conseguente di nuovi orizzonti e l'arricchirsi dell'affascinante, stimolante discorso concernente il rapporto tra cosa sia realtà e cosa finzione.

²⁶ "Mio padre mi diceva: 'Mi domando se Dio non sia Tutto - il bene e il male.' E' così che noi siamo. Il male è ovunque". *Entretien avec John Carpenter* di Bill Krohn, in "Cahiers du cinéma", n. 488. Febbraio 1995. Pag.45.

Linea di pensiero che porta dritti al centro del nostro lavoro: *In the Mouth of Madness*, film significativo, epocale, un unicum provocatorio che va a coronare un discorso che Carpenter non ha mai smesso e non smetterà probabilmente mai di affrontare (a modo suo: cioè variando i fattori ma mantenendo costante il prodotto), ma che difficilmente potrà spingersi oltre la caratterizzazione iperbolica dell'ambiguità realtà-finzione che questo film offre, nonché l'aura di apocalittico pessimismo che lo accompagna.

Per capire appieno la portata innovatrice del segmento *In the Mouth of Madness* nel continuum della produzione carpenteriana, è necessario tenere conto delle diverse categorie, dei frammenti significanti di cui si compone il mosaico poetico del regista: lo "stimolante" della sua passione cinefila, i meccanismi del fare finzione, l'allargamento della riflessione al processo comunicativo in genere, e l'importanza dell'osservazione in rapporto alle nuove suggestioni della fisica; e applicare queste categorie al testo, rivelandone la fedeltà al modo tradizionale di fare cinema di Carpenter, ma in ugual misura evidenziando lo scarto dovuto all'estrema portata delle soluzioni ch'esso reca con sé e cui deve la propria ricchezza ed originalità.

Il rapporto bivalente realtà (Male e Bene)-finzione permea l'intera ideologia carpenteriana, e in *In the Mouth of Madness* si muta in un'univoca equazione finzione = Male. Giacchè, dal punto di vista formale e contenutistico, questo film si presenta come un *j'accuse* nei confronti del moderno sistema comunicativo-informativo, reo di aver provocato nel fruitore una progressiva perdita del confine tra reale ed immaginario, causa prima di molti grandi mali della società. John Carpenter, con un'opera metariflessiva sul cinema (sulla finzione) provocatoriamente innesca quel "processo negativo", propone quel "male" che nel medesimo tempo intende denunciare, e lo fa fondendo realtà (dello spettatore) e finzione (dello schermo). Ciò che ha costituito l'oggetto dell'interesse del regista, la rappresentazione del Male (la "forma della Cosa"), si converte in un'indagine sulla sua moderna essenza, sulla sua più attuale natura, grazie ad un film, *In the Mouth of Madness*, che è assieme Forma e Sostanza, Verità e Mistificazione, realtà e finzione.

BIBLIOGRAFIA SU JOHN CARPENTER

MONOGRAFIE (in ordine cronologico):

Giuseppe Salza e Carlo Scarrone, *Il cinema di Carpenter*, Roma, Fanucci, 1985.

Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., & London, 1990.

AA.VV., *John Carpenter, la visione oltre l'orrore*, a cura di Giuseppe Gariazzo, Roma, Stefano Sorbini Editore, 1995.

Fabrizio Liberti, *John Carpenter*, Milano, Il Castoro Cinema, 1997.

SAGGI E ARTICOLI: (in ordine cronologico):

Danilo Arona, *John Carpenter: la forma della cosa*, Cinema & Cinema", anno X, n. 34, gen.-mar. 1983, pagg. 37/44.

Fulvio Locicero, *Paleologia letteraria in John Carpenter*, "Cinemasessanta", anno 26, n.1, gen.-feb. 1985, pagg. 13/20.

Cecilia Pennacini, *Inquietudine cronometrica*, "Cinema & Cinema", anno 12, n.44, sett.-dic. 1985, pagg.69/75.

Gianni Canova e Max Stefani, *L'ultimo ribelle*, "Il Mucchio Selvaggio". Anno 14, n.146, marzo 1990.

Stefano Del Re, *Vi faccio ridere dalla paura*, "Panorama", n.1355, 5 aprile 1992, pagg. 125/127.

Giuseppe Gariazzo, *Etica della visione*, "Filmcritica", n.453, marzo 1995, pagg. 133/137.

Giulia D'Agnolo Vallan, *Quando il nemico è dentro*, "Il Manifesto", 25 maggio 1995, pag.17.

Nicolas Saada, *John Carpenter, la sentinelle*, "Cahiers du cinéma", avril 1998, pagg. 39/40.

INTERVISTE (in ordine cronologico):

Bill Krohn, *Entretien avec J.Carpenter*, "Cahiers du cinéma", n.488, febbraio 1995, pagg. 42/45.

Nicolas Saada, *Frères humains-Entretien avec John Carpenter*, "Cahiers du cinéma", avril 1998, pagg. 41/47.

RECENSIONI (in ordine cronologico):

Dark Star

Fabrizio Liberti, *Dark Star*, "Cineforum", n.341, gen.-feb. 1995, pagg.54/56.

Christine

Emanuela Martini, *Christine, la macchina infernale*, "Cineforum", n.234, maggio1984, pagg. 56/60.

Teresio Spalla, *Christine, la macchina infernale*, "Cinemasessanta", anno 25, luglio-agosto 1984, pag.58.

Starman

Franco La Polla, *Starman*, "Cineforum", anno 25, n.8, agosto 1985, pagg. 75/76.

Luigi Bini, *Starman*, "Letture", anno 40, n.419, agosto-sett. 1985, pag. 660.

