



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(ordinamento ex D.M. 270/2004)  
in Storia delle arti e conservazione dei  
beni artistici.

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

La pellicola “maudit” di Tod  
Browning. *Freaks*: da cut  
movie a cult movie.

**Relatore**

Prof. Fabrizio Borin

**Correlatore**

Prof. Carmelo Alberti

**Laureando**

Giulia Brondin  
Matricola 815604

**Anno Accademico**

2012 / 2013

Ringrazio  
il Prof. Fabrizio Borin  
Thomas  
mamma, papà, Martina

# INDICE

Introduzione.....	pag. 3
1. Mostri	
1. Mostri e Portenti.....	» 8
2. Freak Show.....	» 30
2. La pellicola “maudit”	
1. Il cinema dei mostri.....	» 42
2. <i>Freaks</i> : Tod Browning.....	» 52
2.1. Brevi considerazioni.....	» 117
3. Un rifiuto durato trent’anni.....	» 123
4. Il piccolo contro il grande.....	» 134
5. La pellicola ambulante: morte e rinascita.....	» 135
3. Da cut movie a cult movie	
1. Freak out!.....	» 145
2. <i>Freaks</i> nell’obiettivo.....	» 154
3. <i>Freaks</i> italiani.....	» 162
Conclusioni.....	» 166



Scheda degli attori: cast di Freaks e Lon Chaney.....	» 166
Filmografia.....	» 175
Appendice fotografica.....	» I
Bibliografia.....	» XXIII

## INTRODUZIONE

La scelta di avviare una trattazione sul film di Tod Browning, *Freaks*, proiettato per la prima volta nel febbraio del 1932, e che come soggetto presenta la vendetta di un gruppo di fenomeni da baraccone su dei personaggi “normali”, è dovuta al fatto che tale pellicola, per il soggetto, per il periodo nel quale si colloca, per la reazione destata nel pubblico e per la sua storia, (la quale, come si vedrà, cominciando nel 1932 si è protratta fino ai giorni nostri, e verosimilmente dato l’enorme interesse per il perturbante e il mostruoso di questo nuovo inizio secolo, potrebbe continuare a presentarsi per molto tempo ancora) può risultare illuminante rispetto ad alcune dinamiche che hanno caratterizzato (dal punto di vista rappresentativo, visivo, conoscitivo) non solo i decenni del Novecento ma addirittura i secoli precedenti, a partire quantomeno dal XVI.

Una considerazione del genere, a riguardo di un film che a malapena supera i sessanta minuti e che ancora oggi non risulta un titolo noto se non nei circuiti di cultura cinematografica, potrebbe apparire esagerata.

Tuttavia *Freaks* racchiude in sé un’insieme di elementi che lo rendono un coacervo di riferimenti e di convergenze concettuali.

Innanzitutto, per comprenderlo, lo si potrebbe definire, in quanto opera (d’arte), completamente *insider* rispetto alla cultura e all’epoca nel quale nasce, ovvero si dà come film horror negli anni Trenta, i quali sono per eccellenza *l’age d’or* del cinema horror americano, oltretutto rispettando la tendenza del decennio volta all’utilizzo di mostri (Noasferatu, Il Gobbo di Notre Dame, Dracula, Frankenstein ecc.).

Il suo essere *insider* tuttavia va oltre, ponendosi prima che come opera cinematografica horror, come opera cinematografica, o meglio ancora come cinema. Proprio del cinema, nel corso della trattazione, si cerca di sottolineare la chiara continuità con una cultura della visione, divenuta ossessione per la visione, che trova le sue radici nel periodo nel quale il mondo della conoscenza iniziava a voler oggettivare la realtà attraverso la visione; nello specifico si individuano i primi esempi concreti di questa tendenza, che caratterizza l'epoca moderna, nelle Wunderkammern e nei teatri della memoria.

Il cinema quindi si pone quale finale coronamento di un lungo processo volto all'affermazione del primato della visione, quale strumento della diffusione della conoscenza e quale gusto rappresentativo.

*Freaks* inoltre ha come soggetto dei mostri, veri mostri, i quali, come si cerca di esporre nel corso del primo capitolo, hanno in loro stessi il concetto di visione: mostro e mostrare hanno la stessa radice etimologica; il mostro per definizione (e per la storia a cui va incontro nei secoli) ha la necessità, per esistere, di mostrarsi, di essere veduto per poter esistere. Caratteristica che costituisce altresì il fondamento su cui si basa il cinema.

Cinema e mostro si pongono sullo stesso piano, oltretutto ricordando che il cinema ai suoi albori era una bizzarria da esporre come attrazione secondaria nelle fiere ambulanti, proprio come i freaks nei side shows.

Malgrado questi presupposti, il film del 1932, al momento del suo lancio si pone completamente come *outsider*: rifiutato, aberrato, tagliato, censurato, modificato ma ugualmente non accettato, e infine dimenticato.



I motivi di un rigetto così forte forse sono riconducibili al fatto che all'epoca della sua prima proiezione i freak show erano ancora attivi e gli stessi spettatori che vedevano il film di Browning al cinema potevano altresì pagare per vedere, non senza voyeurismo, i fenomeni esibirsi all'angolo delle strade o quando i circhi arrivavano in città (nell'America anni Trenta molto più spesso di oggi); quindi forse il film coglie di sorpresa una morale già in fallo.

Oppure con più probabilità lo spettatore del 1932 non poteva accettare i vari rovesciamenti prospettici - tra mostro e normale, tra bene e male - al quale il film lo sottoponeva, oltretutto rendendo evidente quanto la mostruosità sia solo la prospettiva di chi guarda.

*Freaks* a questo punto inizia una triste tournée che lo vedeva proiettato entro tendoni montati sul posto dall'impresario che, pur di vendere i biglietti dello spettacolo, corredeva la proiezione di freaks in carne ed ossa o aggiungeva qualche scena vagamente pornografica, richiamandosi alla presunta depravazione di un regista che aveva osato filmare tanto.

Devono passare due decenni di (quasi) totale silenzio sull'opera di Browning, per poter ascoltare, inaspettatamente, le canzoni dei The Mothers of Invention dove un Frank Zappa, orgoglioso di definirsi freak, invita tutti al *freaking out!*; o per leggere Herbert Marcuse nei tratti in cui afferma che il freak è il vero dissidente, anche politico; o ancora, per vedere Jodorowsky confrontarsi con le immagini, ormai quasi archetipiche, di nani e storpi.

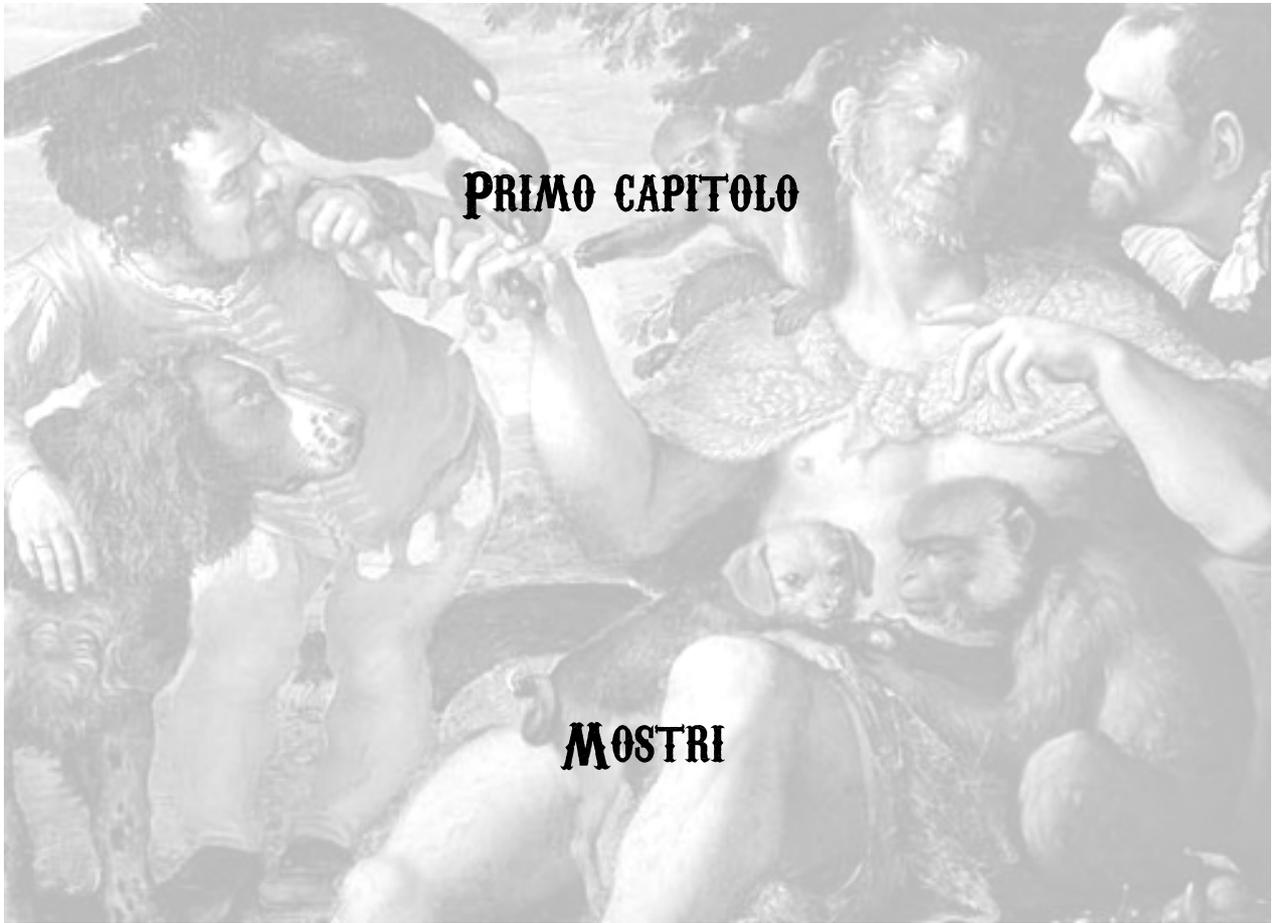
Inaspettatamente, la controcultura giovanile che matura negli anni Sessanta fa sì che *Freaks* compia una trasformazione e diventi pienamente *insider* di un decennio (e

anche per il decennio successivo) dove l'essere al di fuori della logica convenzionale, delle regole precostituite e della società normata diventa un modello da seguire.

Il freak, che per le sue caratteristiche fisiche è di per sé al di fuori delle regole, e come si vedrà anche al di fuori della legge, diventa il modello di tutte le minoranze e di tutte le opposizioni.

Se negli anni Trenta il film si faceva specchio di un'identità ripudiata, a partire dagli anni Sessanta si fa invece nuovo strumento di identificazione, venendo percepito come perfettamente allineato alla sensibilità dei tempi. Malgrado ancora oggi ci sia chi lo definisce aberrante, o disgustoso per le immagini che presenta, la sua storia risulta uno specchio fedele dei decenni che ha attraversato.

Fondamentalmente lo stesso *Freaks* è un freak: non voluto, menomato, storpiato, dapprima nascosto e poi sovraesposto, offeso e degradato, per poi essere sfruttato e celebrato dall'imbonitore di turno attraverso il medium che ritiene più efficace, sia esso uno spettacolo freak, un film, un libro, o magari una tesi di laurea..



## ***I. MOSTRI E PORTENTI***

«Mostro: *creatura mitica risultante da una contaminazione innaturale di elementi diversi, e tale da suscitare l'orrore e lo stupore. Figurato: criminale efferato o essere di una bruttezza repellente - fatto o fenomeno clamorosamente assurdo o contraddittorio. Biologia: individuo animale o vegetale che presenta gravi anomalie, e a volte incompatibile con la vita. Prodigio o portento. Etimo: da monstrum "segno divino, prodigio", dal tema monere "avvisare, ammonire".*»

«Mostrare: *presentare alla vista o all'osservazione. L'intenzionalità o la funzionalità implicita nel verbo può determinarsi in "ostentazione", anche offensiva o minacciosa, dimostrativa o indicativa, testimonianza o insegnamento. Può anche esprimere "fingere". Etimo: stesso di mostro.<sup>1</sup>*»

---

<sup>1</sup> Definizioni tratte dal *Dizionario della lingua italiana* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, Casa editrice Felice le Monnier, Firenze, 1971.

Bizzarrie, deformità, malformazioni, anormalità, anomalie, mutanti, scherzi di natura, mostruosità, esseri strani, persone singolarissime, fenomeni e fenomeni da baraccone. Resta tuttavia la parola mostro come la più antica e comune per definire le malformazioni umane, la cui etimologia come si è visto si ricollega tanto al concetto di ammonire quanto a quello del mostrare e del dimostrare.

Si delinea in questo modo una prima convergenza tra il mostro e l'atto del mostrarsi.

Sempre restando all'etimologia, il mostro è inoltre inscindibile dalla sua componente sacra: lo sgomento, il turbamento e il disorientamento che quasi raggiunge le soglie del religioso e che invade chi sta di fronte ai "*lusus naturae*" deriverebbe dalla consapevolezza, magari non del tutto affiorata nell'inconscio ma comunque presente, che la normalità, la perfezione della vita chimica e biologica non sia affatto una regola ma una delle tante possibili varianti alle quali l'uomo è soggetto.

Esistono molte accezioni nelle quali si manifestano i sentimenti che i "normali" provano di fronte alla visione di quello che nella loro epoca viene definito deviante, deforme o menomato; vanno dalla pietà e dalla compassione alla (molto più spesso) paura e repulsione. Il predominio del sentimento di paura di fronte al mostro deriva in parte da una lunga tradizione letteraria per la quale una menomazione fisica è una

manifestazione esterna di una condizione interiore, spesso di malvagità; dall'altra parte i sentimenti di paura e sgomento derivano da livelli molto profondi dell'inconscio, sentimenti che nel corso dei secoli hanno portato tanto all'uccisione rituale del mostro quanto alla sua adorazione, duplicità di atteggiamenti dovuta anche allo stupore e meraviglia per quei prodotti "non naturali" del processo naturale con cui si perpetua la specie.

Si può dunque sostenere che le creature mostruose creino turbamento nelle persone che le osservano, ed hanno un effetto disturbante in quanto vanno al di là delle norme fisiologiche accettabili in quel momento storico<sup>2</sup>.

Il mostro sostanzialmente è un tabù.

Non si colloca semplicemente nell'alveo di ciò che viene considerato brutto, aggettivo che nei suoi sinonimi comprende comunque una varietà sorprendente di sfumature tutte riferibili a loro volta al mostro, e che vanno da "repellente, orrendo, schifoso, sgradevole, grottesco, abominevole, ributtante", ad "odioso, indecente, immondo, sporco, osceno, ripugnante, spaventoso, abietto, orribile, orripilante, laido, terribile", per proseguire con "terrificante, tremendo, da incubo, rivoltante, repulsivo, disgustoso, nauseabondo, fetido, spaventevole, ignobile, sgraziato, spiacevole, pesante, indecente, deforme, difforme, sfigurato"<sup>3</sup>; e non si definisce semplicemente in contrapposizione al concetto di bello, il quale, tramite i sinonimi "carino, piacevole, attraente, gradevole, avvenente, delizioso, armonico, meraviglioso, delicato, grazioso", oppure "leggiadro, incantevole magnifico,

---

<sup>2</sup> Gli esseri, che per la loro conformazione, violano le leggi della natura e le consuete forme naturali, popolano tanto la mitologia quanto la letteratura classica; Omero parla di sirene (date dall'unione di donne ed uccelli rapaci), Polifemo, il gigante dal solo occhio, la Chimera, Scilla e Cariddi; oppure Virgilio parla di Cerbero, le Arpie, le Gorgoni, la Sfinge, le Erinni, i Centauri, il Minotauro e le Meduse.

<sup>3</sup> La serie di sinonimi viene utilizzato nel saggio di Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 16.

stupendo, affascinante, eccelso, eccezionale, favoloso, fiabesco, fantastico, magico, mirabile, sublime, superbo, splendido”<sup>4</sup>, si definisce e restituisce l’idea di reazioni quasi sempre di interesse estetico tendente all’alto, all’elevazione dalla materialità e dal suscitare pulsioni profonde, a differenza del mostro (e della sua bruttezza declinata in mille sfumature linguistiche) che invece implica sempre un’opposizione viscerale, incontrollabile e profonda quasi come un conato.

Come suggerisce Fiedler<sup>5</sup> la venerazione, a volte terrorizzata, di cui erano fatti oggetto i mostri passa con una facilità sorprendente dall’ambito della religiosità a quello dello svago e dello spettacolo, definendo il culto dei mostri, nel mondo occidentale, una religione di per sè, anche se sotterranea e non riconosciuta; a tale proposito Fiedler cita il film *Satyricon* di Fellini in cui viene mostrato ritualmente un ermafrodita ad un gruppo di spettatori esterrefatti che non lo considerano una curiosità ma qualcosa di molto più prossimo ad una divinità<sup>6</sup>.

Inoltre, come scrive Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli*:

«[...] nel bello l’uomo pone se stesso come norma della perfezione[...] e si adora in esso. L’uomo in fondo si rispecchia nella cose, considera bello tutto ciò che gli

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Il riferimento è all’opera di Leslie Fiedler *La tirannia del normale. Bioetica, teologia e mito*, Donzelli Editore, Roma, 1998.

<sup>6</sup> Ai fini di un’ampia trattazione dell’immagine freak e sulla presenza di freaks nel cinema, l’opera omnia di Federico Fellini costituisce una citazione imprescindibile. La riproduzione del flano pubblicitario in Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Punto Zero editrice, Bologna, 1998, alla pagina 68, presenta una piccola citazione di Fellini, e dice : “*If you see with innocent eyes, everything is divine*” (“*Se guardi con occhi innocenti ogni cosa è divina*”, t.l.), ed effettivamente questa potrebbe essere la giusta chiave di lettura per interpretare la massiccia presenza di corpi deformati nei suoi film: i freaks, o geeks, dell’immaginario felliniano rimandano al mondo fantastico dell’infanzia del regista, tant’è vero che spesso sono accompagnati da una nota sentimentale malinconica ( 8 ½, *I clowns, Amarcord*).



rimanda la sua immagine. Il brutto viene compreso come un sintomo della degenerescenza... Ogni sintomo di esaurimento, di pesantezza, di senilità, di stanchezza, ogni specie di non libertà, come convulsione o paralisi, soprattutto l'odore, la forma della dissoluzione, della decomposizione... tutto ciò indica un'identica reazione, il giudizio di valore "brutto"... Che cosa odia ora l'uomo? Non v'è dubbio: odia il tramonto del suo tipo.»<sup>7</sup>

L'archetipo fisico che nei millenni l'uomo ha costruito su se stesso, per potersi riconoscere, e che sta alla base delle sue certezze, si può sgretolare in un istante, portando a volte in una dimensione che va oltre l'umano: il mostro è l'ammonimento della Provvidenza rispetto ad un evento imminente e nefasto (come erano considerati i freaks<sup>8</sup> nell'antichità), come propone ufficialmente, forse per la prima volta, Cicerone in *De divinatione* o nel *De natura deorum*, oppure potevano rappresentare la congiunzione con il regno ctonio ed infernale<sup>9</sup>.

Nei secoli si sono sviluppate la fetomanzia (predizione attraverso i feti) e la teratoscopia (divinazione basata sulle nascite anormali, dall'Ottocento si parlerà invece di teratologia), le quali erano comuni nel mondo antico quanto l'interpretazione del volo degli uccelli o delle viscere degli animali; attività tanto diffuse e sviluppate da individuare addirittura delle sottoclassi di mostri corrispondenti a diversi auspici: *monstres par excès*, notoriamente di malaugurio

---

<sup>7</sup> Citazione dell'opera di Nietzsche del 1888 presente in Umberto Eco (a cura di), *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 15.

<sup>8</sup> "Freaks" è il termine con il quale in questa trattazione verranno definite le persone considerate mostri o scherzi di natura, *freak of nature* per l'appunto.

<sup>9</sup> In maniera particolare, era considerato come appartenente al regno infernale, o con esso in diretto collegamento, chi avesse avuto delle difficoltà di deambulazione a causa di un piede torto o del piede equino, in evidente prossimità con i "piedi caprini" del diavolo.

(«Quando una donna partorisce un infante con sei dita per ogni piede gli abitanti del mondo saranno danneggiati»<sup>10</sup>), oppure i *mostres par default*, i quali hanno molte declinazioni di significato divinatorio a seconda di quale parte del loro corpo sia mancante; come del resto gli ambigui per definizione *monstres doubles*, i quali se androgini costituiscono presagio nefasto, ma se “una donna dà vita ad un infante che ha una testa sopra ad una testa... un buon augurio entrerà nella casa”<sup>11</sup>.

Procedendo con i secoli si nota come i mostri non scompaiano nel Medioevo, anzi, si aggiungono nuovi tipi di mostruosità e nuove classificazioni: non si parla più solamente di mostri ma si affacciano sul panorama freak anche i *portenti*. I portenti erano eventi prodigiosi e stupefacenti circoscritti comunque nell'alveo delle nascite naturali, biologiche (come la già citata nascita di bambini ermafroditi o con due teste); malgrado i tentativi di spiegarne le cause da un punto di vista naturale, l'interpretazione mistica o divinatoria resta sempre la più diffusa e convincente.

Invece, a differenza dei portenti, i mostri veri e propri erano individui di razza non umana, permessi - o voluti - da Dio come segni di un suo linguaggio allegorico, anche se la lettura più comune e diffusa di questi tipi di mostri, che oggi sappiamo ovviamente essere di natura fantastica, era che essi fossero i figli del peccato, un peccato che nella totalità dei casi era compiuto dalla madre<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Riferimento ad uno dei lessici di “mostrologia” babilonese inciso su tavolette di argilla risalente al 2800 a.C, riportato da Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 21.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Come riporta Alessandro Cervellati in *Storia del Circo*, Poligrafi Il resto del carlino editore, Bologna, 1956, p. 436, l'usanza di esibire i mostri con lo scopo di trarne profitto, fossero essi reali o frutto di falsificazioni ad opera di saltimbanchi, è un'attività propria non solamente dell'epoca contemporanea: Cervellati afferma che “illustri testimonianze” provano l'esistenza alla metà del sedicesimo secolo di un nano milanese esibito nelle fiere italiane, tanto minuto da essere esposto in un gabbia per pappagalli.

La testimonianza più evidente di questa convivenza quotidiana con mostri ritenuti reali, poiché nella cui esistenza si credeva, sono i bestiari rappresentati sui capitelli, e non solo, delle chiese romaniche e gotiche, i quali costituivano per gran parte della popolazione credente l'unica fonte di conoscenza sulle sacre scritture e sul resto del mondo. Oltretutto l'amplificazione con la quale questi mostri erano rappresentati, moltiplicati e onnipresenti nel quotidiano, rasenta il grado di "irrealtà quotidiana" tipica dei film horror.

Tuttavia il Medioevo non presenta esclusivamente testimonianze di mostri simbolici creati dall'immaginazione, anzi, a sua volta come le epoche che lo seguirono, aveva elaborato una serie di esposizioni sotto forma di spettacoli di piazza dove i freaks, come oggi li intendiamo, trovavano la loro collocazione. Non si può parlare ancora di forme di teatro, e proprio questo rende gli spettacoli di piazza medievali estremamente funzioni all'esame della presenza e dell'esposizione dei freaks: come riporta Allegri, ricordando le motivazioni con le quali Mario Apollonio suffragava la sua tesi sull'impossibilità di parlare di teatro per il XIII secolo, chi si esibiva, come per esempio la vastissima e diffusa categoria dei giullari, non diventava mai personaggio, rimanendo "*al di qua del teatro*"<sup>13</sup>, ossia rimanendo fondamentalmente se stesso, non rappresentando, ma esponendo se stesso. Chiaramente quello che viene esposto è il corpo.

La reazione da parte della Chiesa nei confronti di spettacoli di questo tipo era prevedibilmente di avversione, tanto che per potersi distinguere in una gerarchia, e quindi cercare di incontrare i favori dell'istituzione ecclesiastica, alcuni giullari

---

<sup>13</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari, 1988, p. 63.

preferirono farsi chiamare istrioni, e non essere più confusi con coloro i quali usavano semplicemente il corpo.

