

UN LUPO MANNARO AMERICANO A LONDRA: **APPROFONDIMENTO**

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

Un lupo mannaro americano a Londra (articolo di Stefano Bortolussi tratto da *Cineforum* n° 211, pp. 49-54)

Che Landis fosse regista da guardare faccia a faccia, e non uno dei tanti «giovani mestieranti» che aggiungono primi film a primi film senza alcun pudore, lo si era capito, nonostante qualche dubbio, già da *Animal House*, il suo primo film ad arrivare qui da noi, ma in realtà già il suo terzo (preceduto da *Schlock* e *Kentucky Fried Movie*, nessuno dei quali abbiamo mai avuto l'opportunità di vedere).

I dubbi riguardavano la portata di un'operazione che sembrava riportare in auge la mentalità del «college-film» più deleterio (vengono in mente i nomi di Mickey Rooney e Peter Lawford, ma ci sarebbe una lista chilometrica...), allacciandosi a quel «ritorno di fiamma» provocato dall'importante - e frainteso da più parti - *American Graffiti* di Lucas. Ma se fu subito evidente che non si poteva trovare, nel film di Landis, la lucidissima teorizzazione e l'implicito senso della critica di Lucas, a coloro che ebbero il coraggio di guardare *Animal House* con obbiettività saltò all'occhio la sua natura non puramente goliardica, ed una sua certa lucidità filmica.

Con l'andare del tempo, ora che gli anni avrebbero potuto facilmente cancellare il fenomeno, *Animal House* è diventato una sorta di cult-movie. Il suo fondamentale pregio è quello, anzitutto, di aver indirizzato in senso puramente cinematografico una comicità che allora trovava come suo unico canale di sfogo gli show televisivi americani del sabato sera («Saturday Night Live» in principal modo).

John Belushi, divenuto in breve l'alfiere di una vera e propria «nuova concezione» del comico, viene dalla televisione; e chi ha visto i suoi show televisivi può essersi reso conto di quanto poco essi avessero di cinematografico, di dinamico, di linguisticamente determinato.

Landis, prima di Spielberg (che d'altra parte, con *1941*, ha portato alle sue estreme conseguenze l'intuizione originaria, facendo del film un «eccesso» in ogni senso), ha avuto il coraggio ed il merito, non indifferenti, di conferire natura e dignità filmica a quello che oggi si definisce il catacomico (o comico catastrofico, o ancora comico demenziale).

Tra le pieghe della «goliardia» - peraltro studiata a fondo nelle sue potenzialità, perché in fondo *Animal House* è un film nel suo genere perfetto - nel terzo film di Landis si intravedeva una volontà di sfruttamento del gesto e del corpo quali veicoli fondamentali del *comico*.

Belushi - non a caso chiamato Bluto nel film - era la forza della fisicità al *negativo*, distruttrice degli oggetti, ma che al contempo con gli oggetti intratteneva un rapporto in qualche modo privilegiato.

Vera e propria incarnazione dell'eroe del cartoon «sadico» (pensiamo a certe creature di Avery e Jones alla Warner), Belushi era la «macchina folle» che inglobava cibo ed immondizia, elargiva sesso e carnalità a buon mercato, e soprattutto si scontrava con il *reale* (= il modo oggettuale) uscendone sempre vittorioso.

Questo elemento verrà poi da Landis portato avanti e sviluppato nel suo film seguente, *The Blues Brothers*, che è un grosso passo avanti in senso estetico e linguistico. Riallacciandosi allo specifico di un genere (il musical), Landis dimostra di conoscere il proprio mezzo, e soprattutto di aver ben chiaro il senso della sua operazione.

Che è quella, in breve e per arrivare, dopo questa precisazione, al nostro film, di sviluppare il carattere «fisico» della nuova comicità, e nel contempo di realizzare un'opera che si riferisca al cinema come al «migliore dei mondi possibili», in un processo non meramente citatorio, ma piuttosto coscientemente critico.

Un lupo mannaro americano a Londra si inserisce perfettamente in questo progetto, portandolo anzi alle conseguenze più pericolose e più floride. La riflessione linguistica sul cinema si indirizza qui, infatti, non su uno ma su due binari, rispettivamente il *comico* (ancora) e l'*horror*.