Big Trouble in Little China

Vittorio Spiga, *Tra gli eroi a fumetti di Chinatown*, "Il resto del Carlino", 21 settembre 1986, pag. VII.

Roberto Pugliese, *Grosso guaio a Chinatown*, "Segnocinema", anno 6, n.25, nov. 1986, pag. 75.

Prince of Darkness

Giulia D'Agnolo, *Il diavolo vive a Manhattan*, "Il Manifesto", 20 nov. 1987, pag.9.

Roberto Pugliese, *Il signore del male*, "Segnocinema", anno 8, n.33, maggio 1988, pag. 62.

Demetrio Salvi, *Il signore del male*, "Cineforum", anno 28, n.5, maggio 1988, pagg. 93/94.

They Live

Carlo Bizio, *Lo yuppie è tra noi*, "Il Manifesto", 27/28 novembre 1988, pag. 11.

Nicolas Saada, *Apocalypse now*, "Cahiers du cinéma", n.418, avril 1989, pagg. 14/15.

scheda di Luca Norcen, *Essi vivono*, "Cinema nuovo", anno 38, n.3, maggio-giugno 1989, pagg. 46/47.

Federico Chiacchiari, *Essi vivono*, "Cineforum", n.287, sett. 1989, pagg. 69/72.

Gianfranco Damiano, *Essi Vivono*, "Lecture", anno 44, n.460, ottobre 1989, pagg. 765/767.

Memoirs of an Invisible Man

Nicolas Saada, *L'homme invisible: la revanche*, "Cahiers du cinéma", n.458, juillet-aout 1992, pagg.84/85.

Maurizio Porro, *L'uomo invisibile, uno come noi*, "Corriere della Sera", 29 novembre 1992, pag.24.

Franco La Polla, *Avventure di un uomo invisibile*, "Cineforum", anno 32, n.320, dic. 1992, pagg.74/77.

Gianni Canova, *Avventure di un uomo invisibile*, "Segnocinema", anno 13, n.59, gen.-feb. 1993, pag.39.

In the Mouth of Madness

Nicolas Saada, *Opération Peur*, "Cahiers du cinéma", n.488, février 1995, pagg. 38/41.

Morando Morandini, *Il sogno dell'orrore quotidiano*, "Il Giorno", 7 maggio 1995, pag.18.

Alberto Crespi, *La fine del mondo è scritta in un libro*, "L'Unità", 8 mag. 1995, pag.8.

Maurizio Porro, *I mostri dell'Apocalisse, siamo noi*, "IL Corriere della Sera", 11 maggio 1995, pag.31.

Alfredo Boccioletti, *Dopo ogni pagina, l'Apocalisse*, "IL resto del Carlino", 13 maggio 1995, pag.17.

Franco La Polla e Federico Chiacchiarri, *Speciale: Il seme della follia*, "Cineforum", anno 35, n.344, maggio 1995, pagg.53/60.

Carmelo Adagio, *Il seme della follia*, "Cinema nuovo", anno44, n.3, mag.-giugno 1995, pagg. 46/47.

Alberto Pezzotta, *Il seme della follia*, "Segnocinema", n.74, lug.-agosto 1995, pag.39.

Philip Kemp, *In the mouth of madness*, "Sight & Sound", vol. 5, n.8, aug. 1995, pagg. 52/53.

Village of the Damned

Vincent Vatrican, *L'oeil du diable*, "Cahiers du cinéma", n.494, septembre 1995, pagg. 50/51.

Fabrizio Liberti, *Il villaggio dei dannati*, "Cineforum", anno 35, n.7, sett. 1995, pag. 77.

Domenico Liggeri, *Il villaggio dei dannati*, "Duel", anno 3, n.30, ottobre 1995, pagg. 19/20.

Adelina Preziosi, *Il villaggio dei dannati*, "Segnocinema", n.76, nov.-dic. 1995, pagg. 51/52.

ALTRA BIBLIOGRAFIA (in ordine alfabetico):

Danilo Arona, *Nuova Guida al Fantacinema: la maschera, la carne, il contagio*, Bologna, Editrice PuntoZero, 1997.

Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *La covata malefica: gli orrori dell'infanzia nel cinema fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1995.

Domenico Cammarota, *Storia del cinema dell'orrore 3*, Roma, Fanucci, 1993.

Paul Davies, *Dio e la nuova fisica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.

Philip K. Dick, *L'occhio nel cielo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

Philip K. Dick, *Ubik*, Roma, Fanucci Editore, 1995.

Walter R. Fuchs, *La fisica moderna illustrata*, Rizzoli Editore, 1967

Elio Girlanda e Carlo Tagliabue, a cura di, *Apocalisse e cinema*, Roma, Centro Studi Cinematografici.

Stephen King, *A volte ritornano*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1981.

Stephen King, *Christine*, Sperling & Kupfer Editori, 1983.

Howard Ph. Lovecraft, *At the Mountains of Madness (Le montagne della follia)*, Hobby & Work Italiana Editrice S.r.l., 1936.

Howard Ph. Lovecraft, *I mostri all'angolo della strada*, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966.

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

David Ruelle, *Caso e Caos*, Ed. Bollati Boringhieri, 1992.

LEGENDA

C.L.	Campo lungo
F.I.	Figura intera
M.F.	Mezza figura
M.P.P.	Mezzo Primo Piano
P.A.	Piano americano
P.P.	Primo Piano
P.P.P.	Primissimo Piano
c.s.	colonna sonora
ds	destra
f.c.	fuori campo
inq.	inquadratura
m.d.p.	macchina da presa
pan.	panoramica
part.	particolare
seq.	sequenza
sn	sinistra