A tale proposito, ancora Allegri nel suo saggio<sup>14</sup>, cita il *Penitenziale* di Tommaso di Cobham, il quale riconosceva appunto tre diversi ordini di istrioni e ci aiuta a comprendere che cosa si intendeva per mera esibizione del corpo: il gradino più basso era occupato da coloro che “trasformano e trasfigurano il loro corpo sia con turpi salti o gesticolazioni sia turpemente denudandosi, sia ancora indossando orribili maschere”<sup>15</sup>.

Tuttavia il documento più significativo per comprendere l’inscindibilità della figura del giullare da quella del freak è costituito dal *Summa de Arte prosandi* della seconda metà del XIII secolo, nel quale nella medesima categoria di reietti vengono inseriti tutte queste persone:

«pauperes, delibes, ceci, claudi, manci, loripedes, vel alias corpore deformati, kalones, jocularores, saltatores, fidicines, tibicines, lyricines, tubicines, cornicines, hystriones, gesticulatores, nebulones, parasi, umbre, mensivagi, scurre, ribaldi, buflardi, adulatores, carciones, proditores, traditores, detractores, susurrone, filli perditionis apostate, lotrices, publice mulieres quasi syrenes»<sup>16</sup>

Concludendo, per quanto riguarda l’epoca medievale, Allegri si avvale della definizione ritenuta più valida, ossia quella di Menéndez Pidal, al fine di cercare di

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>15</sup> Tommaso di Cobham, *Penitenziale*, cit. da Allegri, 1988, pag. 64.

<sup>16</sup> Cuonrado, *Summa de Arte prosandi*, cit. da Allegri, 1988, pag. 61.

definire quanti facessero spettacolo di strada: “[giullari<sup>17</sup> sono] tutti coloro che si guadagnavano la vita agendo davanti a un pubblico”<sup>18</sup>.

La svolta in senso scientifico, o almeno pre-scientifico, si ha con il Rinascimento. L’atteggiamento verso le creature mostruose cambia radicalmente e non è più di spavento né di decifrazione del loro significato mistico, bensì la ricerca era volta a trovare il fondamento naturale-scientifico che giustificasse la loro esistenza; sostanzialmente si cercava di spiegare il mostro alla luce di una nuova razionalità (confermando così nuovamente la collocazione dell’essere mostruoso al di fuori della possibilità di comprensione da parte del “normale”; l’essere normodotato sente il bisogno di spiegare il mostro e per poterlo fare si avvale di quella nuova razionalità appena conquistata con la quale ha l’ambizione di decifrare e normare il mondo intero).

Poi, come ricorda Canestrini una “*logica da display delle stranezze*”<sup>19</sup> animava lo spirito collezionistico, seguendo la logica per la quale quanto più si conosce tanto più si possiede.

L’interesse per le cose straordinarie, bizzarre, anomale, esotiche, faceva nascere le Wunderkammern<sup>20</sup>, ovvero le camere o gabinetti delle meraviglie, lontane

---

<sup>17</sup> E quindi in virtù della vasta definizione di Cuonrado, la definizione di giullari di Pidal vale anche per i freaks.

<sup>18</sup> Il riferimento è all’opera di Menéndez Pidal, *Poesia jularca y origenes de las literaturas románicas*, Madrid 1957 a pag. 3, cit. da Allegri 1988, pag. 62

<sup>19</sup> Duccio Canestrini, *Freaks. Antropologia dell’anomalia*, in “Annali del Museo Civico di Rovereto” n. 14, 1998, p. 282.

<sup>20</sup> Si veda l’Appendice fotografica a proposito del “museo” di Francesco Calceolari a Verona allestito all’inizio del XVII secolo. “La funzione del museo era quella di consentire l’interpretazione e la reinterpretazione delle similitudini, rese manifeste nella raccolta a dimostrare come Arte e Natura

antesignane dei nostri musei di storia naturale, dove, tuttavia, più che cercare di raccogliere tutto ciò che si doveva conoscere, la tendenza era quella di collezionare tutto ciò che suonasse straordinario e inaudito, come un corno d'unicorno o un cocodrillo impagliato. In molte di queste raccolte, come per esempio in quella di Pietro il Grande di San Pietroburgo, si conservano feti umani e animali mostruosi accuratamente tenuti sotto spirito (tuttavia il gusto per la meraviglia e il mostruoso non si esauriva all'interno delle Wunderkammern ma si ampliava all'intera corte, tale gusto infatti nel XVI prevedeva che si collezionassero e si esponessero nei palazzi anche nani, uomini e donne di colore o indiani d'America, tutti ritenuti "semiumani"<sup>21</sup>).

Talora la scoperta di un parto anomalo provocava una reazione a catena nel mondo scientifico e nel mondo collezionistico, come nel caso del mostro di Ravenna, il quale, probabilmente nato a Firenze nel 1506, generò una lunga serie di vicende iconografiche<sup>22</sup>.

---

rimandino l'una all'altra", da Eilean Hooper-Greengill, *I musei e la formazione del sapere*. Il Saggiatore, Milano, 2005, nota all'illustrazione n. 9.

<sup>21</sup> Non a caso infatti nel 1566, ben trentaquattro nani scelti tra i più deformati, siano stati assoldati per servire al grande banchetto offerto dal cardinal Vitelli; oppure ancora oggi si conserva la testimonianza di una missiva inviata da un cardinale a Vincenzo I Gonzaga nel 1586 nella quale si annuncia l'arrivo di una coppia di nani, forse polacchi. Si riporta un estratto della lettera, citazione da Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Cogliati, Milano, 1913, p. 59:

«[...] mando a V. A. i duoi nani nobilmente maschio et femmina, et quello che è più fratello et sorella [...] Se amano fraternamente insieme et se fossero separati facilmente si morirebbono. In questi principii non hanno la lingua italiana ma facilmente l'apprenderanno. Io desidero che reescano miraculosi: ma quando facessero altrimenti V. A. escuserà me come poco avventurato in non haverli ritrovati migliori, et essi come mostri di natura, che non sono atti a fare operationi perfette.»

<sup>22</sup> Il "Mostro di Ravenna" venne concepito come una sorta di mostro totale, comprendente tutte le malformazioni temute fino al XVI secolo, e valido per almeno altre tre secoli, tanto la sua immagine è stata tramandata nei trattati di teratologia. Riporto quanto ne scrisse Ambroise Paré nel capitolo intitolato "Esempi della collera di Dio" nella sua opera *Animauw, monstres et prodiges*: «Un'altra prova. Poco dopo che Papa Giulio II patì tante sventure in Italia e intraprese la guerra contro Luigi XII, seguita da una sanguinosa battaglia che si combatté nei pressi di Ravenna, nacque in questa stessa città un mostro con un corno sulla testa, due ali e un piede simile a quello di un uccello da preda, un occhio sulla rotula e con qualcosa della natura sia del maschio che della femmina...». Fonte della citazione è Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 20-21.

Il fenomeno delle Wunderkammern nelle ultime decine d'anni ha potuto godere di nuovi studi; le nuove ricerche hanno messo in luce il fatto che questi gabinetti non fossero solamente un guazzabuglio caotico di elementi per lo più di natura truffaldina, ma come alla base della loro organizzazione ci fosse un principio, per quanto riguarda l'organizzazione del sapere, tendenzialmente condiviso nell'area europea nella quale essi si sviluppano.

Il ruolo della visione come primaria fonte di conoscenza si sviluppa esattamente in questo periodo anche grazie al tentativo, del tutto nuovo e per niente medievale, di “oggettivare”<sup>23</sup> la conoscenza e renderla comprensiva di “tutte le cose del mondo”: il gabinetto (kunst o wunderkammern), nella misura in cui assolve alla funzione di “theatrum mundi” è uno dei primi tentativi di costituire il mondo come visione.

Tale processo sta alla base dell'atteggiamento moderno per il quale si cerca di individuare il carattere del mondo, coglierlo nel suo significato complessivo, comprenderlo, proprio attraverso le rappresentazioni visive (come del resto rappresentazioni del mondo intero erano le wunderkammern); rappresentazioni che per l'appunto individuano nella visione un atto fondamentale. Si costituisce proprio con l'atto del vedere il fondamento della conoscenza nell'epoca moderna.

Ad ogni modo, la fascinazione per i mostri e le tante testimonianze dei loro avvistamenti, suggeriscono che il formarsi della cultura scientifica non avesse scardinato affatto, e non solo a riguardo del sostrato “popolare” della cultura, la credenza nel meraviglioso. Basti pensare alle dichiarazioni, per esempio, ad Andreas Rodunderos che attraversando le Alpi nel 1660 sosteneva di aver visto un

---

<sup>23</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 108.

“felinosauro”, o, nelle medesime circostanze, Bartolomeo Alegro da Ponte che invece aveva visto un mostro peloso bicaudato: entrambi questi esseri mostruosi saranno poi riprodotti nel *Itinera par Helvetiae Alpinas regione* di Johannes Jacobus Scheuchzer nel 1723. Oppure ancora, un caso più noto, Cristoforo Colombo annotava nei suoi taccuini di aver visto nei mari da lui solcati ben tre sirene, oltretutto non ritenendole di aspetto gradevole (oggi si sa che le moltissime sirene avvistate nei secoli, da marinai e non, erano in realtà semplicemente foche od otarie).

Anche Ulisse Aldrovandi<sup>24</sup> ha dato il suo contributo *scientifico* alla catalogazione delle varie tipologie di esseri umani e animali mostruosi, curando la pubblicazione di *Monstrum Historia*, ossia una raccolta di illustrazioni di mostri<sup>25</sup>.

Inoltre, anche il mondo dell'arte figurativa, tra il Cinquecento ed il Seicento, fornisce il suo contributo realizzando opere pittoriche o disegni con l'intento di raffigurare animali o piante esotiche, considerate mostruose per le loro fattezze, così dissimili da quelle diffuse nell'area europea, o realmente mostruose in quanto frutto di immaginazione.

Ritornando ad Aldrovandi, è noto come egli si servisse di artisti per rappresentare graficamente le specie esotiche collezionate; il veronese Jacopo Ligozzi (Verona 1547- Firenze 1627) iniziò a collaborare con il naturalista bolognese nel periodo in

---

<sup>24</sup> Ulisse Aldrovandi (Bologna 1522- ivi 1605) naturalista, medico ed etologo fondò nel 1568 l'Orto Botanico di Bologna; le raccolte e le catalogazioni di specie animali e vegetali si contano in circa 360 volumi. Il solo *Erbario* da lui curato a partire dal 1551 e ampliato nel corso dell'intera vita consta di più di 5000 campioni vegetali incollati nelle pagine di 15 volumi rilegati. Il Museo di Ulisse Aldrovandi si trova oggi presso il Palazzo Poggi di Bologna. Per un'immagine di uno dei suoi libri, *Monstrum Historia*, si veda l'Appendice fotografica.

<sup>25</sup> Fonte Gian Carlo Pretini, *Dalla fiera al luna park. Storie di mestieri e di giostre dal Medioevo ad oggi*, Trapezio Libri, Udine 1984.

cui si trovava a Firenze in veste di illustratore naturalista<sup>26</sup> per Francesco I, il quale in quell'arco di anni (dal 1575, verrà poi smantellato nel 1590) stava allestendo il suo studiolo<sup>27</sup>.

Nel Sedicesimo secolo la cultura prese confidenza anche con l'interno del corpo umano. I primi esperimenti anatomici erano già iniziati nel secolo precedente con Mondino de'Liuzzi, ma solo dal post-rinascimento in avanti anche l'arte si rivolge ai corpi sezionati negli anfiteatri; ecco allora come si possono giustificare le mostre di organi interni che trionfavano in modo iperrealistico nei musei di cere anatomiche.<sup>28</sup> Quindi si verifica il passaggio da un mondo della conoscenza, caratterizzato dall'atto della visione, ad un mondo ormai scientifico, alla cui base vi è l'ostentazione della visione, oltretutto inseparabile dal gusto del lubrico e del macabro.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> L'immagine naturalistica in questo periodo è un vero genere artistico e si diffonde anche per il "dilatarsi" della geografia e quindi del mondo naturale conoscibile. Jacopo Ligozzi si pone nel panorama artistico italiano come uno dei più abili per perizia e scientificità, tanto che per le sue piante riprodotte dal vivo si parla di *ritratti*. Le origini venete dell'artista risultano determinanti per questa sua tendenza probabilmente influenzata dal mondo nordeuropeo, ed in particolar modo dal mondo tedesco, nel quale si sviluppa la natura morta (malgrado la prima natura dell'arte morta sia riconosciuta nell'opera *La canestra dell'Ambrosiana* di Caravaggio, realizzata tra il 1596 e 1597) e che vede come illustre precursore del genere Albrecht Dürer. A proposito dell'illustrazione naturalistica di Albrecht Dürer si veda l'Apparato fotografico.

<sup>27</sup> Lo studiolo di Francesco I nel palazzo Vecchio di Firenze rappresenta in maniera esaustiva l'*episteme* rinascimentale, era infatti allestito sul modello del *teatro della memoria* di Giulio Camillo; un *theatrum mundi* nel quale il mondo si dà come visione e le connessioni simboliche tra le sue singole parti rappresentano il rapporto di somiglianza che lega tutte le cose del mondo.

<sup>28</sup> Come ricorda Gian Carlo Pretini, *Dalla fiera al luna park. Storie di mestieri e di giostre dal medioevo ad oggi*, Trapezio Libri, Udine, 1984, alle pp.140-141, nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia tra le raccolte del Codice Gradenigo, è presente un manifesto datato 1762 in cui si invitava la folla ad assistere allo spettacolo di un gigante : "NOBILISSIMI SIGNORI. Essendo arrivato in questa città un Gigante di Nazione Italiana, chiamato Barbaro Gilli, dell'altezza di piedi 7 e mezzo Veronesi, ben fatto, e ben proporzionato in tutto il suo corpo, vago anche per la sua forma, e figura, non essendosi mai trovato persona in sett'anni che gira il Mondo, che col capo possa essere giunto a toccargli sotto le braccia [...] Non è mai comparso in questa Città. Alloggia a... Si paga soldi... In sua Casa si vende il suo ritratto in taglio dolce, e in Ventagli"

<sup>29</sup> Alessandro Cervellati, *Storia del circo*, Poligrafi Il resto del carlino editore, Bologna, 1956, alla p. 438, riporta un brano tratto dal testo *Les hommes-phénomènes* di Guyot-Daubès per dimostrare come anche le arti circensi, o semplicemente i saltimbanchi, abbiano contribuito allo sviluppo della scienza medica :

C'è un brano di Schlegel (*“Sullo studio della poesia greca”* 1797<sup>30</sup>) in cui si suggerisce che questa nuova attenzione per gli aspetti meno gradevoli del corpo umano sia in qualche modo vicina allo stile di Shakespeare:

«Come in natura Shakespeare genera il bello e il brutto senza separarli e con la medesima esuberante ricchezza; nessuno dei suoi drammi è mai interamente bello, e mai la bellezza è il criterio che determina la struttura dell'insieme. Come in natura, solo raramente le singole bellezze sono libere da scorie impure (...) Shakespeare scarnifica i suoi oggetti e scava col ferro del chirurgo nella disgustosa putrescenza dei cadaveri morali”».

In risposta a questa posizione di Schlegel, per dimostrare quanto lo scavare “col ferro del chirurgo” sia una metafora quanto mai appropriata si riporta di seguito la poesia di Shakespeare dal titolo *Quando sarò morto*, presente nei *Sonetti* del 1609:

«Quando io morirò, il tuo pianto duri  
non più della campana che, in dolenza,  
annuncerà al mondo che fra impuri  
vermi ho portato la mia residenza.  
Se leggerai i miei versi, scorda allora  
chi li compose: tanto è il mio amore  
che, se la memoria ti addolora,  
voglio sparire dal tuo dolce cuore.  
Se tu li leggerai, io non so come,  
quando all'argilla sarò mescolato,

---

«Grazie ad uno di essi, ingoiatore di spade e di sassi, nel 1777 un medico scozzese, Stevens, poté compiere i primi studi sui succhi gastrici umani. Analogamente, sono gli ingoiatori di spade che hanno mostrato ai medici fino a qual punto possano adattarsi gli organi al di sotto della bocca: da ciò sono risultate le invenzioni del tubo di Faucher, della sonda dell'esofago, il lavaggio dello stomaco e l'illuminazione elettrica di quest'organo».

<sup>30</sup> Brano riportato da Umberto Eco (a cura di) in *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 275.

non nominare il mio povero nome,  
fa che tuo amore sia con me  
annullato:  
non veda il saggio mondo il tuo  
sconforto,  
e beffi te, per me che sarò morto.»<sup>31</sup>

La riflessione sulla cultura scientifica che porta con sé, e supera in eccesso, lo sviluppo della visione come atto fondamentale del giudizio, e quindi del sapere, riporta all'aspetto primario di questo studio, ossia la maniera nella quale il mostro viene rappresentato e come questa rappresentazioni muti nei secoli.

Il primo esempio di compiuta riflessione estetica sul brutto si ha con il testo “*Del Laocoonte*” di Lessing nel 1766. Lessing, nell'espone la sua tesi nell'opera d'arte, elaborò una complessa fenomenologia del brutto, analizzandone le espressioni nelle varie arti e riflettendo sulla difficoltà di rappresentare artisticamente il disgustoso.

A tale proposito l'autore rileva:

« Il poeta si serve della bruttezza delle forme: che uso ne è consentito al pittore? La pittura come facoltà imitativa, può esprimere la bruttezza; la pittura come arte bella non può esprimerla. Nel primo caso tutti gli oggetti visibili le appartengono; nel secondo essa include solo oggetti visibili che suscitano sentimenti piacevoli (...) dato dunque che la bruttezza delle forme non può essere in se o per se un soggetto della pittura come arte bella, perché la sensazione che essa suscita è spiacevole e tuttavia non di quel tipo di sensazioni spiacevoli che si trasformano in piacevoli grazie all'imitazione, si tratterebbe di vedere ancora se essa non possa essere utile alla

---

<sup>31</sup> Ibidem p. 69.

pittura, come del resto alla poesia, per rafforzare altre sensazioni. La pittura può servirsi di forme brutte per raggiungere il ridicolo e il terribile? Non voglio arrischiarmi a rispondere immediatamente con un no. È innegabile che la bruttezza innocua può diventare ridicola anche in pittura: in particolare quando le venga associata un'affettazione di grazia e di rispetto. Ma è altrettanto innegabile che la bruttezza dannosa, così come in natura, anche nel quadro suscita terrore, che sono già dei sentimenti misti, ottengono grazie all'imitazione un nuovo grado di penetrazione e di diletto».<sup>32</sup>

Nello stesso volgere di secolo appaiono, peraltro, le riflessioni sul Sublime, le quali impongono una svolta radicale nel modo di considerare il brutto, lo sgradevole e l'orrendo. Si prova la sensazione del sublime di fronte ad una mare in tempesta, un temporale, a rupi impervie, ghiacciai, abissi, caverne e cascate, si definisce sublime anche il godere del vuoto o dell'oscurità.

La bellezza come aspirazione ideale ormai non è più l'idea dominante dell'estetica, o quantomeno non è più l'unica. Inoltre con i pensatori romantici l'attenzione si sposta dalla natura all'arte, e quindi la riflessione romantica getta luce sul mondo della rappresentazione della realtà interiore che si riversa sulla natura, e viceversa. Come dirà più tardi Nietzsche (*Nascita della tragedia*) col Sublime si ha una sorta di sottomissione estetica dell'orribile.

Riprendendo ancora Schlegel nel suo testo del 1795 vediamo come egli denunci il fatto che fino a quel momento non sia stata tentata una teoria del brutto, indispensabile per capire il divario tra classicità e modernità; Schlegel si pronuncia chiaramente a favore dell'arte classica come strumento attraverso il quale il buono si manifesta, riprendendo questo stesso processo a proposito di quella bruttezza che è

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 272.

invece propria dell'arte moderna, quale sintomo sensibile di ciò che è cattivo a livello interiore.

Tuttavia emerge dalle sue pagine una sorta di fascinazione per le caratteristiche della nuova arte: egli vede una prevalenza dell'interessante sul bello, del caratteristico e dell'individuale su quella specie di tipicità ideale che veniva celebrata nell'arte antica, e che di fatto delinea la poetica del personaggio romantico. Quello che l'autore manifesta in questa compresenza di posizioni rispetto al brutto, è un'adesione morale e ideale al nuovo periodo segnato dalla Rivoluzione Francese: come Schlegel, anche il gusto comune è attratto dell'idea di caos rigeneratore foriero di nuovi ordini possibili.

Come sottolinea Umberto Eco: “al di là delle sue intenzioni, Schlegel ci ricorda che l'interessante e il caratteristico esigono l'irregolare e il deforme”<sup>33</sup>.

Arrivando all'Ottocento, ed in particolare nell'epoca vittoriana, si afferma sulla scia del Romanticismo, oltre al fascino per l'*orribile* (e per tutte le sue declinazioni) anche il fascino per la malattia, nella letteratura come nelle arti figurative, sia che l'artista si riferisca al corpo in procinto di morte o al lento decorso di una malattia. Bocchi e Bruni sottolineano come il rifiuto del razionalismo settecentesco abbia portato nel corso del XIX secolo a privilegiare tutto quello che fino a quel momento era stato considerato aberrante e disgustoso:

«I suoi amori hanno sempre avuto per oggetto donne fenomeno. Passava dalla nana alla gigantessa, e rimproverava la Provvidenza di negare spesso la salute a quegli esseri privilegiati. Aveva perso qualche gigantessa di tisi e due nane di gastrite.

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 278.

Raccontando questi episodi sospirava, si immergeva in un profondo silenzio, e finiva con mormorare filosoficamente: “una di queste nane aveva solo 72 centimetri di statura. Non si può avere tutto a questo mondo.»<sup>34</sup>

Come dimostra questo articolo su Charles Baudelaire i freaks, la vecchiaia, la povertà, e la demenza fanno da padrone nel nuovo gusto e nella nuova sensibilità che si stavano delineando e che il Decadentismo abbraccia pienamente.

Bisogna ricordare che il fatto di percepire non più una separazione tra bello e brutto, ma anzi la bellezza del bruttezza, il sottile piacere della sensazione paurosa e della lieve sofferenza che essa implica è un atteggiamento che si era sviluppato quantomeno dalla metà del Settecento con l’affermarsi della stagione del romanzo gotico, inaugurato da Horace Walpole nel 1764 con il romanzo breve *Il castello di Otranto*, e seguito con successo dal *Vathek* di Beckford nel 1786, *Il Monaco* di Lewis nel 1796, *L’italiano o il confessore dei penitenti neri* di Ann Redcliff del 1797.

Sarà solo con l’Ottocento inoltrato che si toccano i massimi vertici dell’ossessione per gli esclusi, i reietti e gli emarginati; la sensibilità per il macabro si acuisce (con una particolare fascinazione per il mondo medievale) e si avvicina in alcuni casi ad una posizione dichiaratamente politica e di dissenso morale: in Inghilterra la confraternita di orientamento esoterico *Pre Raphaelite Brotherhood* firma con il suo acronimo P.R.B le opere considerate scandalose sul progresso tecnologico e sull’industrializzazione di Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910), Ford Madox Brown (1821-1893); lo scultore Auguste Rodin

---

<sup>34</sup> L’estratto qui riportato di un articolo all’interno di una rivista francese datata 30 settembre 1966 è a sua volta riportato da Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il Cinema della difformità*, PuntoZero Editore, Bologna, 1998, p. 67.

(1840-1917) scolpisce nel marmo con sorprendente mimetismo in ogni sua ruga il corpo decadente della sua anziana modella intitolando l'opera *L'inverno*<sup>35</sup>, Théodore Géricault (1791-1824) dipinge i suoi *Alienati*, delineando dei precisi ritratti della malattia mentale e della sua emarginazione sociale; Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) incide i *Capricci* e *I disastri della guerra* restituendo all'osservatore l'immagine tanto cruda quanto la realtà violenta delle invasioni napoleoniche che stavano mettendo alla prova una nazione che, per definizione dello stesso artista, era ancora in balia di una religiosità morbosa e retrograda, facile soggetto di fanatismo e superstizione; i mostri su cui Goya insiste sono nettamente politici.