Il «metodo» landisiano

L'idea, si dirà, non è nuova. È *vero*, ed è vero anzi che è vecchia come il mondo. Già altri avevano pensato e tentato di affrontare i due generi in un'unica opera. Ma aggiungendo semplicemente i due «termini», si giungerebbe al *grottesco*, che non è precisamente ciò che Landis voleva dal suo film. La differenza sta in una concezione di fondo. Considerando horror e comico come due universi separati ed inconciliabili tra loro, necessariamente si giunge ad un risultato che assume, dell'uno e dell'altro, soltanto alcune sfaccettature, ma non il senso ultimo e la specifica realtà linguistica.

Landis, con uno sguardo critico che non è più del «giovane regista», ma è già per molti versi del teorico, vede comico ed horror come due *funzioni* dello stesso soggetto, il *fascino* e il *terrore del corpo*.

Da una parte riallacciandosi ai suoi film precedenti, dall'altra rivisitando il cinema del passato, con *Un lupo mannaro* ci dà un'opera la cui riuscita è data proprio da questa concezione di fondo, la cui apparente semplicità nasconde in realtà più e più livelli di lettura.

Il «metodo» landisiano è quello dell'*accumulazione*; se in *Animal House* ed in *Blues Brothers* il suo centro era il puro e semplice *gag*, qui il *gag* rimanda a qualcosa d'*altro* - nel senso più pieno e terribile del termine: l'Altro come il buio che si nasconde dietro all'*apparenza del comico*, l'Altro come l'orrore nascosto. Si vede quindi in che modo horror e comico interagiscono: l'uno è la (il)logica estensione dell'altro, ambedue sono funzioni dell'*ambivalenza del soggetto verso il corpo*. Narrativamente, *Un lupo mannaro* procede apparentemente in modo irregolare; pare non ci sia ordine nella volontà landisiana di privilegiare ora questo ora quel *segmento* della narrazione; in realtà l'ordine sta proprio in questo dissimulato assunto teorico (e linguistico).

Non procedendo sui sentieri dei generi come su due rette parallele, preferendo piuttosto procedere per tentativi e con andatura decisamente irregolare, Landis evita in ultima analisi di sbilanciarsi sia in un senso che nell'altro. Il suo è un cinema come pura *affabulazione*, gusto del narrare e del disperdersi nello stesso materiale assunto come punto di partenza; un punto di partenza per una feconda commistione di assunti e significanti che si pone come obiettivo il disorientamento dello spettatore.

In questo è possibile scorgere un ulteriore passo avanti nei confronti dei film precedenti; laddove in *Animal House*, ed in *Blues Brothers* soprattutto, si mirava allo *stupore attraverso l'eccesso*, qui tutto è molto calibrato e studiato, pur nella sua apparente caoticità.

Il nuovo orrore e la «scuola di Chicago»

Un lupo marinaro americano a Londra come opera di scuola? Non è impossibile. Nei suoi momenti migliori il film ricorda un altro esperimento per alcuni versi simile, *L'Ululato* di Joe Dante (cfr. «Cineforum» N. 208). Anche Dante, grazie soprattutto all'apporto di John Sayles in sede di sceneggiatura, virava con l'ironia il tono orrifico della vicenda. Ma soprattutto entrambi i film hanno in comune quella tendenza, rintracciabile oggi fra le leve migliori dell'ultimo cinema americano, a fare della tecnica un fattore di scelta estetica. Landis e Dante, grazie all'aiuto di espertissimi tecnici, hanno potuto dare via libera alla propria immaginazione, e finalmente rappresentare l'orrore in tutta la sua interezza.

Le sequenze della trasformazione del soggetto umano in bestia sono in entrambe le opere realizzate senza mai ricorrere alla classica via d'uscita del ciclo Universal dei lontani Quaranta: la *dissolvenza incrociata*. Eliminando questa sorta di «difesa» ultima, e risolvendo le sequenze di cui sopra con terrificanti primi piani sul viso (Dante) o con inquadrature di un corpo in continua trasformazione (Landis), l'orrore è finalmente catturato visivamente in tutta la sua spaventosa realtà - e nel suo pericoloso *fascino*. Ed allora, se si è comunemente d'accordo sul fatto che un carrello è

linguisticamente ben differente da uno zoom, accettiamola, questa, come una delle più consistenti acquisizioni dell'ultimo cinema.

C'è, nel finale di *Un lupo mannaro*, una sequenza che salta subito all'occhio per la sua evidente affinità con alcuni momenti di *Blues Brothers*. Il lupo mannaro è ormai scatenato; uscito dal cinema porno nel quale ha già sterminato tutti gli spettatori, irrompe in pieno Piccadilly Circus, uccidendo, seminando il terrore e provocando una catena di incidenti d'auto che bloccano l'intera piazza.