Per quanto riguarda la letteratura dell'Ottocento, sono molti gli autori a trattare l'argomento del brutto e a introdurre i mostri come protagonisti delle loro storie<sup>36</sup>; forse la maggiore esaltazione romantica del grottesco come caratteristica della nuova arte moderna rispetto alla classica sta nella prefazione di Victor Hugo al suo dramma *Cromwell* (1827). La visione che Hugo ha del Medioevo quale selva di mostruose immagini infernali che appaiono nelle strutture delle cattedrali rinvia senza dubbio a quei secoli bui segnati dal gotico che egli farà rivivere qualche anno dopo in *Notre Dame de Paris*.

---

<sup>35</sup> Opera del 1890 custodita presso il Musée d'Orsay, Parigi è scolpita come basso rilievo sulla parte sinistra della *Porta dell'Inferno* commissionata all'artista nel 1880. La volontà di Rodin era quella di rappresentare in termini di estremo realismo e mimetismo il corpo anziano di una modella vista presso lo studio di Jules Desbois il quale aveva assoldato l'anziana (italiana) per il suo gruppo scultoreo oggi perduto, il quale aveva come soggetto *La morte e il boscaiolo*. Sembra che Camille Claudel si sia avvalso della medesima modella per rappresentare la vecchia che trascina l'uomo verso la morte nel gruppo scultoreo in bronzo *L'età matura* del 1902 sempre custodito dal Musée d'Orsay.

<sup>36</sup> Questo periodo letterario si confermerà poi determinate per la formazione dell'immaginario orrifico e mostruoso utilizzato del cinema hollywoodiano per la sua creazione di mostri di celluloidi degli anni Trenta.

Il brutto che Hugo vede come protagonista della nuova estetica, il grottesco, la deformità, il repellente, riportati fedelmente nell'arte, risulta essere la più ricca fonte per la sua ispirazione artistica.

La ricerca del grottesco porta anche ad immaginare la deformità come traino verso un destino tragico, chi, pur nutrendo un animo mite, è condannato (d)al proprio corpo. Forse il primo brutto infelice del romanticismo è il mostro protagonista del *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) il quale come ricorda Fabrizio Borin nel suo saggio<sup>37</sup> introduce quella dicotomia tra Bene e Male e il loro avvicinarsi che poi sarà determinante per la comprensione della maggior parte delle dinamiche che regolano il film horror, il quale, spesso in diretto rapporto con il romanzo gotico del quale è grande debitore, tende a sottolineare non solo l'aspetto orrorifico del mostro, ma anche la sua umanità intesa come capacità di provare sentimenti d'amore (o di compassione, felicità, amicizia, fratellanza); uno slancio emotivo che spesso il mostro deve trattenere o che si vede negato proprio dalle sue condizioni fisiche.

Nella letteratura troviamo i freaks di Hugo, come Quasimodo nel già citato *Notre Dame de Paris* e il Gwynplaine de *L'Uomo che ride*.

Altro esempio fondamentale della letteratura dell'Ottocento è sicuramente Edgar Allan Poe che nel suo racconto *Hop Frog* del 1847, ambientato nell'epoca rinascimentale, caratterizza il suo personaggio come nano e storpio, e ( proprio per queste caratteristiche ) buffone di corte. La particolarità del racconto sta nel fatto che l'autore spinge il lettore a solidarizzare con il personaggio, malgrado il suo essere deforme non possa esimere Poe dal conferirgli una certa dose di cattiveria innata;

---

<sup>37</sup> Fabrizio Borin, *Lo schermo vittoriano, gotico e artificio in Terence Fisher*, Editoria Universitaria Venezia, 1992, p. 9.

tuttavia il nano alla fine godrà di una vendetta nei confronti dei normali per certi versi vicina all'esito del film *Freaks*.

Tuttavia, malgrado il mostro, ed il brutto, abbiano ormai compiuto quasi del tutto il loro riscatto letterario, esistono ancora voci dissonanti che rimandano all'antica convinzione che nel brutto si debba necessariamente annidare il negativo.

La voce in questo caso proviene da Nietzsche, il quale, nel 1889, a proposito di Socrate sosteneva:

« Per i suoi natali Socrate appartenerebbe al popolo minuto: Socrate era plebaglia... E' noto, e lo si può vedere anche oggi, quanto egli fosse brutto [...] La bruttezza è abbastanza spesso l'espressione di uno sviluppo ibrido, ostacolato dall'incrocio. In altri casi essa appare come un'involuzione nello sviluppo. Gli antropologi che si interessano di criminologia ci dicono che il delinquente tipico è brutto: *monstrum in fronte, monstrum in animo*. Ma il delinquente è un *décadent*. Era Socrate un delinquente tipico? Per lo meno a ciò non contraddice quel famoso giudizio fisionomico che aveva un suono così urtante per gli amici di Socrate. Uno straniero che si intendeva di volti, allorché venne ad Atene, disse in faccia a Socrate che egli era un monstrum – che nascondeva in sé tutti i vizi e le bramosie peggiori. E Socrate si limitò a rispondere: “E lei mi conosce, signore!”. E' un indice della *décadence* in Socrate non soltanto la confessata sregolatezza e anarchia degli istinti: precisamente a essa rinvia anche la superfetazione della logica e quella malvagità da rachitico che lo caratterizza. Non dimentichiamo nemmeno quelle allucinazioni acustiche che sono state interpretate in senso religioso, come il “demone socratico”. Tutto in lui è esagerato, buffo, caricatura, tutto è al tempo stesso occulto, pieno di secondi fini, sotterraneo.»<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Citazione dal *Crepuscolo degli idoli*, “Il problema di Socrate”, 1889, presente in Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 262.

Altro elemento importante ai fini di questa ricerca, che si assesta e si sviluppa nel corso dell'Ottocento, e che determinerà in maniera preponderante l'atteggiamento di questo secolo verso i freaks, è lo studio caratteriale attraverso le proporzioni fisiche. Non solamente, come già nel Settecento, si diffondeva sempre di più la discussione europea sulla superiorità della razza bianca, ma addirittura venivano determinati dei parametri numerici nella misurazione, per esempio del cranio, per constatare l'effettiva appartenenza ad una razza, ed in seguito anche per determinare l'atteggiamento psichico del soggetto misurato.

L'Italia in quest'ambito ha fornito un (triste) modello seguitissimo poi nell'ambito scientifico internazionale, ossia le opere di Cesare Lombroso quali per esempio *L'uomo delinquente* del 1876.

«Molti dei caratteri che presentano gli uomini selvaggi, le razze colorate, ricorrono spessissimo nei delinquenti nati. Tali sarebbero, p. es., la scarsezza di peli, la poca capacità cranica, la fronte sfuggente, i seni frontali molto sviluppati, la frequenza maggiore dell'ossa wormiane, specie epactali, le sinostosi precoci, specialmente frontali, la salienza della linea arcuata del temporale, la semplicità delle suture, lo spessore maggiore dell'ossa craniche, lo sviluppo enorme delle mandibole e degli zigomi, il prognatismo, l'obliquità delle orbite, la pelle più scura, il più folto ed arricciato capillizio, le orecchie voluminose; si aggiungano l'appendice lemuriana, le anomalie dell'orecchio, l'aumento del volume delle ossa facciali, il diastema dentario, la grande agilità, l'ottusità tattile e dolorifica, la buona acuità visiva, la disvulnerabilità, l'ottusità degli affetti, la precocità ai piaceri venerei e al vino, e la passione esagerata per essi, la maggiore analogia dei due sessi [...] la minore correggibilità della donna, la poca sensibilità dolorifica, la completa insensibilità morale, l'accidia, la mancanza di ogni rimorso, l'impulsività, l'eccitabilità fisico-psichica e soprattutto l'imprevidenza, che sembra alle volte coraggio, e il coraggio che si alterna alla viltà, la grande vanità, la passione del giuoco, degli alcoolici e dei

loro surrogati, le passioni tanto fugaci quanto violente, la facile superstizione, la suscettibilità esagerata del proprio io e perfino il concetto relativo della divinità e della morale.»<sup>39</sup>

Lombroso sosteneva apertamente che i tipi delinquenti fossero degli atavismi, ossia delle regressioni allo stadio primitivo di certi soggetti in netta contrapposizione con il progresso ottocentesco; i criminali, per lo studioso, portavano anche nelle caratteristiche del volto il segno della loro appartenenza alla razza umana primitiva; sono note le sue considerazioni sull'orecchio dei delinquenti<sup>40</sup>.

L'anomalia, o presunta tale, esteriore, ancora una volta, ma in questo caso con pretenziose basi scientifiche, si dimostra essere il segno di una mostruosità interiore.

## ***2. FREAK SHOW***

A quanto descritto finora, ossia letteratura, scienza ed immagini, si devono aggiungere i freak shows o side shows: un fenomeno fondamentale per la formazione dell'immaginario mostruoso e dell'atteggiamento comune nei confronti

---

<sup>39</sup> La citazione è dall'opera *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza e alla psichiatria*, III, 1, del 1876 di Cesare Lombroso, riportata da Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 220.

<sup>40</sup> Considerazioni che hanno dato lo spunto ad un altro studioso italiano, Salvatore Ottolenghi, per realizzare e pubblicare una serie di statistiche sulla conformazione "ad ansa" dell'orecchio dei carcerati, la quale sembrava ricorrere con una certa frequenza e per questo motivo costituire una prova scientifica del loro essere criminali per motivo congeniti.

dei prodigi (chiamati anche “meraviglie”, oppure molto più comunemente fenomeni da baraccone).

Il side show<sup>41</sup> così come lo si conosce oggi nasce negli Stati Uniti con il nome di *Museum*, ed era una forma di intrattenimento itinerante come il classico circo; si trattava infatti di un tendone minore, o il vagone di una carovana, affiancato a quello principale del circo (da qui l’origine del nome *side show*) il quale vantava delle intenzioni “scientifiche” e “pedagogiche” nell’esibizione di esseri umani e animali con anomalie fisiche e psichiche.

Come riporta Alessandro Serena nella sua *Storia del Circo*<sup>42</sup> ciò, o chi, veniva esposto poteva essere tanto *born freak* come gemelli siamesi, giganti, nani, persone con parti del corpo eccedenti come il siciliano emigrato poi negli Stati Uniti Francesco Lentini nato con tre gambe; quanto *made freak*: persone totalmente tatuate, o che hanno sviluppato anomalie come crescita dei capelli o delle unghie eccezionali, o ancora casi che oggi verrebbero definiti di obesità patologica di cui si ricordano le italiane Liliana Tonini di 250 chili e Carmen Chierici di 254; oppure si potevano trovare esibizioni definite *novelty acts*, ossia spettacoli quasi sempre di

---

<sup>41</sup> Letteralmente side show si potrebbe tradurre come “*spettacolo affiancato*” (come suggerisce Fabrizio Foni nel suo saggio *Meglio Ragazzo Rana che ranocchio: il sorriso di Bagonghi e della Donna Mosca* in Gabriele Mina, *Elephant Man. L’eroe della diversità*, Le Mani, Genova, 2010, p. 115 ), indicando così un tipo di intrattenimento secondario rispetto a quello principale. Altri termini che lo definiscono sono *carnival* e *midway*, nome questo che definisce ancora più nello specifico la posizione intermedia nello spazio (fra l’entrata del pubblico e il tendone principale) di queste aree dedicate ai freaks. Per dare l’idea di quanto lo spettacolo di freaks appreso al circo fosse un fenomeno pienamente sviluppato soprattutto negli Stati Uniti occorre ricordare che esiste anche un gergo specifico degli addetti ai lavori, chiamato “carny lingo” americano, dove per esempio l’imbonitore è detto *talker*. Tuttavia gli slang utilizzati variano a seconda dello spettacolo e a seconda ovviamente dell’area geografica; i più noti sono l’American circus slang, il British/Euro circus slang, il Vaudeville slang, ed infine il Ciazam e il Gypsies. Fonte: [www.goodmagic.com](http://www.goodmagic.com)

<sup>42</sup> Alessandro Serena, *Storia del Circo*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p. 32.

fachirismo; ed in fine i *gaffed freaks*, freaks falsi dati dalla recitazione di una persona o dalla realizzazione di “reperiti”, dei *fakes* spacciati per esseri eccezionali<sup>43</sup>.

Il piacere nell’osservare la deformità, come sostiene Giovannini<sup>44</sup>, in qualche maniera fa eco al piacere di assistere allo spettacolo dei supplizi consumati nella pubblica piazza: come ci si recava a vedere l’esecuzione capitale, così ci si reca presso il *freak show*.

Inoltre come aggiunge nel 1984 lo storico italiano più importante per lo studio degli spettacoli di strada, Gian Carlo Pretini:

«L’esposizione di fenomeni umani è sempre stato uno spettacolo remunerativo, perché fonte di curiosità, unita ad un senso di raccapriccio per quelle disgraziate creature. Nel medesimo tempo però si aveva negli spettatori l’intima e certamente involontaria soddisfazione di non trovarsi in quelle condizioni. Nei secoli passati vi è stato addirittura un traffico illecito, anche in Italia, di bambini abbandonati che

---

<sup>43</sup> Il riferimento in questo caso particolare è alla *Sirena delle Fiji*: si tratta di un celebre *fake* documentato anche da Charles Dickens nel 1822 il quale annota di averla vista al Turf Club di Londra. La storia della Sirena ha inizio con il capitano Samuel Berret Eades il quale trovandosi a Giacarta si imbattè in questa sirena della lunghezza di un metro e in ottimo stato di conservazione. La sirena era stata comprata da alcuni olandesi da un pescatore ignaro del valore che stava vendendo. A quel punto, fiutando l’affare, il capitano Eades vendette la sua barca per riuscire a comprare la sirena e si mise in viaggio per tornare nella sua natia Inghilterra dove aveva già preso accordi per esporla al Turf Club dove l’avrebbe poi veduta Dickens. Eades aveva inoltre ingaggiato il noto anatomista inglese Everal Home per fargli esaminare la sirena, facendogli preventivamente firmare un contratto di riservatezza. Il responso fu ovviamente che l’essere eccezionale che stava già radunando folle al Turf Club non era altro che un imbroglio: la parte superiore di una femmina di orangutan cucita alla parte inferiore di un salmone. La frode venne ben presto a galla decretando la rovina economica dello stesso Eades. Per i successivi vent’anni non si hanno notizie rilevanti di questo celebre *fake*, finché nel 1842 non arriva nelle mani dell’impresario americano Phineas Barnum, il quale non mancò di far crescere un caso scientifico attorno al suo nuovo acquisto, e vi allestì attorno una sapiente pubblicità in modo tale da trarre il massimo guadagno dall’esposizione della sirena, la quale dopo gli incassi altissimi iniziali e un tour negli Stati Uniti, restò stabilmente esposta all’American Museum di New York. Il successo commerciale delle false sirene imbalsamate ai protrae per tutto l’ottocento vedendo diversi esemplari di questo genere esposti tanto negli Stati Uniti quanto in Europa; si trattava in ogni caso di lavori compiuti da tassidermisti in Giappone.

Fonte: Omar López Mato, *Storia dei Freaks. Mostri come noi*, Odoja, Bologna, 2012, pp. 120-121.

<sup>44</sup> Fabio Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell’immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Castelvechi, Perugia, 1999, p. 173.

venivano costretti a svilupparsi in maniera anormale, per poi essere esibiti in modo che commuovessero a pietà la gente che così apriva più facilmente i cordoni della borsa.»<sup>45</sup>

Vale la pena segnalare che questo tipo di spettacolo viene portato al massimo successo, e anche al massimo grado di esasperazione, con l'impresario P. T. Barnum<sup>46</sup> verso la fine dell'Ottocento, in quale era noto soprattutto per la sua dubbia moralità e per le numerose frodi presentate; tuttavia ai suoi spettacoli si deve per esempio la denominazione, tutt'oggi nel linguaggio corrente, di fratelli, o sorelle, siamesi: essa partì dall'esibizione dei due fratelli nati nel 1811 fisicamente congiunti all'altezza del torso, Eng e Chang Bunker, originari del Regno del Siam.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Gian Carlo Pretini, *Dalla fiera al lupa park. Storie di mestieri e di giostre dal Medioevo ad oggi*, Trapezio Libri, Udine, 1984, pp. 135-136.

<sup>46</sup> Il riferimento è a Phineas Taylor Barnum, uno degli affaristi e impresari più conosciuti nel mondo americano dei *freak shows*, ossia delle esibizioni itineranti, per lo più di matrice truffaldina, di fenomeni da baraccone. La carriera in quest'ambito inizia con l'ingaggio da parte di Barnum di Joice Heth, una ex schiava che affermava di essere stata la nutrice di George Washington e che quindi alla data del 1835 sosteneva di avere centosessantuno anni. In seguito al tour a New York e nel New England la donna morì e l'autopsia ovviamente dimostrò che l'età biologica dell'anziana al momento della morte non superava gli ottant'anni. Malgrado lo scandalo, Barnum continuò con la ricerca e l'ingaggio di "fenomeni", uno dei più celebri fu il nano nativo del Connecticut Charles Sherwood Stratton, alias generale Tom Thumb, presentato come ufficiale britannico che addirittura arrivò a conoscere la regina Vittoria d'Inghilterra, anch'essa affascinata dal piccolo personaggio. Altra nota impresa di successo di Barnum fu la creazione dell'*American Museum* nella città di New York che ospitava curiosità naturali, oggetti storici e ovviamente gli spettacoli a pagamento di Tom Thumb, la gigantessa Anna Swan, gli orsi ballerini Grizzly Adams, Zip il microcefalo, ecc. Conclusasi l'esperienza dell'*American Museum* (in seguito al terzo incendio dello stabile), nel 1868 mise a frutto la sua esperienza di impresario allestendo quello che poi divenne il più grande circo americano, ossia il celebre Barnum&Bailey e accumulando così un'ulteriore enorme quantità di denaro. Morì nel 1891. Fonte Omar López Mato, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Odoia, Bologna, 2012, da p. 19 a p. 30.

<sup>47</sup> La storia dei due fratelli risulta curiosa: riuscirono a fuggire alla condanna di morte pendente sulle loro vite, proprio per la loro deformità, proclamata dal re del Siam Rama II. Approdati negli Stati Uniti, trovarono la stabilità economica esibendosi per Barnum e conducendo una vita normale: essi infatti si sposarono con due sorelle, Adelaide a Sara Yates, concependo tra tutti e due ventuno figli, la cui esistenza è documentata anche da molto materiale fotografico. Uno dei dati più interessanti a riguardo dei fratelli del Siam è che essi avrebbero potuto essere divisi tramite un intervento che oltretutto non comprometteva alcun organo vitale, ma Eng e Chang si rifiutarono, venendo divisi solamente dopo la morte per poter essere sistemati nelle bare.

Fonte Omar López Mato *Storia dei Freaks. Mostri come noi*, Odoia, Bologna, 2012, p. 120.

Nei primi anni del Novecento la morbosa attenzione che il pubblico riservava ai freaks era supportata anche dall'ampia diffusione di cartoline illustrate o riportanti le foto dei "fenomeni"<sup>48</sup>. Non è escluso infatti che il successo del nuovo mezzo fotografico abbia avuto una notevole spinta grazie alla possibilità di diffondere attraverso le cartoline, le immagini dei side show (e la connotazione voyeuristica di questo processo di diffusione di immagini è palese, a riguardo si può parlare di pornografia).

In Italia le baracche nelle quali venivano esposti i freaks, definite da Pretini<sup>49</sup> "Baracche d'entrata", vengono suddivise dallo studioso in baracche di "parata" e baracche di "raccolaggio": nelle prime erano presentati singoli spettacoli che non potevano avere inizio finché gli artisti non avessero fatto la loro *parata* davanti al *treppo* dell'imbonitore, e prima che l'imbonitore stesso non fosse arrivato al punto di *rottura*, ossi alla conclusione del suo discorso alla folla, dopo il quale il pubblico poteva entrare e uscire una volta che lo spettacolo fosse concluso; nel secondo caso invece si intendono le baracche che permettono un flusso continuo di entrata, in quanto venivano presentati degli spettacoli, o meglio delle attrazioni, allestite quasi

---

<sup>48</sup> In Italia una delle collezioni più nutrite di cartoline e stampe riguardanti il mondo del circo e degli spettacoli di piazza è quella realizzata da Giancarlo Pretini (1928-2009), autore tra l'altro di diciotto maxivolumi sul circo e curatore della rivista trimestrale *L'Immaginifico*.

Ad oggi una piccola parte della sua collezione fotografica riguardante gli spettacoli itineranti italiani è conservata ed esposta nel Museo della Giostra e dello Spettacolo di Bergantino (RO), tuttavia la maggior parte della grandissima quantità di materiale fotografico e librario che Pretini ha collezionato nel corso della sua vita (oltre che di burattini rari e modelli di giostre) sono archiviate ma non esposte, probabilmente ancora nella città dello storico, a Tricesimo (UD). In seguito alla morte della Signora Pretini la collezione non risulta più essere consultabile.

<sup>49</sup> In Gian Carlo Pretini, *Dalla fiera al luna park. Storie di mestieri e di giostre dal Medioevo ad oggi*, Trapezio libri, Udine, 1984, nella parte terza, intitolata *Esibizioni*, dalla p. 134.

alla maniera di un museo (Pretini fa rientrare in questo secondo caso le case dei fantasmi, i giochi di specchi, labirinti, ecc.)<sup>50</sup>.

Tali baracche tenderanno a scomparire progressivamente dalle piazze italiane a partire dal secondo dopoguerra, anche se il celebre caso dell'imbonitore Gustavo Cottino (1923- 2010), definito il "Barnum italiano", si è protratto quasi fino alle soglie degli anni duemila e resta tutt'oggi noto per le sue invenzioni, alcune delle più celebri furono: la balena Goliath<sup>51</sup>, lo squalo Weekly, la donna serpente, l'uomo incombusto, il mostro del Kilimangiaro, innumerevoli giganti e gigantesse<sup>52</sup>.

Tuttavia, sempre in Italia, nel primo Novecento, era possibile ammirare spettacoli di freaks non solamente all'interno delle "Baracche d'entrata" delle fiere ambulanti, ma esistevano per esempio delle compagnie teatrali costituite interamente da nani: a Gorizia, al Teatro della Nobile Società nel 1892 si esibì la *Compagnia Micado*, con delle farse musicali, mentre nel 1900 passò per il palco scenico la compagnia *Les*

---

<sup>50</sup> Ibidem, p. 135. Le parole qui riportate in corsivo o tra virgolette rispettano il testo originale: *parata*, *treppo*, *rottura* (del discorso) e *raccolaggio* sono tutti termini che fanno riferimento al linguaggio proprio dei mestieranti del circo e degli spettacoli di strada.

<sup>51</sup> La balena Goliath, che veniva trasportata su di un autotreno costruito appositamente per le sue dimensioni colossali, resta probabilmente l'invenzione più famosa del "venditore di illusioni" Cottino. Egli raccontava che la balena gigante fosse stata catturata nei mari del nord e trasportata in nave in Francia, dove un professore tedesco l'aveva immersa in 7000 litri di formalina dopo averle tolto le interiora. Per poter viaggiare in Europa e Medio Oriente, al fine di mostrare a tutti come fosse veramente una balena, il cetaceo veniva seguito da un gruppo di specialisti che gli iniettavano giornalmente grandi quantità di formalina. Ovviamente si trattava di un'enorme balena in cartapesta che effettivamente passava per le piazze italiane nel suo apposito mezzo di trasporto, nel quale erano caricati anche veri pesci in putrescenza per rendere più "realistico" l'odore della balena.

<sup>52</sup> Non solo Gustavo Cottino, ma anche altri nomi di imbonitori celebri nel corso del Novecento italiano si fanno ricordare e sono elogiati da Gian Carlo Pretini, e sono: Amilcare Tonini (1891-1952) che aveva iniziato nel 1925 la sua carriera nelle piazze; Giuseppe Paoletta, il quale condivide con Cottino il fatto di aver presentato, in periodo diversi, la torinese Rita Cauda (la cui immagine è riportata nell'Apparato fotografico) forse l'ultima donna cannone italiana, ed in seguito la donna e poi anche l'uomo "senza braccia"; Dimitrio Agus e Silvio Mattera. Nel ventennio fascista Tonini e Agus presentarono anche un altro tipo di spettacolo, sulla scia del consenso al colonialismo e della curiosità per le razze cosiddette "inferiori": si trattava di padiglioni allestiti come il "*Villaggio abissino*" oppure "*A.O.I. (Africa Orientale Italiana) – Le genti – Gli animali*", nei quali veniva presentata la vita quotidiana delle popolazioni etiopi. La falsificazione era totale e gli indigeni etiopici erano semplicemente contadini piemontesi o romani pitturati di nero.

*colibris* costituita da otto nani che si esibivano in spettacoli canori, prove di equilibrismo e intrattenimento farsesco; infine nel 1907 vi si esibì la Compagnia Lirica Lillipuziana di E. Guerra che rappresentò le opere “Il barbiere di Siviglia”, “Carmen”, “Gioconda” e “La sonnambula”.

Inoltre è da ricordare che anche il periodico *La Domenica del Corriere*<sup>53</sup> (rivista che a partire dal 1899 accompagnava l’edizione domenicale del *Corriere della Sera*, al costo di 10 centesimi, e gratuita per gli abbonati al quotidiano), presentava una sezione dedicata alle *Mostruosità naturali* o dei *Fenomeni umani*: il settimo numero del settimanale, nel 1904 fu dedicato alla scomparsa di Jo-Jo, l’Uomo Cane, di cui si riporta un estratto dell’articolo:

«Un dispaccio da Salonico ha annunciato la morte, avvenuta in quella città, in seguito a polmonite, d’uno dei più strani fenomeni naturali: cioè del cosiddetto uomo-cane, a cui i suoi sfruttatori avevano dato il nomignolo di Jo-Jo. Come appare dall’unito ritratto, trattavasi di un uomo comune, di forme assolutamente normali,, ma il cui volto, per l’abbondante e folta pelurie che lo ricopriva, aveva rassomiglianza di cane. Russo di nazionalità, Jo-Jo era stato “scritturato” per la sua anormalità dal famoso circo Barnum, da cui staccossi qualche anno fa, girando per il mondo[...]»<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> La rivista presentava, oltre alle rubriche e agli articoli di approfondimento su fatti spesso stranieri, anche dei racconti e dei romanzi pubblicati a puntate. In particolare la narrazioni predilette erano di tipo fantastico, riproponendo racconti di stile gotico con ambientazioni tanto italiane quanto straniere. Alcuni esempi: nel 1906 la rivista presentava *L’orchidea del sig. Wedderburn* di Herbert George Wells, dove la pianta in questione si rivelava “vampirica”, oppure già nel 1901 si pubblicavano racconti orrorifici italiani come *Il segreto della morta* di Virginio Appiani o, nel 1902, *Il vampiro* di Giuseppe Tonsi. Fonte Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunuè, Latina, 2007, p. 33.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 85.

Nel 1905 invece, nell'undicesimo numero del medesimo periodico, un Anonimo pubblicava un articolo su Juan Libbera:

«il quale presenta uno dei più strani e curiosi fenomeni. Egli reca, cioè, inserito nella parte anteriore del proprio corpo un essere umano, del quale non manca che il capo, nascosto nel petto del giovane. Il rarissimo caso va classificato nella categoria delle mostruosità doppie e nella famiglia degli eteroadelfi. [...] Al Libbera fu offerto di sbarazzarsi del poco comodo parassita, ma egli ha sempre rifiutato.»<sup>55</sup>

Negli Stati Uniti gli spettacoli di freak show, all'interno dei *museum*, sono resistiti fino alle soglie degli anni Sessanta, prova ne sia Coney Island a Manhattan<sup>56</sup> ad oggi

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 240.

<sup>56</sup> Come si vedrà nel terzo capitolo, il mondo cinematografico e musicale della seconda metà del Novecento non dimenticherà affatto il fenomeno dei freak shows, ed anzi, all'interno dell'universo culturale "alternativo" che si sviluppa dagli anni Sessanta, i contributi saranno molteplici. Si riporta di seguito il testo della canzone dei The Residents, *Everyone comes to Freak Show* tratta dall'album *Live at Fillmore* del 1998: « Hurry, hurry, hurry /Step right up and you will see on display /A collection of some of the strangest specimens/ Ever gathered together, both live and preserved /You will see the incredible Jello Jack /The boneless boy and Herman The Human Mole /You'll see Wanda The Worm Woman /And Mickey The Mumbling Midget /With his secret from far beyond the realm /Of human understanding /There's also Benny, bouncing Benny The Bump /Who can't wait to show you the eerie and shapeless mass /Which he hides beneath his shirt /And shows only when he does his famous dance The Bouncing Bump /So, step this way, folks come on in, you know you can't resist /Come in and make your mundane lives look like the kiss of bliss /Everyone comes to the Freak Show, /To laugh at the freaks and the geeks /Everyone comes to the Freak Show /But nobody laughs when they leave /Once a man exploded just before he went to sleep /When his wife awoke she found some fragments of his feet /She wondered what had happened but there was no mouth to say /Or lips to kiss or even any tears to wipe away / She went to see a priest and asked if death could be much worse /Than knowing what was left of love would fit inside her purse /Someone said that nothing hurts you, / Like a vice without a virtue /That may be but is it worse than life when it becomes so certain / That your eyes cannot be open, / To the twisted and the broken? » (Corri, corri, corri/ Muoviti e vedrai in mostra/ Una collezione di alcuni dei più strani campioni/ Mai raggruppato prima, tutti vivi e ben preservati/ Vedrete l'incredibile Jello Jack/ Il ragazzo senza ossa ed Herman la Molla Umana/ Vedrete Wanda la Donna Verme/ E Mickey il Nano Borbottatore/ Con il suo segreto oltre i lontani confini del reame/ Della comprensione umana/ C'è anche Benny, il grasso Benny Il Proiettile/ Che non vede l'ora di mostrarti la sua misteriosa e informe massa/ Che lui nasconde sotto la sua camicia/ E che mostra solamente quando fa la sua famosa danza del Proiettile Grasso/ Varcate questa soglia, gente venite, sapete che non potete resistere/ Entrate e fate assomigliare le vostre mondane vite al bacio della fortuna/ Tutti vanno al Freak Show,/ Per ridere dei freaks e dei geeks/ Tutti vanno al Freak Show/ Ma nessuno ride quando se ne va/ Una volta un uomo esplose proprio prima di dormire/ Quando la

ancora attiva sul fronte degli spettacoli ad opera di incantatori di serpenti, dislocatori, mangiatori di fuoco ecc.

Parallelamente agli spettacoli ed alle esibizioni fin qui descritte, bisogna ricordare che a partire dal 1897, a Parigi, si inaugura un altro tipo di spettacolo, fortemente influenzato dalla letteratura Sette e Ottocentesca e che nei suoi modi influenzerà il modo di immaginare l'horror cinematografico; si tratta del teatro del *Grand Guignol*, il quale per altro resta attivo fino al 1963.

Come scrive Fabrizio Foni, la fortuna di uno spettacolo presentato al *Grand Guignol* si misurava “in base al conto degli svenimenti in sala”<sup>57</sup>, e questo rende l'idea della connotazione macabra delle pièces rappresentate: portando all'estremo una tradizioni di crudeltà e morbosità che vede il più illustre modello in Sade, il Teatro proponeva rappresentazioni paurose, cruente, violente, alternate a farse più licenziose nelle serate in cui si avvicendavano sul palco più numeri. Proprio qui si dà vita anche al *théâtre médical*, grazie a certi drammi di André de Lorde (nominato “*le Prince de la Terreur*”<sup>58</sup>) nei quali venivano presentate una varietà sostanziosa di alterazioni mentali. Sarà lo stesso Lorde a citare come suoi riferimenti per la scritture delle pièces, autori “della paura” come Hoffmann, Poe, Gautier, Verne, Wells, Conan Doyle, Renard, Walpole, Redcliffe, Lewis, Beckford, oltretutto sostenendo che il *Grand Guignol* si facesse catalizzatore delle angosce collettive,

---

moglie si svegliò trovò dei brandelli ai suoi piedi/Lei si chiese cosa fosse successo ma non c'erano bocche a rispondere/ O labbra da baciare o lacrime da asciugare/ Lei andò da un prete e chiese se la morte può essere peggiore/ Sapendo che aveva perso l'amore voleva quasi trattenerlo tutto dentro la sua borsa/ Qualcuno disse che niente ti ferisce disturba di più/ Di un vizio senza una virtù/ Questo può essere ma è davvero peggio di una vita quando questa diventa così certa/ Che i tuoi occhi non si possono più aprire/ A tutto ciò che è ritorto e rotto?).

<sup>57</sup> Ibidem, p. 211.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 215.

quale medium artistico, tanto quanto lo era stata la letteratura all'epoca degli autori citati, e tanto quanto lo sarà il cinema, horror e non, di lì a poco.

In cinema infatti prenderà molto dalle rappresentazioni *granguignolesche*, aggettivo che oggi viene spesso assimilato a *splatter*; alcuni esempi in questo senso sono, nel 1909, il film diretto da David Wark Griffith *The Lonely Villa (La villa isolata)*, ispirata all'opera *Au Téléphone (Al telefono)* scritta dallo stesso Lorde e da Charles Foley, rappresentato al *Théâtre-Antoine* nel 1901 e al *Grand Guignol* nel 1922; oppure, nel 1912 il film *Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume* dall'omonima sceneggiatura sempre di André de Lorde; come ultimo esempio (ma non ultimo caso in questo senso), nel 1925, il film *Le Château de la Mort Lente* di Donatien tratto da un'omonima commedia inscenata al *Grand Guignol*<sup>59</sup>.

Ancora a sottolineare la continuità tra certi tipi di rappresentazioni teatrali, fieristiche o circensi, con quelle cinematografiche, risulta interessante notare che il cinema come intrattenimento inizia la propria "carriera" proprio all'interno delle fiere, come attività collaterale ad altre attrazioni. Anche il cinema, come possono testimoniare le foto presenti nella collezione di Gian Carlo Pretini<sup>60</sup> parte come bizzarria da esporre collateralmente alle attrazioni principale, tanto quanto i freaks nei *side show*.

Quindi, a partire dalla letteratura e dalle arti figurative, in seguito tramite la diffusione di *freak show* e *dime museums*; con le pièces del *Grand Guignol* e gli spettacoli *grandguignoleschi*, è possibile sostenere che la diffusa consapevolezza

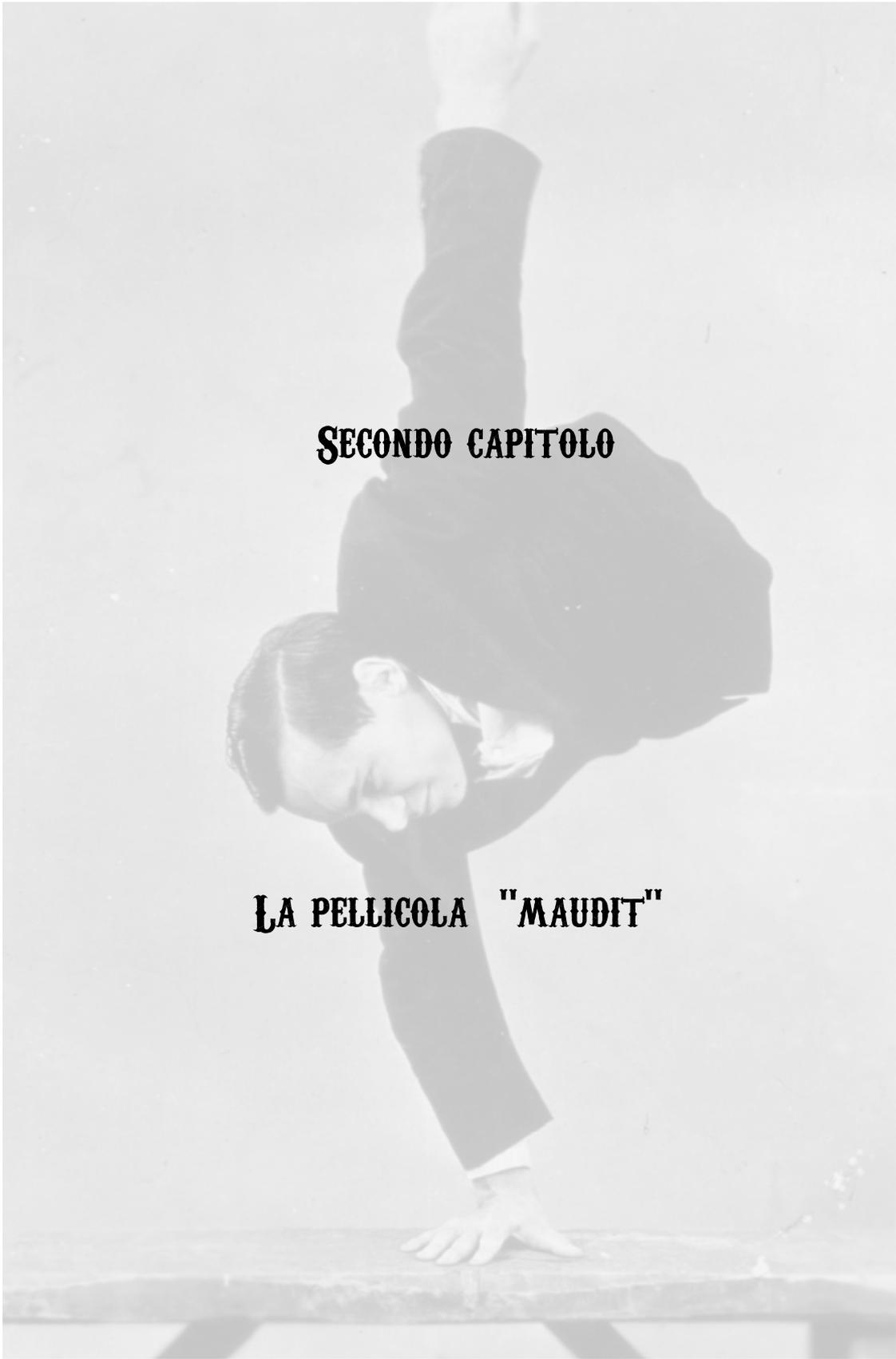
---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>60</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

del tema visivo del brutto e dell'orribile in chiave estetica, sociale, spettacolare e mediatica fosse ormai una realtà: l'immaginario collettivo era sufficientemente sviluppato e sfaccettato per poter produrre e comprendere il mostruoso attraverso il nuovo medium visivo di questo secolo costituito, per eccellenza, dal cinema; medium che come si è visto sviluppa la sua lingua "apprendendo" le basi del linguaggio dalle rappresentazioni si cui sopra, e che anzi parte esso stesso come fenomeno d'attrazione ambulante.

Nel giro di pochi anni tuttavia il cinema si emancipa dalle forme entro le quali si è sviluppato, e le soppianta, probabilmente per superiore efficacia di comunicazione ed anche per piena soddisfazione di quell'ossessione visiva sviluppatasi a partire dall'*episteme* rinascimentale.



**SECONDO CAPITOLO**

**LA PELLICOLA "MAUDIT"**

## 1. IL CINEMA DEI MOSTRI

«E' un fenomeno generale della nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo, ci attira con un fascino irresistibile; che da scene di dolore e di terrore noi ci sentiamo respinti e con pari forza riattratti... Come è numeroso il seguito che accompagna il delinquente nel luogo del suo supplizio! Né il piacere di un appagato amore di giustizia, né l'ignobile gusto dell'acquietata brama di vendetta possono spiegare questo fenomeno. Quello sciagurato può anche essere scusato nel cuore degli spettatori, la sincera compassione può interessarsi a favore della sua salvezza; tuttavia nello spettatore si agita, più forte o più debole, un desiderio curioso di tenere occhio ed orecchio verso l'espressione della sua sofferenza. Se l'uomo di educazione e di sentimento raffinato fa un'eccezione, non è perché questo sentimento non esista in lui, ma perché esso è sopraffatto dalla forza dolorosa della pietà o è tenuto a freno dalle leggi del decoro. Il rozzo figlio della natura, non imbrigliato da alcun sentimento di delicata umanità, si abbandona senza pudore a questo potente impulso. Il quale deve dunque avere il suo fondamento nella disposizione naturale dell'animo umano.»<sup>1</sup>

Umberto Eco fa seguire a questa citazione un commento con il quale nota come ogni epoca abbia visto il proprio popolo eccitato e scalpitante per assistere alle esecuzioni di piazza, e se oggi la maggior parte della persone si ritengono più “civilizzate” per il fatto che mai assisterebbero volontariamente e con piacere ad uno spettacolo del genere è perché il cinema ha lavorato proprio in questa direzione. Ad aver dissuaso le folle dal frequentare i pubblici luoghi delle esecuzioni non è un senso di umanità

---

<sup>1</sup> Brano tratto da Friederich Schiller, *Dell'arte tragica*, 1792, citato in Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 220.

ritrovata, ma semplicemente il fatto che oggi il cinema può dare lo stesso tipo di piacere *splatter* senza turbare eccessivamente la coscienza dello spettatore, in quanto è noto a tutti che immagini di sangue, violenza e mostruosità, sono fittizie.

Inoltre, l'analisi della varie tappe della rappresentazione del brutto e del mostruoso nel corso dei secoli si è conclusa nel capitolo precedente, ai primissimi decenni del Novecento, arrivando alla conclusione che il cinema sia per l'epoca contemporanea il più utilizzato medium (poiché il più adatto e consono) per la rappresentazione e per la soddisfazione di quell'ossessione per il visibile di cui il Mostro, nella sua condanna alla visibilità è a sua volta specchio.

Il cinema si pone come il prodotto tecnico di quel progresso spinto fortemente nella direzione della pura visione, e una volta assestatosi tecnicamente, ne diventa la coronazione (il cinema quindi, oltre che essere stato generato dall'ossessione visiva dell'epoca moderna e contemporanea, è verosimilmente anche colui il quale ne riconferma il totale primato).

Uno strumento talmente efficace dal punto di vista comunicativo da essere diventato ben presto una macchina per la formazione del gusto, qualora sia stato utilizzato con finalità propagandistiche; rimanendo comunque, ed in maniera sempre valida, una superficie sulla quale si proiettano i sentimenti di un'epoca.

Per cercare di approfondire e spiegare tale fenomeno bisogna ricorrere ad uno dei pareri più diffusi per quanto riguarda il cinema, ossia che esso rifletta fedelmente il grande serbatoio delle emozioni dell'inconscio collettivo<sup>2</sup>; dopo aver già visto,

---

<sup>2</sup> Massimo Moscati, *Guida al cinema dell'orrore*, Edizioni il Formichiere, 1977, p. 16.

attraverso il pensiero di André de Lorde, che ogni epoca ha il proprio strumento catalizzatore delle angosce collettive.

Andando quindi a riprendere l'iniziale definizione anche etimologica di mostro (parola che condivide la stessa etimologia di mostrare, dimostrare e ammonire), unitamente allo spunto dato dalla citazione di Schiller, si può capire la convergenza quasi inevitabile tra mostro e cinema.

Oltretutto l'inserimento del mostro nel cinema dà quasi sempre luogo a produzioni cinematografiche di genere horror, quindi restringendo l'ambito d'indagine, si può dire che se il cinema funge da catalizzatore delle angosce collettive a livello generale, svolgerà questo ruolo ancor più accentuatamente nel momento in cui inscena proprio l'elemento orrorifico.

Il genere Horror, o Gotico, vide la sua epoca d'oro nella Hollywood anni Trenta: nello specifico dalla fine degli anni Venti fino al 1940 circa sono stati prodotti una serie consistente di film a carattere mostruoso: *Frankenstein* (1931), *La mummia* (1932), *Dracula* (1931), *King Kong* (1933), *L'uomo invisibile* (1932), *Dr. Cyclops* (1940), anche se bisogna riconoscere che un illustre antecedente mostruoso si era già affacciato sul mondo cinematografico nel 1922 con *Nosferatu*. Mentre del 1923 è il primo mostro cinematografico a diventare un eroe positivo nell'immaginario collettivo, pur partendo da un'immagine inizialmente negativa, si tratta del Quasimodo in *The Hunchback of Notre Dame* di Wallace Worsley. Tale caratterizzazione sarà poi fortemente sfruttata nel decennio successivo, come d'altronde lo era stata già nel periodo ottocentesco nel quale si diffondono i romanzi dai quali molti film horror vengono tratti.



Quasimodo, toccando le corde profonde della sensibilità del pubblico, il quale a volte è mosso anche a compassione, costituisce un primo esempio di quel rovesciamento prospettico (che va a capovolgere ciò che è cattivo mostrandone il lato buono, e viceversa) che poi sarà alla base di *Freaks*.

*The Hunchback of Notre Dame* ottenne un successo sorprendente, tanto che al botteghino, malgrado l'aumento del prezzo del biglietto, il pubblico continuava ad andarlo a vedere, complice probabilmente la diffusione popolare del romanzo francese e la notorietà dell'attore protagonista, Lon Chaney, il quale come si vedrà in seguito tornerà prepotentemente ai fini di questa trattazione.

Il "terrificante", come s'è detto, esercita una forte attrazione proprio per il fatto di fare paura: rimuove le antiche angosce dell'infanzia (costituite per esempio dalla notte, il dolore, la morte), per ricercarne le tracce nell'inconscio adulto. E come dimostra *Nosferatu* già nel 1922 anche il mostruoso esercita tale forza attrattiva.

Le maniere attraverso le quali l'orrore si è manifestato nel cinema sono molteplici e di molte nature; come ricorda Moscati nello svolgimento del suo saggio: è possibile incontrare l'orrore intellettuale, l'orrore come follia, l'orrore nell'infanzia, ed infine l'orrore per la guerra.

Volendo brevemente descrivere tali categorie, si nota che l'autore individua Louis Buñuel come il regista di riferimento per l'orrore intellettuale, essendo egli un surrealista e per tanto riuscendo ad esprimere pienamente la vita dell'inconscio estraniandosi dalla realtà, raggiungendo proprio in questo modo i toni estremi del terrore.

L'esempio che viene riportato è quello di un documentario realizzato nel 1933 il cui titolo è *Las Hurdes*, nel quale con immagini di estrema crudezza viene mostrata la misera vita di questa regione spagnola caratterizzata tanto da villaggi di catapecchie quanto da personaggi che costituiscono un ulteriore spunto d'analisi per il tema del mostro; esseri deformati a causa di condizioni di vita degradanti. La mancanza di igiene e dei beni di prima necessità (nel documentario vengono mostrati bambini che bevono dallo stesso rigagnolo d'acqua dal quale si abbeverano anche gli animali come maiali e vacche, i quali d'altronde condividono con gli abitanti di questi paesi i medesimi spazi) produce nei villaggi casi di malattia e deformità, a volte intaccando anche la moralità di una popolazione disperata (altra scena presente mostra l'obbligo di mangiare il pane in classe per i bambini che frequentano la scuola primaria; le maestre temono che portando il pane a casa potrebbe essere rubato dai genitori, per sfamarsi).

Tuttavia, l'aspetto che maggiormente spiazza lo spettatore, e risulta angosciante, come fa notare sempre Moscati, è il commento narrativo del tutto impersonale ed oggettivo, in grado di riprodurre la sensazione di *surrealtà* tipica del mondo onirico attraverso una scelta stilistica iperrealista, e più specificamente in questo caso, la "realtà surreale" è quella dell'incubo. Come sarà per molti altri film di Buñuel (uno per tutti *L'ange exterminateur -L'angelo sterminatore-* del 1962 ) ciò che genera l'inquietudine è l'inspiegabile e l'irrazionale raccontato con lucido distacco: le greggi di pecore all'interno degli ambienti domestici o fatti inspiegabili – e che restano inspiegati - come la zampa di una gallina al di fuori della borsetta di una signora ben vestita, si inscrivono nel linguaggio surrealista di Buñuel e

parallelamente sono funzionali al fine di spiazzare lo spettatore facendogli avvertire il disagio proprio dell'incubo.<sup>3</sup>

La tecnica di generare disagio, o paura irrazionale motivata da elementi apparentemente innocui, avvertibile in maniera particolare nel mondo onirico, è un espediente usato anche dalla letteratura. Antecedenti di Buñuel in questo senso sono il russo Gogol'<sup>4</sup>, Gautier, il già citato Edgar Allan Poe, o Dostoevskij (per esempio nell'apparizione di un proprio doppio, un sosia; fenomeno inspiegabile che sconvolge colui il quale si sente vittima di un incubo lucido e reale, acuito dal fatto che tutte le persone attorno ad egli ritengono il fatto ovvio e del tutto accettabile). Anche Kafka in questo senso dà un'ottima prova di situazioni angoscianti dovute al contraddittorio tra fatto eccezionale e non curanza da parte di chi vi assiste: ne *Le metamorfosi* il perturbante non deriva dall'orrore di svegliarsi nella forma di un insetto, ma nel fatto che i famigliari "prendano l'evento come imbarazzante ma del tutto naturale, e non sospettino una alterazione dell'ordine delle cose"<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> In molti film di Buñuel compaiono storpi, nani, deformati. In *Los Olvidados (I figli della violenza)* del 1950 viene riproposto il tema dell'umanità abbruttita dalla miseria economica e morale, degenerata in una violenza a volte necessaria per la sopravvivenza. Tuttavia, se in *Las Hurdes* l'intento è di denuncia, collocandosi cronologicamente alle soglie della guerra civile spagnola, attraverso il mezzo del documentario (oltretutto un unicum nell'intera opera del regista), in *Los Olvidados* la narrazione si fa leggermente più moraleggiante, cosa che infatti ha destato qualche critica da parte di Breton il quale aveva invece perorato la causa di *Las Hurdes* anche, e soprattutto dal punto di vista artistico. Fonte Louis Buñuel, *L'occhio anarchico del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001.