La somiglianza, anche puramente «cinematografica», tra questa sequenza e quella analoga del film precedente, in cui decine e decine di auto della Polizia si accatastavano l'una sull'altra nel tentativo di inseguire i due fratelli fuggiaschi, pone automaticamente l'accento sul *soggetto-causa* della *catastrofe*, che in entrambe le opere è in fondo lo stesso: il *diverso*. Sia i fratelli Blues che il lupo mannaro (non a caso americano) sono *outsiders*, forze eversive da eliminare, elementi dalla sessualità «pericolosamente» prorompente (là il «bestiale» John Belushi, qui la Bestia in prima persona); entrambi fungono da valvola di sfogo per i sentimenti poco teneri che Landis nutre per il mondo oggettuale. Non molto tempo fa ci capitò di notare come, nel film *Strade violente* di Michael Mann, fosse evidente a livello visuale un sentimento contraddittorio verso l'*oggetto*, una sorta di odio-amore espresso molto bene a livello figurativo.

In quel film, ci sembra di ricordare, si sprecavano i carrelli laterali e le panoramiche; ma erano movimenti di macchina che, stranamente, non si fermavano davanti agli ostacoli (colonne, muri, vetri, finestrini d'auto, banchi di bar), anzi li inglobavano nel loro movimento formatore. I frequenti primi piani sugli strumenti di «lavoro» del protagonista, sulle armi da fuoco, lo stesso «amore» visivo per i riflessi delle insegne sull'asfalto bagnato, per i cofani delle auto, accrescevano quell'impressione di *culto contraddittorio* dell'oggetto, di ammirazione impaurita dell'*«altro» meccanico*. Landis coltiva la stessa disposizione di Mann; sarà un caso, ma anche lui è nato a Chicago, città industriale per eccellenza; la sequenza finale di *Animal House*, le varie catastrofi di *Blues Brothers*, l'ultima mezz'ora di *Un lupo marinaro americano a Londra* sono l'altra faccia della medaglia di un neoiperrealismo filmico che trova in Mann ed in Landis due fra i più convinti - e convincenti - assertori.

L'*esorcizzare* l'oggetto elevandolo a protagonista, corrisponde perciò all'altra, più violenta forma di esorcismo, quella data dal *desiderio di distruggere*; ambedue sono sintomi di un atteggiamento verso il reale fecondamente contraddittorio, e soprattutto memore di tutto ciò che il cinema ha detto ed espresso riguardo allo spazio, alla sua *percezione* ed alla sua *vivibilità / percorribilità* (da qui la vera e propria ossessione che Landis nutre per l'incidente automobilistico, spesso dilatato a catastrofe, vera e propria esplosione / implosione di mezzi meccanici, lamiere contorte, armi proprie ed improprie, *strumenti di morte*).

Sesso e Morte

«Mi interessava la metafora sessuale. Con la metamorfosi, fondamentalmente si parla di un'erezione: una parte del corpo si trasforma». (Landis, intervista a «Prevue»).

Non servirebbero nemmeno queste più che chiare parole di Landis per mettere a fuoco lo stretto rapporto tra sesso e morte (tra sesso e bestialità, tra sesso ed orrore) che è evidenziato dal film. Al di là della frettolosa identificazione landisiana, che farebbe inorridire qualsiasi studioso di religioni e mitologie, ma che comunque presenta elementi di interesse, quel che ci interessa è vedere se Landis è effettivamente riuscito ad esprimere cinematograficamente la sua concezione. Il responso non può che essere positivo; non rinunciando nemmeno per un attimo alla forza dell'ironia, il regista procede speditamente in direzione dell'identificazione tra il mostro e il desiderio (che spesso, per un impercettibile spostamento, diviene *desiderio di morte*), fino a culminare, ancora nel finale, al momento dell'*esplosione*.

Non a caso la mutazione finale, quella che sarà fatale alla bestia nonostante il tentativo amoroso della ragazza (ecco un motivo in più per ammirare il film: un rovesciamento ironico del terribile finale di *Stati di allucinazione* di Russell?) avverrà in un porno-cinema - dove tra l'altro si proietta

un delizioso «porno demenziale» che porta la firma dello stesso Landis: allora sono *tre* i generi mischiati da *Un lupo mannaro...*

La fine sopravviene quando, illusoriamente, il *desiderio mostrato* si incarna nella *bestia* che ucciderà, divorando le sue vittime come Dionisio in estasi, e si farà uccidere.