<sup>4</sup> Estratto da *Il naso*, (1835) :« A un tratto restò come inchiodato davanti alla porta di casa; sotto i suoi occhi avveniva un fatto incomprensibile; presso l'ingresso s'era fermata una vettura; lo sportello s'aprì; ne saltò giù, piegandosi, un signore in uniforme che corse per la scala. Ora , quale non fu il terrore e insieme la meraviglia di Kovalev quando riconobbe in colui... il suo proprio naso! [...] – Illustre signore, - disse Kovalev con senso della dignità offesa – non so come debba prendere le vostre parole [...] è chiaro che voi siete il mio naso! Il naso guardò il maggiore aggrottando le ciglia. – V'ingannate, egregio signore: io non appartengo che a me stesso.» Citazione da Leone Pacini Savoj, *Gogol' tutti i racconti*, Newton & Compton editori, Roma, 2004, p. 421.

<sup>5</sup> Umberto Eco ( a cura di), *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 323.

Sempre in questa categoria enunciata da Moscati, sembra che si possa inscrivere anche un altro aspetto, non suggerito dall'autore ma da Eco nel suo saggio<sup>6</sup>: il sospetto come fondamento della paura anche nel caso in cui non vi siano elementi palesemente orrificici. Eco parla del sospetto come generatore dell'inquietudine, assoggettando la paura, per esempio per il Vampiro, non tanto alla sua apparizione in forma di pipistrello o con i canini grondanti sangue, quanto piuttosto al sospetto che una persona a noi vicina nasconda il suo essere vampiro.

Altro esempio di orrore intellettuale è costituito da un ulteriore caso di scarto logico tra l'assurdità della storia e il modo in cui essa viene raccontata: si tratta del film *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais del 1960, del quale Moscati descrive il "delirio sempre lucido"<sup>7</sup> con il quale si racconta una vicenda priva di senso ed ambientata apparentemente senza motivazioni evidenti in uno scenario barocco e lugubre.

Passando all'orrore come follia vediamo come la rappresentazione della psicopatologia sia particolarmente spaventosa in quanto introduca bruscamente il mostruoso nella vita quotidiana. Chi sembra normale in realtà si rivela un essere aberrante e totalmente alienato; la follia terrorizza perché si teme che da inoffensiva possa diventare criminale, indissolubilmente legata al fatto di essere imprevedibile ed incontrollabile, al di fuori delle auspicabili linee d'azione comuni.

Gli esempi per questo tipo di terrore cinematografico sono diversi, uno per tutti è sicuramente *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, oppure ancora *Repulsion* (1964) di Roman Polanski, o infine dello stesso anno il film *Lilith* di Robert Rossen.

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Massimo Moscati, *Guida al cinema dell'orrore*, Edizioni il Formichiere, Milano, 1977, p. 67.

L'orrore nell'infanzia, sempre secondo l'opinione di Moscati, vede il suo massimo esponente nella persona di Walt Disney, il cui *Biancaneve e i sette nani* del 1937 incontrò non poche limitazioni in Europa, essendone vietata la visione ai minori sia in Inghilterra che in Francia poiché “le scene di orrore, stregoneria, *grendguignolesche*, fuga nella foresta, assassinio, erano inadatte ai ragazzi”<sup>8</sup>. In effetti analizzando alcune delle scene più importanti di questa animazione ci si rende conto di quanto esse siano corrispondenti alle situazioni care al genere horror, quali per esempio l'evocazione dello spirito nello specchio, la figura nera incappucciata della Regina cattiva, la corsa di Biancaneve nella foresta oscura che poi si anima (una delle più azzeccate rappresentazioni delle paure inconsce), il primissimo piano della strega mentre prepara la sua pozione, ed infine la sua morte nel precipizio con tanto di avvoltoi pronti a planare sulla nuova carcassa.

L'ultima categoria di orrido enunciata da Moscati è infine quella che fa riferimento alla guerra. Entro tale categoria non è necessario l'apporto dell'elemento fantastico in quanto la realtà bellica risulta essere sempre facilmente verificabile, ed i suoi orrori restano sempre ben saldi tanto nella memoria collettiva quanto nella coscienza del singolo, abbia esso sperimentato o meno il conflitto armato in prima persona (il Ventesimo secolo ha contribuito in maniera particolarmente forte alla formazione di una coscienza di guerra tramite il susseguirsi di conflitti svolti nel territorio europeo, e non solo, quantomeno dal 1914 al 1945<sup>9</sup>).

---

<sup>8</sup> Gec (alias Enrico Gianeri) *Storia del cinema animato*, Editrice Omnia, Milano, 1960, p. 115.

<sup>9</sup> Come riporta Enzo Traverso, *A ferro e fuoco: la guerra civile europea 1914-1945*, Il Mulino, Bologna, 2007, la serie di conflitti che intercorre tra le due date del titolo può essere inscritta all'interno di un concetto di guerra civile. In particolare Traverso nota come già dalla prima guerra mondiale, i combattenti tanto quanto i civili, si siano resi conto della diversa natura del conflitto in atto rispetto alla guerra ottocentesca ancora impressa nelle menti europee. La prima guerra mondiale porta infatti un'ondata di violenza e di delinquenze, rispetto al diritto bellico internazionale, tale da porsi come modo del tutto nuovo di fare la guerra, soprattutto nel suo combattere il civile e non più solo le fazioni militari opposte.

L'aberrante in questo caso risiede nel sovvertimento delle comuni regole non tanto della vita comune, quanto della stessa sopravvivenza: il raccapricciante di questa categoria nasce proprio dalla facilità con cui può essere tolta la vita ad un proprio simile, nell'impossibilità di distinguere nettamente la divisione tra Buoni e Cattivi. Fondamentalmente in questa categoria horror lo spettatore non avverte l'evasione tipicamente apportata dal cinema, essendo le immagini mostrate troppo prossime al quotidiano.<sup>10</sup>

Alla luce di queste categorizzazioni e conseguenti considerazioni, e riportando l'attenzione sul cinema degli anni Trenta, si nota quanto questo potesse essere influenzato da una serie notevole di "spettri" della propria epoca: dalle immagini dell'appena conclusasi Prima guerra mondiale, l'avanzata dei fascismi in Europa, il tracollo rovinoso della Borsa nel venerdì nero del 1929, causa di una successiva depressione economica e democratica, fino alla presa di potere da parte del nazismo nel 1933 in Germania e lo sviluppo del maccarthismo negli Usa.

Dunque i mostri rappresentati dal cinema possono con una certa sicurezza essere collegati con le grandi paure ctonie, o palesi, che affliggevano il periodo; resta da capire se mostri irreali quali un Dracula o un Frankenstein fossero il tentativo di esorcizzare la paura per i mostri pienamente reali sopra ricordati (la paura della morte violenta, del totalitarismo, della povertà e della miseria) o piuttosto un

---

Con la guerra civile europea torna in auge la paura della morte violenta, cosa che non si avvertiva dal Seicento, secolo nel quale si diffondono le teorie di Thomas Hobbes e che infatti nel Novecento vengono riesumate.

<sup>10</sup> L'analisi dell'orrore prodotto dai film di guerra risulta essere illuminata anche per lo stesso *Freaks*, nel quale, oltre ad elementi che verranno riportati in seguito, certamente deve la sua sfortuna negli anni Trenta proprio a questa prossimità con l'esperienza che si poteva fare nel quotidiano, tanto da non apportare nessun tipo di evasione allo spettatore; anzi lo obbliga alla visione di ciò che nella realtà molto probabilmente costituiva un motivo per distogliere lo sguardo, essendo i freaks del film calati nella loro quotidianità e non nello spettacolo del baraccone.

tentativo di far convergere la paura e l'attenzione su mostri irreali per nascondere invece le minacce realmente esistenti.<sup>11</sup>

Indipendentemente da queste considerazioni che serbano entrambe una dose di verità, bisogna comunque notare che la vasta produzione cinematografica negli anni Trenta di questo genere filmico rispondeva necessariamente, e forse soprattutto, ad un grande successo di pubblico.

Ora, se come afferma Bazin il cinema è identificazione dello spettatore con i personaggi che egli vede sullo schermo (a differenza del teatro che mantiene viva l'individualità di chi assiste allo spettacolo)<sup>12</sup>, cosa sta alla base della volontà di identificazione con un personaggio magari perseguitato o inseguito, o ucciso, da un mostro?

Molto spesso questa tendenza si è spiegata con il sollievo, o se si vuole la catarsi, successiva al fatto di aver vissuto (indirettamente) le proprie intime paure (o collettive come si è visto sopra) e di averle superate, nella rassicurante consapevolezza che il mostro, una volta conclusosi il film, svanisce. Si tratta di un processo molto simile a quello onirico per il quale si elaborano degli incubi al fine di preparare la coscienza a vivere situazioni temute o per esorcizzarne la paura tramite la loro esplorazione.

---

<sup>11</sup> Massimo Moscati a proposito della convergenza tra crisi politica ed economica con lo sviluppo del cinema horror, individua dei riferimenti molto precisi: il cinema americano horror degli anni Trenta attraverso i mostri esprime le proprie ansie e nello specifico il personaggio di *Frankenstein* costituirebbe la concretizzazione delle paure di coloro i quali avevano creduto nelle infinite possibilità della libera impresa e nella sua costante crescita, spinti dallo sfrenato ottimismo individualistico dell'inizio del Novecento e bruscamente frenato col 1929; *King Kong* invece andrebbe a materializzare la consapevolezza che gli USA, come grande potenza mondiale, stavano perdendo il loro predominio, e si sarebbero presto dovuti confrontare con altre grandi e nascenti potenze mondiali sempre desiderose di scalarne i grattacieli; *L'uomo invisibile* sarebbe invece la maniera di denunciare la paura ancestrale della miseria più nera dovuta al crollo dell'economia e soprattutto alla grande ondata di disoccupazione e calo della produzione di oltre il 50%, crollo in grado di minare le basi dell'individualità americana molto spesso indissolubile dalla quantità di beni materiali posseduti.

<sup>12</sup> André Bazin, *Che cose è il cinema?*, Garzanti, Milano, 2008, p.166.

## 2. FREAKS: TOD BROWNING

A questo punto s'innesta la vicenda che sta alla base dell'intera trattazione: il caso della pellicola *Freaks* del regista Tod Browning uscito nelle sale cinematografiche americane nel 1932.

*Freaks* da certi critici viene definito come “l'esito estremo di un'ossessione narrativa e figurativa per il mondo dei fenomeni da baraccone”<sup>13</sup>, ed infatti guardando alle produzioni cinematografiche precedenti del regista si nota come in ogni pellicola sia presente almeno un freak, e come, molto spesso, tale freak risulti appartenente al mondo dello spettacolo circense, o che per lo meno provenga da tale realtà.

Tod Browning si colloca nel panorama dei registi hollywoodiani come personaggio maledetto, “maudit” come *Freaks*, in quanto dopo una serie di successi, proprio a causa di questo film, inizia il suo declino a livello di popolarità e forse anche umano, tanto che in seguito a tale disastro economico, malgrado altre quattro pellicole<sup>14</sup>, si ritira a vita privata, dimenticato dallo stesso cinema nel quale prima era noto e ricercato.

Oltre che maledetto, Tod Browning è sicuramente un personaggio anche abbastanza oscuro: nasce sicuramente il 12 giugno, ma per quanto riguarda l'anno lo stesso regista non ha mai reso noto se nel 1880 o 1882 (in quanto nelle rare interviste

---

<sup>13</sup> Leonardo Gandini, *Tod Browning*, Il Castoro, Bologna, 1996, p. 68.

<sup>14</sup> I film in questione sono: *Fast Workers* del 1933 con la Universal Film Manufacturing Company, *The Mark of the Vampire* (in Italia distribuito come *I Vampiri di Praga*) del 1935, *The Devill-Doll* del 1936 ritornando con la MGM, *Miracle for Sale* del 1939.

rilasciate ha sostenuto come reale data di nascita sia l'una che l'altra), a Louisville nel Kentucky, figlio di Charles Leslie Browning e di Lydia Jane Fitzgerald Browning, della quale nella cittadina americana si conserva ancora la memoria come della "gigantessa", in quanto al momento della morte misurava 190 centimetri (misurazione definitiva ad opera degli impresari di pompe funebri); la madre di Tod nel corso della sua vita non aveva mai smesso di crescere in statura<sup>15</sup>.

Bocchi e Bruni nel loro saggio<sup>16</sup> riportano che il giovane Tod, all'età di undici anni, si era imbattuto nel libello del 1881 di Kack Otis Kaler dal titolo *Toby Tyler, or Ten Weeks with the Circus* (Toby Tyler, o dieci settimane con il circo, t.l.), il quale narrava la storia di un giovane ragazzo, Toby, che per sfuggire alla tirannia dello zio diacono, incaricato di fare le sue veci al posto dei reali genitori, decise di scappare di casa ed unirsi ad un circo viaggiante nel quale iniziò a lavorare come venditore di zucchero filato. La storia prosegue raccontando di come la vita del circo si fosse dimostrata molto più dura di quanto il giovane si aspettasse, ma Toby trovava lo stesso la forza di andare avanti tanto che alla fine diventò uno stimato cavallerizzo, e questo grazie soprattutto all'amicizia del gruppo di circensi freak con i quali conviveva: Lilly, la donna cannone; Samuel, l'uomo scheletro; un ingoiatore di spade; un bambino albino; Mr. Stabbs, uno scimpanzé...

Tod Browning, un po' come il giovane Toby, all'età di 18 anni entra nel mondo nomade degli spettacoli circensi ricoprendo il ruolo di imbonitore, equilibrista, contorsionista, clown, domatore, comico di burlesque e addirittura di *geek* con lo

---

<sup>15</sup> Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il Cinema della difformità*, PuntoZero, Bologna, 1998, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18.

pseudonimo di Bosco, “*Il Divoratore di Serpenti*<sup>17</sup>”. Proprio in questo ambiente apprende e sviluppa il teatro vaudeville realizzando delle proprie opere come lo spettacolo dal titolo *The Whirl of Mirth* (La girandola buonumore) ottenendo la prima citazione in un periodico locale.

Nel 1913 viene presentato al regista David Wark Griffith dall’impresario Charles Murray, il quale lo aveva visto proprio in *The Whirl of Mirth*, ed inizia così il suo lavoro all’interno del mondo cinematografico, collaborando con Griffith come aiuto regista di *Intolerance* nel 1916 (film che per altro vedeva come aiuto regista anche il giovane attore e regista Erich Von Stroheim). Tale lavoro lo assorbe completamente per lo meno fino ai primi mesi del 1915, anno nel quale inizia a sperimentare autonomamente la regia. E’ infatti del 1917 il primo lungometraggio intitolato *Jim Bludso*, del quale Browning segue sceneggiatura e regia. L’anno successivo, ossia il 1918, è un anno fondamentale in quanto passa alla casa produttrice Universal e nello specifico alle dipendenze di Irving Thalberg<sup>18</sup>, il

---

<sup>17</sup> Sembra che all’interno di una buca (una sorta di fossa scavata nel terreno per ospitare le attrazioni umane e non, all’interno del tendone. Si tratta oltretutto della stessa collocazione riservata a Cleopatra in *Freaks*) Tod Browning, nel ruolo del geek, ossia del sanguinario divoratore di esseri viventi, desse il suo spettacolo staccando a morsi la testa dei serpenti. Questa vicenda, come quella dallo zio di Tod, George Avery alto più di due metri, commerciante di carbone con l’ossessione dell’igiene, è stata diffusa dallo stesso regista e riportata da Bocchi e Bruni, tuttavia si tratta di informazioni non certificabili in quanto è risaputo che Browning spesso rilasciava interviste “depistanti” rispetto alla sua reale vita privata.

<sup>18</sup> Irving Thalberg (1899-1936). Fu tra i membri fondatori nel 1927 dell’AMPAS (Academy of Motion Picture Arts and Sciences), istituto che nel 1929 inizierà a premiare i migliori lavori cinematografici con il premio Oscar. Produttore, produttore esecutivo e anche sceneggiatore ( per il film *The Dangerous Little Demon* – Il piccolo diavolo pericoloso t.l.- di Clarence G. Badger nel 1922, e *The Trap* – La trappola t.l.- di Robert Thornby ancora nel 1922). Già a 19 anni divenne segretario del presidente della Universal, Carl Laemmle, dimostrandosi sempre attento per i costi di produzione dei film, dando luogo anche al conflitto con il regista Eric Von Stroheim durante la realizzazione di *Merry Go Round* (Donne viennesi) nel 1923. Malgrado questo sarà proprio Thalberg nel 1925, quando ormai era già passato alla MGM, ad affidare la regia a Stroheim del film *The Merry Widow* (La vedova allegra), avendone compreso il potenziale. Alcuni dei più grandi successi della MGM durante il periodo di attività di Thalberg sono *The Big Parade* (La grande parata) del 1925, *Ben Hur* nel 1929, poi nel 1932 (parallelamente a *Freaks*) *Tarzan the Ape Man* (Tarzan il re della giungla), *Grand Hotel*, *Rasputin and the Empress* (Rasputin e l’imperatrice). Fonte [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

produttore che sarà decisivo per la carriera di Browning e per la realizzazione di *Freaks*.

Una delle opere più significative del periodo resta *Outside the Law* del 1920 (distribuito in Italia con il titolo *Così parlò Confucio*), nel quale lavora per la seconda volta (c'era già stato un precedente – *The Wicked Darling* - La perfida cara, t.l., del 1919 - che non aveva avuto successo) con l'attore Lon Chaney<sup>19</sup>.

Nel lungometraggio *The White Tiger* (La tigre selvaggia, t.l.) del 1923 fa la sua comparsa per la prima volta un museo delle cere come ambientazione vagamente circense per le vicende del film.

La collaborazione con Thalberg si protrae anche in seguito, quando Browning passerà alla MGM, e nel 1925 esce *The Unholy Three* (distribuito in Italia con il titolo *Il trio infernale*) dove il regista fa riaffiorare, e stavolta palesemente, il suo passato circense e la sua attenzione morbosa per i fenomeni da baraccone. Nel film infatti vengono rappresentati il nano Little Willie (interpretato da Harry Earles, iniziando così la loro collaborazione; si tratta infatti di uno dei protagonisti di *Freaks*), un forzuto nominato Hercules (altro elemento che ritornerà nella pellicola del 1932), e un ventriloquo, Professor Eco, interpretato da Lon Chaney, il quale ormai era già diventato “attore feticcio” di Browning, prestando la sua immagine incredibilmente versatile all'altrettanto incredibilmente fervida immaginazione del regista. Pochi altri attori infatti avrebbero potuto prestarsi ai personaggi immaginati da Browning, anche solo per gli sforzi fisici richiesti dal trucco e dalle maschere di scena<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Di Lon Chaney si parla più approfonditamente in seguito ed è presente la sua nota biografica ed artistica nella Scheda degli attori.

La vicenda di *The Unholy Three* parte all'interno di un circo itinerante nel quale si esibiscono questi tre personaggi, i quali però decidono ben presto di distaccarsene in seguito all'aggressione di un bambino in platea da parte del nano Willie, esasperato dalle continue burle del pubblico nei suoi riguardi. Decidono quindi di mettere a frutto le loro abilità e capacità per creare un'associazione a delinquere e derubare i numerosi malcapitati attraverso vari espedienti.

Ciò che mostra questo film è un tema rivelatore della poetica generale del regista: la mostruosità vincolata alla marginalità sociale e viceversa, ossia il mondo della delinquenza e della criminalità che si incarna in personaggi mostruosi e al di fuori della società "normalmente" regolamentata, i quali da un lato assumono le fattezze adeguate alle nefandezze che compiono, e dall'altro sono quasi condannati ad un destino di delinquenza poiché la loro forma fisica, la loro stessa anatomia, non permette altre soluzioni di vita.

Resta comunque il punto fisso, presente pressoché in tutti i film di Browning, che non è la collettività ad emarginare questi freaks ma sono loro a rifiutare fermamente le leggi dei "normali".

*The Unholy Three*, come in seguito faranno anche i film *The Show* (*Lo spettacolo*, del 1926)<sup>21</sup> e *The Unknown* (*Lo sconosciuto*, del 1927)<sup>22</sup> si aprono con un imbonitore che descrive le attrazioni dello spettacolo che sta per iniziare; spettacolo che ovviamente ha come protagonisti sempre dei fenomeni da baraccone.

---

<sup>20</sup> Anche questi aspetti vengono approfonditi nella Scheda degli attori.

<sup>21</sup> Film muto prodotto sempre dalla MGM, prodotto oltre che girato dallo stesso Tod Browning e tratto dal romanzo *The Day of Souls* di Charles Tenney Jackson.

<sup>22</sup> Film prodotto dalla MGM e con Lon Channey come protagonista.

Si tratta della stessa apertura di *Freaks*, dove per altro la vicenda filmica viene presentata come il lungo racconto dell'imbonitore di un dime museum intento a raccontare la storia del mostro/fenomeno che gli spettatori astanti stanno osservando.

Nella pellicola *The Show* i “fenomeni” presentati sono Zela la ragazza a metà, Arachnida la donna ragno, Neptune la regina delle sirene: tutti personaggi che a differenza del film di nostro interesse non sono veri freaks, ma solo travestimenti ed imbrogli finalizzati ai danni di un pubblico che paga per essere stupito e/o inorridito da quello che vede (tant'è vero che l'attenzione del regista posa la macchina da presa molto spesso sulle reazioni e sulle espressioni del pubblico, cosa completamente assente nella pellicola del 1932).

Come si è visto per quanto riguarda i veri *freak show*, Browning porta all'interno del cinema questo genere di spettacoli in un periodo in cui negli Stati Uniti d'America - e in misura leggermente minore anche in Europa - tali esibizioni si tenevano ancora (basti ricordare i fasti del circo Barnum).

Quindi, se da un lato questo costante riferimento al mondo degli spettacoli viaggianti è dovuto al vissuto privato di Browning, d'altra parte tale trattazione non può non costituire anche una riflessione sui fenomeni sociali in atto durante la realizzazione di questi film.

In *Freaks* l'impiego di un cast quasi completamente *born freak* non è dovuto ad uno slancio di umanità del regista al fine di sensibilizzare il pubblico, ma si tratta semplicemente della volontà di utilizzare un “materiale” che risultasse profondamente orrorifico per il pubblico; un orrore che egli stesso aveva potuto vedere durante le sue esibizioni nella passata carriera circense (con riferimento agli

spettacoli *geek*), e che quotidianamente chiunque poteva denotare presso un qualsiasi *side show*.

L'opera del 1927 *The Unknown* a detta di molti critici dell'epoca e non, costituisce una delle pellicole più macabre di Browning; ottenne grande successo al botteghino ma una scarsa attenzione da parte della critica che lo definiva troppo raccapricciante (ad eccezione della critica francese, specialmente quella di orientamento surrealista, che invece dopo tale opera iniziò a dimostrare interesse per il regista, in particolare sarà Jacque Brunius a riscoprire il film nel 1929).

La trama in questo caso vede un'ambientazione ancora circense ma stavolta trasportata a Madrid (mentre *The Show* era ambientato a Budapest - sempre locations esotiche per l'immaginario hollywoodiano<sup>23</sup>), e viene raccontata la storia di un lanciatore di coltelli fintamente senza braccia<sup>24</sup> che si innamora della sua

---

<sup>23</sup> L'ambientazione esotica come luogo nel quale collocare storie bizzarre, conturbanti e particolarmente fantasiose è anche un espediente per giustificare la stravaganza del racconto: la lontananza chilometrica è una garanzia per lo spettatore occidentale, il quale si sente giustificato ad immedesimarsi in una storia altrimenti al limite della credibilità e a volte anche della morale. Un precursore illustre di questo espediente risulta certamente William Shakespeare con le sue numerose opere ambientate in Italia, ma in realtà si tratta di un atteggiamento che la letteratura aveva già interiorizzato a partire dalla diffusione della conoscenza delle nuove terre conquistate. Infatti, come è possibile osservare il fenomeno delle ambientazioni esotiche nel Sedicesimo secolo, è possibile altresì riscontrarlo anche nel secondo Ottocento, sotto l'influsso del nuovo slancio coloniale. Nel primo decennio del Novecento anche l'arte figurativa va ad attingere all'arte dei territori colonizzati, in particolar modo l'area africana, dando luogo alla corrente dell' Art Negre, elaborata tanto da Pablo Picasso quanto da Amedeo Modigliani o Costantin Brancusi. Inoltre la causa colonialista viene abbracciata dalle politiche fasciste in Europa, e a causa di questa tendenza si diffondono immagini e spettacoli che inscenano la vita quotidiana delle popolazioni dell'Africa o dell'Australia (per esempio lo spettacolo viaggiante allestito in Italia da Bruno Pogliaghi negli anni Trenta con l'attrazione del *feroce cannibale* dall'Africa, Pretini p.160). L'immaginario hollywoodiano non fa che riprendere una serie di riferimenti elaborati dalla cultura occidentale nei sei o sette decenni precedenti.

<sup>24</sup> In questa pellicola Lon Chaney dà un'altra prova d'attore recitando per gran parte del film con una fasciatura gli stringe le braccia dietro la schiena, imparando ad utilizzare i piedi per tutte le attività. In realtà si servì di una controfigura: di trattava di Dismuki, un circense nato veramente senza braccia e che per tanto compiva i suoi numeri di destrezza con i piedi. In seguito, quando Dismuki lavorò stabilmente in un circo, grazie alla visibilità ottenuta con il film, si presentava al pubblico come il "*doppiatore dei piedi di Lon Chaney in Lo Sconosciuto*".

assistente, la quale lo tollera proprio per il suo essere privo di arti, in quanto ella soffre di un disturbo per cui non può sopportare il contatto con mani maschili. Lo svilupparsi della trama prevederà, oltre ad un omicidio commesso dal lanciatore di coltelli (Lon Chaney ovviamente) il fatto che questi si amputi veramente le braccia pur di ritrovare l'amore della sua assistente, scoprendo solo dopo l'amputazione che essa aveva ormai superato il suo disturbo.

Come si può notare da queste considerazioni e dall'analisi delle trame dei film di Browning, ci sono vari elementi ricorrenti quali: il mondo del circo del quale vengono mostrati gli spettacoli (spesso celanti una truffa), la vendetta degli artisti ambulanti nei confronti del mondo borghese e infine il riscatto morale dei malviventi che interviene in quasi tutte le pellicole di Browning.

I due film successivi del regista sono purtroppo andati perduti, malgrado di uno dei due si abbia un'ampia documentazione: si tratta di *London after Midnight* del 1927, un horror sui vampiri dai molti rimandi espressionisti, mentre del 1928 è il poliziesco *The Big City* del quale invece la documentazione è molto limitata.

Nel 1928 arriva una pellicola che in seguito verrà ripescata dalla critica come uno dei capolavori di Browning, si tratta di *The West of Zanzibar*. L'ambientazione di quest'opera è ancor più esotica delle precedenti, ancora una volta troviamo un prologo costituito dal discorso di un imbonitore, e il protagonista, sempre interpretato da Lon Chaney, finisce per esibirsi in un circo in seguito alla perdita di entrambe le gambe, presentandosi come *The Human Duck* (utilizzando lo stesso travestimento che sarà poi riservato ad Olga Baclanova nel finale di *Freaks*).

Nel 1930, dopo l'insuccesso del suo primo film sonoro *The Thirteenth chair* del 1929, nel quale fa la comparsa per una piccola parte l'attore Bela Lugosi<sup>25</sup>, Browning passa alla casa di produzione cinematografica Universal con la quale realizzerà il suo grande successo di botteghino *Dracula*, proprio con Bela Lugosi come attore protagonista, scelto in seconda battuta in quanto la scelta primaria del regista sarebbe con ogni probabilità ricaduta su Lon Chaney, ma l'attore purtroppo era scomparso prematuramente nello stesso 1930. Le consuete atmosfere cupe caratteristiche di Browning restano, tuttavia il suo lavoro di regia fu ampiamente controllato dalla casa produttrice e parte del lavoro finale di montaggio non fu seguito da Browning.

Nel 1931 Irving Thalberg, nel tentativo di inseguire e prolungare la scia di successo e di incassi iniziata con *Dracula*, oltretutto rispondendo in questa maniera agli altri successi horror dello stesso periodo come *Frankenstein* e *Dr. Jekyll e Mr Hide*, rispettivamente della Universal e della Paramount, decise di rimanere in territorio horror e sfruttare al massimo le potenzialità di Browning al fine di realizzare qualcosa di più agghiacciante e più mostruoso di quanto si fosse visto fino ad allora. Browning, avendo carta bianca, non perse l'occasione per proporre il racconto breve *Spurs* (Speroni, t.l.) di Clarence Aaron Robbins pubblicata dal *Munsey's Magazine*

---

<sup>25</sup> L'attore, il cui vero nome era Béla Ferenc Dezső Blaskó, nacque in Ungheria nel 1882 e morì a Los Angeles nel 1956. Resta noto in particolar modo per l'interpretazione di *Dracula*, per la quale il suo accento est europeo risultò convincente al fine della sua scritturazione nel cast. La sua carriera fu segnata da tale rinterpretazione tanto che nei film successivi, fino agli anni Cinquanta, partecipò quasi unicamente a pellicole horror o a loro parodie; come nel 1948 con l'opera *Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein (Il cervello di Frankenstein)* di Charles Burton (recitando al fianco di Gianni e Pinotto), o in altra parodia, anche di se stesso, come *Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (Bela Lugosi incontra il gorilla di Brooklyn, t.l.)* del 1952 con regia di William Beaudine. Fonte [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

nel 1923, come base per un adattamento cinematografico<sup>26</sup>, cosa che per altro desiderava già dal 1927.

La vicenda di questo racconto inizia all'interno di un circo francese nel quale il nano Courbè si innamora della bellissima cavallerizza Jeane Marie, la quale accetta di sposarlo solamente dopo aver saputo che Courbè ha da parte una fortuna ereditata. Durante la festa di nozze la sposa in preda all'alcol si lascia sfuggire i suoi reali pensieri sul marito, (per il quale ella non prova amore ma solo interesse per la sua eredità) insultandolo, e dicendo a tutti i presenti che avrebbe potuto portare "quella scimmietta" sulle spalle da un capo all'altro della Francia. La descrizione che Robbins fa del banchetto di nozze risulterà poi fondamentale per Browning, infatti lo scrittore fa un'accurata descrizione di tutti i commensali freak. Trascorso un anno dal matrimonio, durante il quale la coppia si è trasferita in campagna, si vede Jeane Marie ritornare dagli ex colleghi in pessime condizioni, dimagrita ed emaciata; solo tra lacrime e singhiozzi riuscirà a raccontare che tutti i giorni viene costretta dal marito a portarlo in spalla lungo le vie di campagna, e questo durerà fino al raggiungimento di un chilometraggio pari l'intero diametro della Francia.

Alla presentazione di *Spurs* come soggetto del nuovo film, Thalberg mostrò delle riserve, ma acconsentì a patto che fosse introdotta una storia minore parallela interpretata da attori "normali" e che fosse decisamente più leggera.

Quando la realizzazione del film fu definitivamente approvata, fu lo stesso Browning ad occuparsi del casting freak, selezionando per primi alcuni suoi collaboratori di vecchia data quali i nani Harry Earles e la sorella Daisy<sup>27</sup>, oltre a

---

<sup>26</sup> Skall e Sevada riportano nella loro intervista presente nel DVD del 2004 della Warner, che a custodire il racconto *Spurs* già da anni per un adattamento cinematografico fosse il nano Herry Earles.

<sup>27</sup> Vedere a questo proposito la Scheda degli attori.

selezionare una dozzina di persone dalle migliaia di foto che Ben Piazza, il responsabile del casting, aveva scattato direttamente nei circhi e nei freak show americani. Il cast finale scelto dal regista vedeva i seguenti attori: le gemelle siamesi Daisy e Violet Hilton, le quali mantengono il loro vero nome - come del resto quasi tutti i seguenti personaggi- , il microcefalo o pin-head Schlitze accompagnato dalle altre pin-head Elvira Snow e Jenny Lee, l'ermafrodito Josephine-Joseph, Johnny Eck il ragazzo senza gambe che si sposta sulle mani, Frances O'Connor la ragazza senza braccia che mangia e compie qualsiasi operazione con i piedi, Peter Robinson come lo Scheletro Umano, Olga Roderick la Donna Barbuta, Koo Koo la Donna Gallina, il Pincipe Randian, senza gambe né braccia noto nei freak show come il Torso Vivente, il nano Angelo Rossitto e la sua compagna Martha Morris, senza dimenticare il nano domatore di cavalli protagonista della vicenda Harry Earles il quale però nel film diventa Hans, e la sua fidanzata nana cavallerizza Daisy Earles come Frieda<sup>28</sup>.

La vicenda di *Freaks* è tutto sommato abbastanza lineare: si tratta, come nel racconto breve dal quale è tratto, della rivalse di un amante ingannato nei confronti della donna crudele che lo sposa solamente per trarne profitto economico; tematica oltretutto molto dibattuta essendosi appena concluso il decennio del cinema muto nel quale si sviluppa appieno il personaggio della donna vamp.

*The Vampire* è il racconto di Rudyard Kipling dal quale viene tratto il primo film nel quale compare come protagonista l'attrice Theda Bara (nome d'arte anagramma di "arabic death", "morte araba" mentre il suo vero nome era Theodosia Burr Goodman

---

<sup>28</sup> Tutti gli attori citati sono approfonditi nella Scheda degli attori.

- 1882-1955), ossia *A Fool There Was* (Era un folle, t.l.) del 1915 con regia di Frank Powell. Il titolo del racconto di Kipling dal quale viene tratto il film in questo caso risulta determinante in quanto Theda Bara proprio grazie a questa pellicola inizia la sua carriera come *vamp*, diminutivo di *vampire* per l'appunto, oltre che inaugurare una stagione che si protrae fino agli anni Venti: il personaggio della vamp è rappresentato da una donna bellissima ma crudele e insensibile al dolore che volontariamente causa al suo partner; l'interesse principale della *vamp* è quello di trarre quanto più profitto economico sia possibile dal malcapitato amante, sino a renderlo folle e sull'orlo del baratro finanziario, oltre che umano. Nello specifico Theda Bara sviluppa il personaggio creando un'immagine riconoscibile per le vesti spesso di foggia orientale ed il trucco marcato, i lunghi capelli corvini e l'espressione intensa, quasi mefistofelica<sup>29</sup>.

Al di là delle caratteristiche fisiche, che divergono per motivi che si vedranno, il prototipo della vamp quale mangiatrice di uomini assetata di denaro e la protagonista femminile di *Freaks* convergono perfettamente.

---

<sup>29</sup> Anche la caratterizzazione della vamp quale donna vampiro in grado di apportare tanto desiderio morboso quanto ripugnanza al suo amante è una figura letteraria già utilizzata nel corso del XIX secolo, nello specifico la vamp, anche se non con questa denominazione, è uno dei soggetti trattati da Baudelaire. In particolare la poesia *Il Vampiro*, presente ne *I fiori del Male*, di seguito riportata risulta, risulta appropriata: «Tu che t'insinuasti come una lama/ Nel mio cuore gemente; tu che forte/ Come un branco di demoni venisti / A fare, folle e ornata, del mio spirito / Umiliato il tuo letto e il regno-infame / A cui, come il forzato alla catena, / Sono legato; come alla bottiglia / L'ubriacone; come alla carogna / I vermi;/ come al gioco l'ostinato / Giocatore, - che tu sia maledetta! / Ho chiesto alla fulminea spada, allora, / Di conquistare la mia libertà; / Ed il veleno perfido ho pregato / Di soccorrermi vile. Ahimè, la spada / Ed il veleno, pieni di disprezzo, / M'han detto: "Non sei degno che alla tua / Schiavitù maledetta ti si tolga, / Imbecille! - una volta liberato / Dal suo dominio, per i nostri sforzi, / Tu faresti rivivere il cadavere / Del tuo vampiro, con i baci tuoi!"». Da Charles Baudelaire, *I fiori del male e altri racconti*, Einaudi, Torino, 2006, p. 78.

Si riporta di seguito la trama dettagliata di *Freaks*, scritta prendendo come riferimento la versione più completa oggi reperibile, ossia quella presentata dal DVD della Warner uscito nel 2004.

Il film si apre con un “Messaggio Speciale”<sup>30</sup> che cerca di giustificare storicamente il soggetto della pellicola (tramite degli esempi di freak illustri nella storia: Goliath, Calaban, Frankenstein, Gloucester, Tom Thumb e Kaiser Wilhelm) e soprattutto cercando di spiegare al pubblico la presenza di persone realmente “freak”. Durante lo scorrere del testo è presente sul lato sinistro dello schermo un’illustrazione grafica con dei fenomeni da baraccone: una donna cannone, una nana con un serpente, una donna barbata, un gigante, un uomo forzuto, un nano e il volto di uno stereotipato indigeno africano. Conclusosi il Messaggio Speciale, al minuto 2 e 25”, appare la locandina del film riportante titolo, regista, casa di produzione e l’indicazione del

---

<sup>30</sup> Riporto il testo per intero: «Prima di dare inizio a questo straordinario spettacolo, sarà il caso di spendere due parole sullo stupefacente tema che esso tratta. Sin dai tempi più remoti, tutto ciò che esulava dalla norma era considerato come un segno di sventura o una raffigurazione del male. I simboli delle disgrazie e delle avversità erano invariabilmente rappresentati con figure mostruose e gli atti più crudeli e malvagi sono stati attribuiti ai molti tiranni mutilati e deformati dell'Europa e dell'Asia.

Nella storia, nella religione, nel folklore e nella letteratura, abbondano figure fisicamente repellenti, sempre schierate dalla parte del male. Golia, Calibano, Frankenstein, Riccardo di Gloucester, Tom Thumb e il Kaiser Guglielmo, non sono che alcuni dei nomi famigerati in tutto il mondo.

Una nascita anormale è considerata una disgrazia, e i neonati deformati, in passato, venivano abbandonati alle intemperie per farli morire. Se per caso uno di questi capricci della natura riusciva a sopravvivere, veniva considerato con sospetto per tutta la vita. La società stigmatizzava la sua deformità, e la famiglia in seno alla quale nasceva ne sentiva il peso e la maledizione.

Di tanto in tanto, uno di questi sventurati veniva accolto a corte, ma solo per essere deriso e ridicolizzato dai nobili che si divertivano alle sue spalle. La stragrande maggioranza veniva abbandonata a un'esistenza di mendicizia, di ruberie e di fame.

L'amore per la bellezza fisica ha radici profonde e risale agli albori della civiltà. La repulsione che proviamo di fronte agli abnormi e ai mutilati, è il risultato del lungo condizionamento inflittoci dai nostri antenati, ma in grande maggioranza gli abnormi sono capaci di pensieri e di emozioni normali, e ciò rende ancora più straziante la loro esistenza. Emarginati e respinti, essi hanno elaborato un tacito codice di comportamento per proteggersi dalla crudeltà delle persone normali. Le regole di questo codice sono rigorosamente osservate, tanto che il male subito da uno di essi è il male subito da tutti, così come la gioia di uno di essi rallegra tutti quanti.

La storia che ci apprestiamo a raccontarvi, è impernata sull'effetto che questo codice ha sulle loro esistenze. Una storia come questa non potrà mai più essere filmata, poiché la scienza moderna e la teratologia stanno rapidamente eliminando questi errori della natura.

Con umiltà e incompienza per le ingiustizie subite da questa gente incolpevole, vi presentiamo la storia più sconvolgente che sia mai stata raccontata sugli abnormi e i rei.

breve racconto di Tod Robbins da cui il film è stato tratto. Una mano maschile con movimento da sinistra a destra strappa la locandina e l'ambientazione che appare allo spettatore è quella di un *dime museum*: il *talker*, l'imbonitore, in piedi, vestito elegantemente e con il cappello, sta accanto alle spade in esposizione dello *sword-swallower* (il mangiatore di spade<sup>31</sup> che dopo pochi secondi sarà possibile vedere grazie all'allargarsi dell'inquadratura) dietro le cui spalle si scorge la locandina del suo spettacolo appesa alla parete. Il *talker*, con voce stentorea e dalla pronuncia inglese molto scandita e dalle vocali ben marcate, introduce la storia della prossima meraviglia umana che si accinge a mostrare al pubblico astante, il quale sembra ascoltarlo con interesse. Prima tuttavia spende due parole sulla legge etica del gruppo dei freaks: se ne viene offeso uno, tutti ne saranno offesi. Nel momento in cui l'imbonitore conduce il pubblico presso la buca, realizzata con rivestimento di stoffa a strisce, nella quale si trova l'attrazione, si sentono le urla di spavento degli astanti; le donne gridano e gli uomini girano il capo dall'altra parte, tutti paiono sconvolti dalla sola vista di quanto la buca contiene, contenuto che invece è precluso alla vista dello spettatore.

A questo punto parte il lungo flashback che costituisce il nucleo narrativo del film, e il primo personaggio ad apparire (al minuto 4 e 02''<sup>32</sup>) sullo schermo è la bella

---

<sup>31</sup> Il mangiatore di spade qui presente sarà lo stesso mangiatore di spade poi presente nel corso del lungo flashback che costituisce il film. Dello *sword-swallower* si può ammirare l'esibizione durante la scena del banchetto per le nozze di Cleopatra ed Hans. Parallelamente sullo sfondo rispetto all'imbonitore è possibile scorgere "in esposizione" anche la Donna Barbata assisa su una sedia su di un palchetto, e alla sua destra poco distante è presente anche un uomo dalla stazza importante vestito con un solo tanga. La caratterizzazione potrebbe lasciar intendere che si tratti di un uomo forzuto. La presenza di questi personaggi sottolinea la veridicità di quanto sostiene l'imbonitore a riguardo dei personaggi della storia che si accinge a raccontare, essi infatti vengono reimpiegati nel *dime museum* dopo aver lavorato nel circo ambulante da egli descritto.

<sup>32</sup> Per questo fotogramma si veda l'Appendice fotografica.

trapezista Cleopatra (Olga Baclanova), con inquadratura dal basso essa si staglia sullo sfondo del tendone del circo mentre è seduta sul suo trapezio e riceve l'applauso del pubblico, probabilmente ha appena concluso un numero spettacolare della sua esibizione. L'inquadratura si sposta ora sull'apertura posteriore del tendone che permette il via vai degli artisti, da lì il nano domatore di cavalli Hans (Henry Earls) e la sua fidanzata cavallerizza Frieda ( Daisy Earles ), anch'essa nana, osservano l'altissima Cleopatra (facendo intendere che il punto di vista dal basso dal quale si vedeva la trapezista poteva in realtà essere il loro). A causa del suo sguardo ammirato e rapito è subito evidente che Hans prova attrazione per la trapezista, e conferma questa sua ammirazione sostenendo che Cleopatra è “la donna normale più bella che io abbia mai visto”<sup>33</sup>; Frieda, rendendosi conto che l'interesse di Hans per Cleopatra va forse oltre la semplice ammirazione per la sua bellezza, fa una timida e molto garbata scenata di gelosia. Dallo scambio di battute tra i due nani, per il loro accento tedesco, si conferma la loro provenienza germanica già suggerita dai loro nomi. La cifra che caratterizza il rapporto e il comportamento dei due personaggi fin dalla loro prima apparizione sullo schermo è proprio quella dell'eleganza nei modi e dei vestiti, un grande rispetto reciproco denotato dalla gentilezza con la quale l'uno si rivolge all'altra. Alla vista della gelosia di Frieda, Hans reagisce prontamente rassicurandola sul fatto che l'unica donna a cui vanno le sue attenzioni è quella alla quale lui ha chiesto di sposarlo, Frieda per l'appunto, e così dicendo accenna un inchino alla sua promessa sposa. Frieda a questo punto si gira, chiamata dallo

---

<sup>33</sup> Delineando in questo modo già una demarcazione tra il normale e l'a-normale e lasciando intendere che a non considerarsi “normale” sia lo stesso Hans. Anche se nel corso dei suoi primi approcci con Cleopatra le ricorderà più volte di essere un uomo e di avere sentimenti come tutto gli altri.

stalliere del circo; il suo pony è pronto per l'esibizione e la cavallerizza ringrazia con un "danke schon".

Ritornando a Cleo, si vede la circense volteggiare sul trapezio in un numero particolarmente spettacolare per la velocità dei giri sull'asse compiuti dal trapezio, e l'enfasi viene accentuata dal rullo di tamburi e dalle espressioni stupite del pubblico del quale si percepisce solo il coro. Si passa poi all'esibizione di Hercules, l'Uomo Forzuto, (Henry Victor) mentre lotta con un toro prendendolo per le corna<sup>34</sup>. Una volta scesa dal trapezio Cleo, avvolta in un mantello nero lungo fino ai piedi<sup>35</sup> e al di sotto vestita solo di una tuta aderente nera con un pareo argentato a sottolineare i fianchi, si sofferma a guardare il numero di Hercules scostando i lembi del tendone a righe; in quell'istante si accorge di essere osservata da Hans, il quale evidentemente non riesce a staccare gli occhi dalla trapezista, e che l'inquadratura sorprende a percorrere tutta la lunghezza dell'altissima donna con evidente movimento del capo. Avendo intuito all'istante la fascinazione esercitata sul nano, Cleo lascia appositamente cadere il suo mantello dalle sue alte spalle, irraggiungibili per il nano, il quale comunque si china subito a raccoglierlo. Cleo divertita dal suo potere seduttivo, si lascia andare ad una fragorosa risata ed Hans, cambiando espressione e dimostrandosi offeso, le chiede se non stia ridendo di lui, poiché molti lo fanno, ma Cleo si affretta a rassicurarlo e, piegandosi sulle ginocchia, gli porge le spalle in

---

<sup>34</sup> Come si vedrà più avanti queste sono le uniche immagini dei numeri circensi svolti all'interno dell'arena.

<sup>35</sup> Mantello dalla foggia molto simile al mantello che Walt Disney utilizzerà in seguito per la strega Grimilde in *Biancaneve*: ampio e lungo fino ai piedi e con l'alto bavero inamidato.

modo da farsi avvolgere dal mantello e dalla braccia del piccolo domatore (minuto 5 e 56'',<sup>36</sup>).

A cavallo del suo pony bianco, nell'attesa di entrare nell'arena, Frieda vede tutta la scena e accompagna ogni parola pronunciata da Cleo con una smorfia; quando quest'ultima si avvicina per vezzeggiarla toccandole il tulle vaporoso del vestito bianco da scena, Frieda l'allontana bruscamente e dà ordine al lavorante del circo di far entrare il pony in pista. Quindi Cleo, ancor più divertita dalle dinamiche di gelosia sorte nella coppia a causa sua, e avendo intuito che dal nano si possa trarre qualche vantaggio economico, approfitta dell'assenza di Frieda per tornare da Hans e invitarlo a bere qualcosa da lei, magari del vino, e così dicendo finché è accosciata per mettersi alla sua stessa altezza, gli pizzica la guancia con un atteggiamento affettuoso simile a quello che probabilmente avrebbe adottato per un bambino. A tale proposta riceve ovviamente immediata risposta affermativa da parte di Hans il quale, impettito nel suo smoking nero, lancia un'ultima occhiata compiaciuta alla bella trapezista, si sistema polsini della camicia e i bottoni della giacca e scosta i lembi del tendone per entrare a sua volta in pista. Soddisfatta di quanto ottenuto grazie al suo ascendente sul nano, Cleo si allontana preceduta dalla telecamera che registra il suo incedere con le mani appoggiate sui fianchi nel dietro le quinte del circo, ma al minuto 6 e 48'' volge lo sguardo alla sua sinistra, ossia un fuori campo a destra dello schermo, e la sua espressione da compiaciuta si trasforma in inorridita<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>37</sup> Non ci sono ulteriori spiegazioni per giustificare questa scena palesemente tagliata, l'ipotesi è che Cleo scorga alla sua sinistra uno dei freaks che tanto la raccapricciano. L'immagine è riportata nell'Apparato fotografico.

L'ambientazione cambia, ora parte dei freaks, dei quali fino a questo punto si erano visti sullo schermo solo Hans e Frieda, si trovano all'aperto e più precisamente in un giardino alberato presso un piccolo stagno, ai bordi del quale Madame Tetrallini<sup>38</sup> (Rose Dione), una vigorosa donna di mezza età, legge il giornale e ai suoi piedi si spostano il "Torso Umano" ossia un uomo senza braccia né gambe ma in grado di spostarsi strisciando sulla pancia, interpretato dal Principe Randian (Prince Randian), e un'altra figura muoversi a gattoni, vestita di una camicia lunga di colore chiaro e con i capelli arruffati a nascondere parte del viso<sup>39</sup> (minuto 7 e 12"). Nel frattempo, da un altro lato del giardino, lungo un sentiero, si avvicinano brontolando sonoramente Monsieur Duval (Albert Conti), il proprietario del giardino, e il suo lavorante Jean (Michael Visaroff), Monsieur Duval chiede se la sera prima Jean abbia bevuto (più del solito) in quanto la storia che gli stava raccontando, ossia di aver veduto dei mostri nel giardino, risultava davvero inverosimile. Tuttavia Jean, rigirandosi il cappello tra le mani, dice di non aver bevuto affatto la sera prima e avvallata la sua tesi lasciandosi andare a considerazioni sul fatto che questi esseri dovrebbero essere eliminati fin dalla nascita. Quando entrambi si trovano di fronte al gruppo di freaks, ora costituito dai pinhead Schlitze (Schlitze), Jenny Lee (Jenny Lee) ed Elvira (Elvira Snow), il nano Angeleno (Angelo Rossitto), il ragazzo senza gambe Johnny Eck (nome per esteso John Eckardt), il quale inizialmente viene

---

<sup>38</sup> Come sostiene Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Raccolti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina, 2007, p. 256, la scelta di dare un nome italiano a quella che probabilmente è la proprietaria del circo è determinata dal fatto che in ambito circense l'utilizzo di nomi italiani, considerati più accattivanti ed "esotici", anche da parte di circensi stranieri, era molto diffuso. Citando Chantal Rossatti, Foni riporta che gli spettacolisti francesi dell'ottocento usavano falsi nomi italiani poiché così richiamavano più pubblico, attratto dalla fama di creativi ed ingegnosi goduta dai circensi italiani.

<sup>39</sup> Di questo attore, o attrice, non si fa menzione nei titoli di coda né tantomeno nei cast riportati sui siti internet e bibliografia.

inquadrato mentre assiste alla danza assiso su un tronco d'albero battendo le mani, non rendendo subito evidente la sua caratteristica (7' e 36'') e subito dopo scende dal tronco appoggiandosi sulle mani per unirsi al ballo degli altri freaks. Tutti si dimostrano divertiti in questo allegro girotondo attorno all'uomo scheletro Peter (Peter Robinson) mentre questi, steso a terra, suona un'armonica a bocca. Di fronte a tale vista, la reazione di Monsieur Duval e di Jean è di disgusto e appellano subito quelle creature come "mostri". Spaventati, tutti i freaks corrono da Madame Tetrallini, la quale li abbraccia protettiva, e spiega a Monsieur Duval con una pronuncia spiccatamente francese, che essi fanno parte del circo arrivato giù in città, e che si tratta solamente di bambini, creature di Dio come tutte le altre, le quali, come qualsiasi altro bambino, hanno bisogno di giocare all'aria aperta. All'udire queste parole la telecamera indugia, come fosse lo sguardo di Monsieur Duval, sul Principe Randian e Johnny Eck. I due uomini subito si scusano e Monsieur Duval dice a Madame Tetrallini che lei e i bambini possono rimanere quanto vogliono. Non appena i due uomini si allontanano, Madame Tetrallini con i freaks ancora stretti tra le braccia, redarguisce subito i suoi "bambini": quante volte ha detto loro che non debbono mai vergognarsi perché sono creature amate dal Signore come tutte le altre.

Ritornando nel dietro le quinte del circo, si vede ancora Madame Tetrallini cantare una canzone, seguita da alcuni suoi freaks, e passare non curante delle attenzioni che le porgono i clown Rollo Brothers (Edwar Brophy e Matt McHugh). Quando ancora i due clown si stanno lamentando di questa superiorità ostentata da Madame Tetrallini, arriva l'ermafrodito Josephine-Joseph (Josephine-Joseph) vestito con una

tuta smanicata che nella parte destra si presenta con un motivo leopardato e nella parte sinistra ha la forma di un babydoll nero, completato con calza nera e scarpa col tacco mentre nella parte destra la gamba risulta nuda, più muscolosa e con un sandalo al piede. I clown non perdono l'occasione per prenderlo/la in giro porgendo un sigaro alla sua metà maschile e un fiore alla sua metà femminile (9' e 48''<sup>40</sup>), ma Josephine-Joseph non risponde alle provocazioni e va avanti seguendo Madame Tetrallini e gli altri freaks. Sempre dietro al tendone, nei pressi di uno dei tanti caravan che fungono da abitazione per gli artisti, compare per la prima volta Venus (Leyla Hiams), la domatrice di foche, la quale mentre fa rientrare la foca nella sua gabbia di legno, rivolge lo sguardo verso il caravan vicino e sente Hercules e Roscoe (Roscoe Ates) parlare del numero che inscenano assieme ed in seguito scherzare sul fatto che Josephin-Joseph, passante di lì in quel momento, probabilmente abbia una cotta per Hercules, anche se, come aggiunge Roscoe ancora vestito da matrona romana per il numero appena compiuto, la parte maschile di Josephin-Joseph invece lo detesti (battuta alla quale Hercule s scoppiava in una risata sguaiata ed esageratamente scomposta<sup>41</sup>). Spostandosi da una situazione all'altra, la telecamera fa intuire che più dialoghi stanno avvenendo contemporaneamente nella variegata e vivace vita nel dietro le quinte del circo (il cui tendone, come si vede in più inquadrature, copre anche i caravan degli artisti), ed ora (11' e 27'') Cleo viene colta nel momento in cui ringrazia con un bacio<sup>42</sup> Hans per i bellissimi fiori ricevuti, e con falso malincuore, mentre è accosciata in modo da porsi alla sua stessa altezza -

---

<sup>40</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>41</sup> La volgarità e i modi rozzi dell'Uomo Forzuto vengono subito sottolineati. La voce roca e spesso con un tono forzatamente stentoreo, e la postura assunta dall'attore per impersonare Hercules trasmettono efficacemente la sua "bassezza" intellettuale, essendo egli incline alla faciloneria, superficialità e opportunismo.

<sup>42</sup> Si veda l'Apparato fotografico.



ancora con un atteggiamento affettuoso quasi a volerlo vezzeggiare - gli chiede mille franchi, che gli restituirà non appena le arrivano i soldi da Parigi. Senza esitazioni Hans acconsente sempre più compiaciuto dell'intimità raggiunta con l'oggetto del suo inarrivabile desiderio.

La scena si sposta nel caravan di Hercules, nel quale Venus entra evidentemente indispettita, e, litigando con Hercules, inizia a raccogliere le sue cose (nello specifico alcuni vestiti, una pianta, dei libri e un oggetto simile ad un porta candela) per andarsene, facendo intuire allo spettatore altrimenti ignaro di questo rapporto prima mai accennato, che ci sia stato un evento scatenante per determinare la rottura della loro relazione: non viene detto in termini espliciti ma sembra che Hercules le abbia fatto una proposta disdicevole e abbia poi ritrattato cercando di far passare il tutto come uno scherzo. Venus risulta quindi offesa e delusa dall'atteggiamento dell'uomo al quale aveva accettato di affidarsi. Poi scendendo dagli scalini del caravan, con le braccia piene di tutti i suoi effetti personali, lascia intendere di aver anche perduto del denaro a causa dell'Uomo Forzuto, il quale dà una prima prova della sua mancanza di scrupoli annusando il profumo della pietanza ancora sobbollente nella pentole, e si rallegra che Venus se ne sia andata in modo da goderne da solo.

Nel breve tragitto compiuto dall'iraconda Venus per raggiungere la sua abitazione mobile, è possibile vedere il clown Phroso (Wallace Ford) intento a togliersi il trucco di scena, indifferente alla lite svoltasi quasi sotto ai suoi occhi, e, senza apparente motivo, Venus lo tratta malamente, accusandolo di aver origliato e di sostenere le ragioni di Hercules; Phroso ancora estraneo alla vicenda, nel momento in cui si rende conto dell'accusa segue Venus e cerca di farla ragionare dapprima

con modi bruschi e poi più dolcemente: proprio grazie a questo cambiamento di tono anche Venus cambia atteggiamento e lo ringrazia per l'appoggio e i consigli, lanciando un primo segnale di interesse per il clown.

Al minuto 15 e 30'<sup>43</sup>, uscendo dal vagone di Venus, il clown incontra le sorelle siamesi Daisy e Violet (Daisy e Violet Hilton), le quali gli annunciano l'avvenuto matrimonio di Daisy con Roscoe e si intrattengono entrambe in uno scherzo con il clown: pizzicandone una mentre l'altra ha gli occhi chiusi, la sorella "non pizzicata" sente dove sia stata toccata l'altra, e questa cosa sorprende Phroso ogni qualvolta la provino. Roscoe in distanza vede tutta la scena e indispettito dalla gelosia inizia a litigare con la moglie, anche se a rispondergli scocciata è invece la cognata, la quale evidentemente ha un carattere più forte rispetto alla sorella, e si comprende che questi bisticci sono all'ordine del giorno per l'isolita coppia.

Mentre si fa sera, Hercules cammina tra i vagoni degli artisti, lasciando intravedere sullo sfondo la vita quotidiana di questi ultimi e anche il passaggio di una pinhead assieme ad un nano, tenendosi per mano. Cantando sguaiatamente, Hercules passa di fronte alla finestra del caravan di Cleo, e quest'ultima non perde l'occasione e attira la sua attenzione bussando sul vetro, Hercules si gira e nello stesso momento Cleo apre la finestra e vi si affaccia; pare che i due non si siano mai parlati prima, anche se entrambi sostengono di essersi già notati. Cleo non si dilunga oltre e lo invita ad entrare, Hercules non si fa pregare e la segue immediatamente. Cleo lo accoglie disinvolatamente, vestita di un solo kimono con stampa floreale, e si offre di preparargli qualcosa, giusto sei uova poiché lui ha poca fame, ma gli intenti sono

---

<sup>43</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

evidentemente altri ed Hercules la prende tra le braccia, in una stretta che la lascia senza respiro, e i due si baciano. In quel momento passa di lì Josephine-Joseph e dalla porta rimasta aperta si ferma a guardare il lungo bacio dei due, fintanto che gli amanti non se ne accorgono ed Hercules adirato lo/la segue fuori; fingendo indifferenza Josephin-Joseph inizia a mettersi la cipria sulla metà femminile del viso, e in quel momento Hercules gli/le sferra un pugno nella metà maschile del viso, con il conseguente scoppio di una nuova fragorosa risata da parte di Cleo che assisteva alla finestra.

Ora la scena si sposta in una sorta di bar ambulante all'interno del circo stesso. Ad un grande tavolo attendono il loro caffè Hans e Frieda, quest'ultima visibilmente preoccupata per i recenti atteggiamenti anomali del fidanzato, mentre Hans sembra assente, con lo sguardo nel vuoto, non prestando molta attenzione alla compagna. Frieda infatti, con un'espressione molto preoccupata e donando alla camera un primo piano che sottolinea il suo trucco molto raffinato (19' e 29''), lo prega di limitarsi nel fumare il sigaro poiché la sua voce risulta irriconoscibile quando va in scena. Il breve discorso tra i due finisce ben presto in litigio, a causa dell'evidente irascibilità da Hans, rompendo un menage di coppia altrimenti molto educato e rispettoso come si poteva evincere fin dalle scene iniziali; addirittura Hans sostiene di non voler certo prendere ordini da una donna, ferendo ancor di più la sensibilità di Frieda. Continuando con questo nuovo atteggiamento sprezzante Hans raccomanda all'oste di mettere cinque zollette di zucchero nel caffè.

Nel frattempo Hercules e Cleo, nel caravan di quest'ultima, stanno parlando del "nanetto" e d'improvviso si sente bussare e ad annunciarsi è proprio Hans, il quale evidentemente si reca spesso a trovare la sua nuova amata. Tuttavia Cleo non

potendo aprire per la presenza dell'Uomo Forzuto, dice ad Hans che in quel momento non lo può ricevere perché sta facendo il bagno, e lo prega di tornare più tardi. Non appena Hans si allontana, Cleo scoppia in un'altra fragorosa risata buttandosi tra le braccia di Hercules che a sua volta cercava di trattenere il riso mentre si trovava già disteso sul letto zebraato della trapezista.

La mattina dopo, mentre Venus rammenda un calzino sulle scale del suo vagoncino e Frieda stende i panni (in particolare indumenti intimi e pantaloni), le due iniziano a parlare dell'odiosa trapezista che sta portando via Hans alla povera Frieda, la quale ha perso la consueta felicità, oltretutto rendendosi perfettamente conto che la strampalata relazione che si sta delineando tra Hans e Cleo è solamente un divertimento per quest'ultima.

Nello stesso momento, all'interno del circo, si consuma una nuova burla ai danni di Hans: mentre a bordo pista i fratelli Rollo ed Hercules giocano a carte, conversano parlando in termini poco eleganti di Cleo volendola vestire per il suo spettacolo dapprima con una tuta rosa e paillettes e arrivando a proporre il costume adamitico di Lady Godiva, Hans, che stava osservando la sua adorata alle prove con il trapezio visibile sullo sfondo (22' e 40''<sup>44</sup>), all'udire quelle parole interviene con foga per far rispettare Cleo, e a sua volta la trapezista, che nel frattempo si era avvicinata ad Hans, finge un improvviso dolore alla spalla al fine di chiamare il nano a massaggiarla, dando così volontariamente adito alle sguaiate risate degli uomini lì presenti. Hans ancora più adirato sbotta contro i giocatori di carte mentre Cleo, non potendo trattenere oltre il riso, scappa al di fuori della scena.

---

<sup>44</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

Parallelamente alle vicende di Hans e Cleo, si sviluppa anche il rapporto tra Phroso e Venus, i quali si incontrano ormai spesso, anche se il clown sembra non afferrare ancora che da parte della domatrice di foche ci sia un interesse nei suoi confronti, tant'è vero che durante la prova di una nuova scenetta comica di Phroso, Venus si mostra chiaramente infastidita dell'atteggiamento non curante del clown, interessato solo ai suoi numeri. Nel frattempo arriva per assistere a questa prova anche Johnny, preceduto con un fuori campo sonoro nel quale si sente il suo saluto a Phroso mentre questi sta ancora parlando con Venus; quando appare l'immagine di Johnny, lo si vede inquadrato frontalmente mentre cammina sulle mani protette dai guanti (24' e 18''<sup>45</sup>), poi raggiunge Venus e le si affianca - tra i due, come del resto anche con Phroso, sembra esserci un buon rapporto. La scenetta del clown però viene interrotta da un'altra voce fuori campo che richiama l'attenzione di Phroso; in questo caso è la Donna Uccello (Elizabeth Green), la quale viene inquadrata mentre bisbiglia all'orecchio di Phroso (25' e 25''<sup>46</sup>), annunciando la nascita del figlio della Donna Barbuta (Olga Roderick). A questo punto tutti corrono entusiasti per accogliere il nuovo nato, accetto Venus che rimane al suo posto contrariata per la mancanza di interesse da parte di Phroso.

La scena che si presenta adesso vede la Donna Barbuta ancora stesa a letto e tutt'intorno, ad ammirare il nuovo nato, il gruppo di freaks: a partire dalla testiera del letto sul margine sinistro dell'inquadratura si trova in piedi Josephin-Joseph, in seguito, procedendo verso destra, si trovano Koo-Koo (Minnie Woolsey), la pinhead

---

<sup>45</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>46</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

Schlitzte, il nano Angeleno, Phroso, la ragazza senza braccia Frances (Frances Belle O'Connor) che scosta il lembo del lenzuolo con un piede per mostrare a Phroso il bambino, poi la Donna Uccello, la pinhead Elvira Snow e infine Johnny Eck che con le mani si regge sul bordo della pediera del letto<sup>47</sup>. Phroso si complimenta con la madre, e dopo aver appreso che si tratta di una femmina e non di un maschio come invece credeva, preannuncia che da grande farà successo proprio come la madre. Non viene mostrata allo spettatore ma evidentemente anche la bambina è barbata.

A questo punto la scena ritorna sulla pista circolare del circo, dove l'Uomo Scheletro Robert scherza sulla sua nuova paternità (si apprende dunque che è lui il compagno della Donna Barbata) offrendo sigari ai giocatori di carte e anche al nano Jack (Jack) sullo sfondo intento a dialogare con un altro nano<sup>48</sup>. Cambiando ancora situazione, all'interno dell'intimità del loro caravan, la m.d.p. mostra un nuovo bisticcio tra le sorelle Hilton e il marito Roscoe, il quale come sempre si lamenta del caratteraccio della cognata la quale sbronzandosi tutte le sere costringe la sorella a rimanere a letto tutto il giorno con il mal di testa, e per tutta risposta la cognata gli comanda di allacciare il vestito che esse portano e lo prende nuovamente in giro per la sua balbuzie. Parallelamente, all'interno di un altro caravan, Angeleno e la sua compagna senza braccia Martha (Martha Morris), discutono della nuova storia d'amore che sta nascendo tra Cleopatra ed Hans, rendendosi conto dell'impossibilità di un rapporto del genere, soprattutto a causa di Cleo che "*non è una di noi*" come

---

<sup>47</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>48</sup> Il nano con cui dialoga Jack a bordo pista non viene riportato nel cast, né come personaggio e tantomeno il suo nome reale, sarà presente in seguito in pochissime e brevissime altre scene concentrate soprattutto nella parte conclusiva del film, durante la vendetta dei freaks.



afferma lo stesso Angeleno. Il dialogo tra i due si svolge mentre il nano versa due calici di vino, uno dei quali lo porge alla sua compagna che lo prende con le dita del piede sinistro (27' e 50'). Sorseggiando il vino Angeleno si dimostra profetico e risoluto, annunciando già una vendetta se solo Cleopatra provasse a fare del male a uno qualsiasi di loro.

Sempre nel dietro le quinte del tendone, ossia dove si consuma la quotidianità degli artisti, appare questa volta il Principe Randian mentre discute dei propri numeri con un lavorante del circo, il tutto mentre con il solo ausilio delle labbra confeziona una sigaretta, la accende con un cerino estratto sempre con la bocca dalla scatola, e se la fuma (28' e 29''<sup>49</sup>). Mentre l'altro artista si allontana ed è ormai fuori campo, Randian finalmente parla e gli chiede se sia in grado di fare anche numeri con le sopracciglia. La scena viene tagliata e lo spettatore, come Randian, non riceve risposta alla domanda.

Ritornando dalla visita alla puerpera barbata, Phroso, osservato benevolmente da Venus, si imbatte in Schlitze e i due cominciano a scherzare: è chiaro che Phroso ha un ottimo rapporto con il gruppo dei freaks, infatti arrivano anche le altre due pinhead, Jenny Lee ed Elvira Snow<sup>50</sup>, alle quali il clown si rivolge sempre scherzando amichevolmente, definendo “bellissimo”<sup>51</sup> il suo Schlitze e

---

<sup>49</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>50</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>51</sup> La virgolettatura di “bellissimo” in questo caso vuole evidenziare il fatto che Phroso definisce Schlitze con aggettivo maschile, cosa corretta in quanto l'attore pinhead era effettivamente di sesso maschile, anche se per molti anni diversi autori, o impresari circensi, ne hanno parlato come se fosse di sesso femminile. Tutt'oggi, nelle informazioni che si possono reperire tramite internet su Schlitze vige confusione in merito alla sua sessualità, probabilmente anche per la sua abitudine di vestire abiti di foggia femminile, ossia un lungo camice a fiori. Sembra invece, come riporta Omar López Mato in *Storia dei*

promettendogli un cappello dalla piuma lunghissima e colorata non appena fosse andato a Parigi.

In un'altra scena di quotidianità, che si svolge sempre nello stesso arco di ore, viene mostrato il pranzo consumato da Frances, che quindi mangia e beve una coppa di birra con il piede destro (30' e 15''<sup>52</sup>), mentre la Donna Uccello, impugnando un panino imbottito e parlando dei numeri del circo e degli spettacoli, si lamenta del fatto di essere costantemente seguita da uno spasimante, cosa che certamente causerà un rissa quando il suo fidanzato se ne accorgerà. Quando l'inquadratura mostra la Donna Uccello pronunciare queste parole sullo sfondo si vedono ancora Hans e Frieda seduti ad un grande tavolo, probabilmente del bar ambulante.

In serata, all'interno del caravan di Cleo, Hans e la trapezista distesa mollemente sul suo letto, si apprestano a bere lo champagne realizzato "con i migliori vitigni di Francia", che lo stesso Hans dice di aver fatto arrivare appositamente per la donna più bella del mondo, assieme a tanti altri doni dei quali ovviamente Cleo approfitta, ricompensando il nano con qualche innocente effusione, anche se l'entusiasmo mostrato in questo momento dalla donna sembra scaturire più dal brio e dalla squisitezza dello champagne che dalla compagnia del nano.

Contemporaneamente, al di fuori del vagone di Phroso, questi sembra stare nudo all'interno di una vasca da bagno e nello stesso momento arriva Venus, vestita di tutto punto pronta per l'uscita che il clown le aveva promesso ma della quale si era completamente dimenticato. Ancora una volta per mettere a punto i suoi numeri

---

*Freak. Mostri come noi*, Odoia, Bologna, 2012, p, 55, che Schlitz prediligesse tali vestiti solamente per la comodità e la facilità nell'essere messi e tolti.

<sup>52</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

comici, il clown riserva poca attenzione a Venus, la quale si appoggia con i gomiti, frustrata e sorprendentemente senza pudore, al bordo della vasca nella quale il clown fa il bagno (31' e 16''<sup>53</sup>); solo quando Phroso ne esce da sotto con indosso i pantaloni del tutto asciutti si capisce che si tratta di una finta vasca da bagno da usare durante gli spettacoli. Come in precedenza, la disattenzione di Phroso fa arrabbiare Venus, ma questa volta, a differenza delle altre, il clown prende l'iniziativa e la bacia, a dispetto dello sfogo di rabbia della ragazza che poi con il bacio si placa all'istante: i due sono ormai una coppia.

Nella stessa serata, in un angolo appartato del dietro le quinte del circo, le sorelle Hilton sono in compagnia di un giovane che, in ginocchio, finalmente strappa un sì alla sorella ancora nubile, mentre l'altra dimostra indifferenza leggendo un giornale. La sorella Hilton ancora nubile e il suo spasimante divenendo così ufficialmente fidanzati e si scambiano un bacio, oltretutto avvertito anche dall'altra sorella che sospira e sorride ad occhi chiusi (32' e 20''). Nel frattempo, il marito di Daisy, Roscoe, si intrattiene con Phroso presso la nuova vasca da bagno inventata dal clown, ed entrambi casualmente assistono all'uscita di Hans dal caravan di Cleo; anch'essi non si esimono dal commentare la nuova strana coppia e ironizzano sul fatto che la trapezista si sia evidentemente messa a dieta.

Allontanandosi da Phroso, Roscoe si avvicina alla propria moglie, facendo quindi la conoscenza del nuovo fidanzato di Violet e dando così luogo ad una scenetta comica nella quale il marito di Daisy invita il futuro cognato ad andarli a trovare e questi ricambia.

---

<sup>53</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

Successivamente, Frieda sente l'esigenza di parlare nuovamente con Hans e si reca presso il suo vagone (che a differenza di quelli visti fino a questo momento è di dimensioni ridotte, appropriate quindi alle dimensioni di Hans) tuttavia una volta entrata e sedutasi le mancano le parole per esprimere la sua preoccupazione ma si fa coraggio ed espone ad Hans la sua contrarietà al rapporto che sta intrattenendo con la bionda trapezista: "Per me tu sei un uomo...ma per lei solo qualcosa da deridere" afferma Frieda aggiungendo che tutto il circo ride alla sua spalle. Hans però non si dimostra interessato alle chiacchiere degli altri circensi, anzi risponde un po'bruscamente dandole le spalle e rimanendo nella semi oscurità della piccola cucina separata dall'altro vano del caravan in cui si trova Frieda. L'inquadratura mostra infatti Hans frontalmente mentre in distanza, alle sue spalle e pienamente illuminata, rimane Frieda (35' e 58''<sup>54</sup>). Le espressioni di Hans sottolineate da questa scelta visiva lasciano forse intendere che il nano si renda conto del fatto di essere deriso dal resto del circo per il suo rapporto con la trapezista, proprio per il suo dare la spella a Frieda sembra che non voglia far trasparire questa sfumatura della sua espressione. Sciolto il momento di rabbia e di orgoglio, ad Hans non resta che girarsi e invocare il perdono di Frieda per il dolore che le sta causando, ma sostenendo che ora lui è felice. Frieda non potendo far altro lo perdona e mente, questa volta lei di spalle mentre sta per uscire dalla piccola porta del caravan (36' e 52''), dicendo che ora non si preoccuperà più.

Tuttavia dopo essere uscita si dirige verso l'abitacolo di Cleo, dove la trapezista ed Hercules gongolano per tutti i soldi che stanno ricavando dalla vendita dei regali di Hans, ultimo di questi una collana di diamanti incastonati nel platino alla quale Cleo

---

<sup>54</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

annuncia già che seguirà una pelliccia. Nell'Uomo Forzuto però si insinua il dubbio che con tutti questi regali Hans voglia poi essere ripagato pretendendo qualcosa da Cleo; in tal caso lo schiaccerà come un mosca, chiudendo la mano in un pugno per imitare l'atto. Udendo bussare alla porta e riconoscendo la voce di Frieda, i due fanno subito silenzio ed Hercules prontamente si nasconde dietro alla tenda, senza dimenticare di prendere la bottiglia di champagne e il suo bicchiere. Cleopatra accoglie Frieda distesa nel suo letto con evidente atteggiamento di superiorità, ascolta la nana cavallerizza accusarla del fatto che Hans per lei sia solamente un gioco e per tutta risposta dice a Frieda che, magari, potrebbe anche sposare "quel nano". Frieda risponde che se lo sposasse allora sarà di lei che rideranno, non più di Hans, replica alla quale Cleo, ancora una volta, scoppia in una fragorosa risata di scherno immaginando i pettegolezzi che tale matrimonio potrebbe provocare. Frieda allora capisce che non è tanto un gioco quanto piuttosto una questione di soldi il suo rapporto con Hans, lasciandosi sfuggire l'informazione dell'ingente patrimonio ereditato dal nano. Cleo, ignara di questo, ma subito pronta a fingere, nasconde in un lampo la sua espressione di stupore per l'eredità (39' e 34''), e si rammarica che Hans l'abbia confidato anche a Frieda. Detto questo caccia via dalla sue stanze la cavallerizza in modo, non appena Frieda è uscita, da dare libero sfogo all'euforia assieme ad Hercules che nel frattempo esce dal nascondiglio; i due festeggiano increduli la notizia dell'eredità. E' proprio a questo punto che la donna, cambiando lentamente espressione e facendosi seria, ipotizza realmente di sposare il nano al fine di ottenere la sua fortuna economica, sbarazzandosi del marito quanto prima, senza specificare come, ma lasciando intendere che i nani (e così dicendo la m.d.p.

stringe l'inquadratura sul suo volto) essendo di debole costituzione, si possono facilmente ammalare e anche morire, per giunta presto.

Con un evidente salto temporale, si passa alla festa di nozze di Cleopatra ed Hans (al minuto 41 e 16''<sup>55</sup>), nella quale attorno ad una grande tavola imbandita si sono riuniti gli sposi, Hercules, tutti i freaks e Madame Tetrallini. Il clima è di festa ed ilarità collettiva: Koo Koo, vestita con il suo abito di scena costituito da una tuta di piume e un copricapo con una lunghissima piuma in cima, balla sul tavolo per divertire gli astanti<sup>56</sup>, mentre segretamente sotto sollecitazione di Hercules, Cleo inizia già ad avvelenare lentamente il suo nuovo sposo versando nella bottiglia di champagne etichettata 1914, una boccetta di veleno (41' e 32''<sup>57</sup>). Poi Roscoe interrompe la musica, prodotta dalle sorelle Hilton, che stavano suonando due clarinetti e Peter, l'uomo scheletro, con l'armonica a bocca, ed invita i presenti a dare prova delle loro abilità per omaggiare gli sposi. Si alza dunque il mangiatore di spade già visto nel dime museum all'inizio del film (Delmo Fritz) e ne ingoia una (42' e 10''), seguito poi da Vulcano (Vulcano), lo sputa fuoco, che invece spegne con la bocca una fiaccola infuocata (42' e 22'').

Ritornando ai novelli sposi, Cleo si dimostra chiaramente ubriaca e ride in maniera del tutto esagerata per la prima notte di nozze che lei e il suo sposo si apprestano a passare. La scena nel frattempo è veduta dalla triste Freida (43' e 05''), che osserva

---

<sup>55</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>56</sup> Anche in questo caso compare nel cast un'attrice nana della quale non si fa menzione e non si conosce quindi il nome reale. Sarà presente anch'essa verso la fine del lungo flash back, in particolare quando Cleo ed Hercules iniziano ad avvertire gli sguardi minacciosi di tutti i freaks.

<sup>57</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

gli sposi dal fondo della sala. In preda all'ebbrezza, Cleo afferma di essere tanto felice da poter baciare chiunque in quel momento, e senza perdere tempo si alza e bacia appassionatamente Hercules davanti agli occhi di Hans, palesemente imbarazzato per la situazione e anche per il fatto di sapere di essere osservato da Frieda, alla quale rivolge lo sguardo, malgrado anch'esso sia a sua volta un piuttosto ubriaco e forse già colto dal veleno bevuto. A questo punto Frieda non potendo più sopportare la situazione se ne va, seguita dalla preoccupata Madame Tetrallini. Malgrado il bacio di Cleo ad Hercules e la tristezza del novello sposo, il banchetto procede festante e rumoroso, la m.d.p. indugia sul volto divertito di Schlitze (44' e 07'').

Ora Angeleno si alza in piedi sulla tavola e inizia a far passare di bocca in bocca di ogni freak la coppa dell'amicizia, si tratta di una fruttiera di vetro svuotata della frutta e riempita di vino, che il nano porge a Jack<sup>58</sup>, alla pinhead Jenny Lee, poi a Schlitze, sempre spostandosi ballando euforico sul tavolo. Contemporaneamente tutti i freaks assieme iniziano ad intonare ripetutamente "ti accettiamo, uno di noi. Bevi, bevi, ti accettiamo, uno di noi", nell'intonare la canzone vengono inquadrati ad uno ad uno quasi tutti i freak e si sente per la prima volta la voce di Josephin-Joseph e della Donna Barbuta.

Quando Cleopatra, stordita dallo champagne, inizia a rendersi conto che quella coppa arriverà anche alle sue labbra e che la canzone per la quale chi beve diventa "uno di loro" è rivolta e lei, la sua espressione cambia immediatamente, si dissolve la sua ilarità e sbarra gli occhi dimostrando tutto il disgusto nutrito per i freak. Nel momento in cui la coppa arriva a Cleo, dopo che lo stesso Angeleno fa il suo sorso

---

<sup>58</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

di vino, lei la prende tra le mani mentre Hercules scoppia in una risata di scherno stavolta rivolta proprio alla trapezista, ed inaspettatamente per tutto il gruppo festante urla le parole: “No! Vi odio, schifosi, mostri! Mostri!”, aggiungendo dopo aver gettato il vino della coppa su Angeleno (45’ e 49’’<sup>59</sup>) in piedi sul tavolo di fronte a lei: “Fuori dai piedi, mi fate schifo!”. Anche Hercules evidentemente alterato intima urlando di andarsene ai freaks che invece giacevano pietrificati dalla reazione di Cleo, mentre la sposa rivolgendosi ad Hans, che nel frattempo per la vergogna si tiene la faccia nascosta tra le mani, gli chiede perché non sia intervenuto in difesa di sua moglie: “Devo forse farti da mamma?”. A questa domanda Hercules, recuperata la vena di ilarità dovuta allo stato di ebbrezza, prontamente e senza nessuna apparente fatica, prende Hans e lo mette sulle spalle di Cleo, la quale, ricominciando a ridere, lo fa cavalcare sulle sue spalle come un bambino correndo attorno alla tavola (46’ e 52’’). I freaks ancora presenti vedono sgomenti la scena e in un colpo di mano Hercules prende un clarinetto delle sorelle Hilton per iniziare a suonare una melodia sconclusionata, correndo anch'esso attorno al tavolo.

Conclusasi la festa, la scena si sposta all’interno del caravan di Hans, dove Cleo ed Hercules giustificano il loro comportamento al nano evidentemente ancora ubriaco e stordito dal veleno, dicendo che si trattava solo di uno scherzo. Alla fine Hans, comprende, o finge di comprendere, che si sia trattato solo di una burla e recupera uno sprazzo di felicità per il suo nuovo e promettente matrimonio, tuttavia così facendo cade a terra privo di sensi con un tonfo secco (49’ e 00’’). Mentre Angeleno vede dalla finestra quanto sta accadendo, Cleopatra ordina ad Hercules di

---

<sup>59</sup> Si veda l’Apparato fotografico.

raccogliere da terra il marito e risponde spazientita all'accusa di avergli dato troppo veleno.

Quando poi Cleo porta in braccio Hans nel suo vagone si accorge di essere osservata minacciosamente da Randian, e successivamente da altri freaks seduti sulle scale dei propri caravan.

Il giorno successivo viene chiamato un medico (Hooper Atchley) per visitare lo sposo ancora privo di sensi, e si accerta così che si tratta di un caso di avvelenamento da tomaina, e Cleo, dimostrandosi contrita e preoccupata, si sincera di aver fatto bene a dare acqua di senape ad Hans, ottenendo risposta positiva; così facendo gli aveva salvato la vita, afferma infatti il medico. Mentre si svolge questo dialogo è presente al capezzale di Hans anche Madame Tetrallini, la quale all'udire la parola avvelenamento subito volge lo sguardo a Cleo, la quale sentendosi accusata abbassa lo sguardo, cercando di dimostrarsi contrita e addolorata.

Come la sera precedente, tutti i freaks sostano sulle scale dei loro vagoni<sup>60</sup>, in attesa di sapere il responso del medico. Quando si diffonde la falsa notizia che si era trattato solamente di troppo champagne, Venus, diffidente, si dirige direttamente verso il caravan di Hercules, conoscendo la moralità dubbia del suo ex fidanzato, e lo accusa immediatamente di aver messo qualcosa nel vino di Hans; l'Uomo Forzuto risponde cercando di minimizzare ma con palese preoccupazione, per di più reagendo violentemente e stratonando per il braccio la ragazza, tuttavia si ferma subito e ritorna falsamente amichevole non appena si accorge di essere anch'egli osservato dai freaks.

---

<sup>60</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

La notte successiva; soprattutto Hercules, nota come tutti i freaks abbiano assunto un atteggiamento piuttosto ostile nei suoi confronti, anche lo stesso Roscoe con il quale invece prima scherzava dopo ogni esibizione.

Nel vagone di Hans intanto, il nano giace a letto, ha recuperato le forze per parlare, e ringrazia Cleopatra per prendersi così amorevolmente cura di lui, non si dimenticherà mai di quanto lei stia facendo. La trapezista dunque si appresta a dargli la medicina, nella quale mette invece il veleno che tiene nascosto in una piccola boccetta dentro al corpetto del vestito di scena. Preso il cucchiaino di falsa medicina, Hans approfitta della distrazione di Cleo, e sputa ( 54' e 15'') subito il veleno in un fazzoletto che prontamente nasconde sotto le lenzuola, nel frattempo sempre il nano Angeleno spia tutto dalla finestra. Non appena la novella sposa (i due sono sposati da una settimana ormai, come le ricorda Hans), esce dal vagone del quale Hans aveva chiesto di lasciare la porta aperta, entra immediatamente Angeleno e confabula con Hans: "Stasera! Siamo tutti pronti!". Non si tratta con ogni evidenza del primo incontro tra i due nani, e Hans sembra abbia recuperato le consuete forze. Quando Angeleno esce, Hans, sempre steso a letto, inizia a rimuginare sulle parole di Cleopatra usate durante il matrimonio, soprattutto le parole "schifosi mostri" costituiscono il motore della sua crescente rabbia.

Arrivata la notte, si abbatte un violento temporale sui caravan degli artisti che si stanno muovendo verso la prossima tappa della tournée. Si vede Johnny camminare sulle mani sotto i vagoni e raggiungere gli altri freaks già riuniti. Contemporaneamente poi, mentre la scena mostra Hercules uscire sotto la pioggia dal suo caravan, si vedono anche Phroso e Frieda discutere; Frieda riferisce di aver

sentito dire ad Hercules che Venus “ormai sa troppe cose”. Di fronte a questa rivelazione anche il clown, preoccupato per la sua fidanzata, esce dal caravan, e come Hercules, si dirige verso il vagone di Venus.

Nello stesso momento nel caravan di Hans, sempre steso a letto, si trovano Cleo, intenta ad armeggiare nella piccola cucina, il nano Angeleno, Johnny intento invece a suonare un’ocarina e il nano Jack. Quando Cleo porta il consueto cucchiaino di falsa medicina ad Hans, questi si alza di scatto dal suo letto (58’ e 20’’) e chiede alla moglie di consegnarli la boccetta che tiene nascosta dentro al corpetto. La trapezista sconvolta dalla reazione del tutto inaspettata del marito, esita di fronte a questa richiesta e la m.d.p. mostra Johnny estrarre una pistola, e lucidarla, mentre Jack estrae un coltello a scatto. A questo punto Cleopatra consegna il veleno nelle mani di Hans.

A questo punto la scena si interrompe e ritorna su Hercules, il quale nel frattempo è riuscito a raggiungere il vagone di Venus e con un calcio rompe l’anta di legno della porta, proprio mentre sta per fare irruzione nella stanza viene però raggiunto da Phroso che tenta di bloccarlo, e i due danno luogo ad un combattimento all’interno del caravan nel quale sembra avere la meglio l’Uomo Forzuto.

Tornando a Cleopatra, si vede come il vagone nel quale si trova si rovesci a causa di un fulmine che fa imbizzarrire il cavallo che lo conduce ( 59’ e 56’’): la trapezista ne approfitta per fuggire fuori, urlando, ma viene immediatamente inseguita dai freaks anch’essi fuoriusciti dal vagone rovesciato.

Il combattimento di Hercules e Phroso nel frattempo si è spostato fuori, nel fango e sotto la pioggia torrenziale del temporale: quando Hercules sta per avere la meglio e quasi riesce a strozzare il clown, viene raggiunto da un coltello nel fianco, lanciato

dal nano Jack. Il momento di defaillance permette a Phroso di liberarsi e scappare via, mentre Jack, Schlitze e altri freaks, tutti con un coltello tra i denti, strisciando nel fango raggiungono lentamente Hercules, la sua espressione di dolore per il pugnale nel fianco e di terrore per l'avanzata strisciante dei freaks verso di lui risulta visibile in un lampo di luce durante il buio della notte e del temporale (60' e 48'').

Cleopatra scappa nella foresta inseguita da Hans, Angeleno e Jonhny; voltandosi indietro vede (come possono fare anche gli spettatori) solo grazie alla luce di un lampo i suoi inseguitori (61' e 55''<sup>61</sup>), e il lungo flashback col quale si era aperta la sua vicenda si conclude così, con un suo urlo di terrore.

Al minuto 61 e 58'' la narrazione ritorna all'imbonitore con il quale si era aperto il film, ancora affacciato sulla buca, come lo stesso pubblico al quale ha raccontato la lunga storia. Egli conclude dicendo che a rovinare in tal modo la bellissima trapezista forse è stato un amante geloso, forse la legge dei freaks oppure il temporale, nessuno lo sa, tuttavia quel che ne resta è l'orribilmente deturpata Ragazza Anatra, finalmente mostrata allo spettatore dalla m.d.p (62' e 22''<sup>62</sup>).

Lo spettatore può quindi vedere Cleopatra privata delle gambe, con un costume da anatra e sfigurata nel volto quasi da risultare irriconoscibile; l'unico suono che sa emettere è uno stridulo verso ritmico lontanamente simile a quello di un'anatra.

Il dvd della Warner del 2004 mostra anche il finale ritrovato del film, uno dei possibili finali, ritrovato negli anni Ottanta, anche se si ipotizza non sia stato ideato da Browning, ma voluto della casa di produzione al fine di rendere meno crudo il finale originale..

---

<sup>61</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

<sup>62</sup> Si veda l'Apparato fotografico.

La scena, al minuto 62 e 29'', si apre con Hans, vestito di tutto punto, seduto su di una sontuosa poltrona davanti al caminetto di una grande sala arredata in stile vagamente gotico. Il suo maggiordomo entra nella sala e annuncia l'arrivo di alcuni ospiti, ma il nano è perduto triste e non vuole ricevere visite. Tuttavia gli ospiti insistono e irrompono nel salone senza il permesso del maggiordomo: con gran stupore di Hans gli ospiti sono Venus e Phroso, accompagnati da Frieda avvolta in un'elegante mantellina di volpe. Tutti e tre cercano di rassicurare Hans: quanto successo non è stata colpa sua, soprattutto Frieda dimostra compassione e tenerezza per l'ex fidanzato, tanto che Venus e Phroso con aria complice abbandonano la sala per lasciarli soli. A questo punto i due si abbracciano, e così facendo Hans trova finalmente conforto nelle braccia di Frieda, mentre quest'ultima gli ripete di amarlo (63' e 41'').

Il film si conclude così al minuto 63 e 54''.

Riporto di seguito la traduzione della sinossi del film pubblicata come integrale ed originale nel sito in memoria di Olga Baclanova<sup>63</sup>; le parti in corsivo e neretto corrispondono alle scene tagliate e sono presenti nell'originale della sinossi, mentre le parti tra parentesi quadre sono aggiunte in questa sede e segnalano le variazioni tra sinossi e film.

---

<sup>63</sup> Fonte [www.olgabaclanova.com](http://www.olgabaclanova.com)

Sceneggiatura e dialoghi di Willis Goldbeck e Leon Gordon, dialoghi aggiuntivi di Edgan Allan Woolf e Al Boasberg. Regia di Tod Browning e supervisione di Irving Thalberg, produzione #592

**SCENA<sup>64</sup> 1-10 - TENUTA DI MR. DUVAL IN FRANCIA. GIORNO.**

[Come è possibile subito notare non è presente la scena iniziale con il prologo esplicativo del *talker*; come già detto si tratta di un'aggiunta successiva alle prime proiezioni, al fine di fornire un filtro interpretativo per gli spettatori, nonché giustificare la presenza di veri freaks ed il loro utilizzo nella costruzione della storia.]

Jean, il giardiniere, lamenta con l'incredulo Mr. Duval di aver visto un raduno di orribili mostri, e che ci dovrebbe essere una legge che permetta di soffocarli alla nascita, o almeno internarli. Mr. Duval cerca di rassicurare Jean dicendo che se ci sono veramente questi mostri nel giardino debbono essere allontanati subito.

A questo punto si odono strani suoni, e Jean apre un varco tra le fronde di un albero per permettere a Duval di vedere con i suoi occhi. Ed egli vede! Un uomo scheletro disteso pigramente sull'erba! Su di lui balla la piccola Martha senza braccia! Il piccolo Angeleno, un nano deforme, balla con Martha! Schlitze, la pinhead, canta sciocamente una vecchia canzone mentre raccoglie margherite! La donna barbata cuce dei piccoli indumenti ! Rosie e Mamie, gemelle siamesi, danzano con Cuckoo,

---

<sup>64</sup> La dicitura "scena", proveniente dal mondo teatrale ed impropriamente inserita nella discussione cinematografica, viene utilizzata per indicare una somma di inquadrature (la cui corretta definizione sarebbe invece sequenza) ed qui è riportata per rispetto del testo originale dalla sinossi del film.

la donna gallina!<sup>65</sup> [Come si legge nella trama, nel film questa sequenza non è riportata fedelmente.]

*Mamma Tetrallini, una donna francese, vigorosa, materna e normale, guarda il piccolo ruscello lì presente assieme alla Ragazza Tartaruga, la quale al posto delle gambe e della braccia ha delle pinne.* [Nella versione che oggi è possibile vedere del film si parla di Madame Tatrallini, non di “mamma”, e malgrado la scena qui venga riportata come tagliata in realtà è almeno in parte presente: Madame Tetrallini nei pressi di uno stagno legge il giornale seduta su un masso, mentre a terra si muovono Principe Randian e un altro personaggio non identificato, forse tale Ragazza Tartaruga]

Mentre si svolgono queste attività Jean urla adirato, intimando a tutti i personaggi di andarsene. Non sanno forse che violare un domicilio è paragonabile al furto? I freaks si radunano attorno a Mamma Tetrallini la quale risponde: “Ma, M’sieu, non stanno solo prendendo il sole? Comunque non ha importanza, se ne devono andare”. Duval trattiene il suo giardiniere, e spiega, più gentilmente, che il terreno è privato. La donna è dispiaciuta di averli infastiditi. “Questi sono bambini del circo. Oui, M’sieu, molti di loro sono solo bambini. Fa così caldo sotto il tendone, e c’è così tanta scortesia negli altri circensi...”, così lei appena può cerca di portarli a giocare all’aria aperta.

Il gentiluomo è desolato. “Voglia Madame Tetrallini scordare quello che è stato detto, e venire tutte le volte che vuole”. Cercherà di tenere a mente, anche per il

---

<sup>65</sup> Nella versione finale del film in realtà i personaggi e le azioni da essi compiute non sono esattamente le stesse indicate nella sinossi; infatti la sorelle siamesi n e la donna barbata non sono presenti, e Schlitze non raccoglie margherite.

prossimo circo che arriverà, che i freaks sono solo bambini. Così richiama il suo giardiniere, e i freaks in coro con Madame Tetrallini dicono “Arrivederci”. Tuttavia Madame rimprovera i suoi bambini perché non devono essere spaventati. Non aveva già detto loro che Dio ha cura di tutti i suoi figli?

*Ma dove sono finiti Hans e Frieda? Il nano Angeleno li ritrova e li riporta assieme al gruppo.*

*Hans e Frieda sono due nani perfettamente formati ed elegantemente vestiti. Lei siede sulle ginocchia di lui, ed è chiaro che i due sono profondamente innamorati.*

*Angeleno interrompe il loro idillio e l’Uomo Scheletro aiuta la piccola ragazza a rialzarsi. Hans vorrebbe invece intrattenersi, ma Frieda lo redarguisce dolcemente, dicendo che finché non saranno sposati il circo sarà la loro priorità.*

*Hans le dice che questo accadrà presto, e dopo di che vivranno felicemente nel loro vigneto.* [ La scena tagliata qui riportata avrebbe costituito, se inserita, l’unico

momento nel quale si vedono i due nani fidanzati in atteggiamenti di intimità, infatti per tutto il resto della pellicola si apprende del loro fidanzamento solo tramite i loro dialoghi, senza mai alcun gesto di tenerezza o scambio di effusioni. Si suppone che il taglio di questa scena, tanto che poi Hans e Frieda non risulteranno nemmeno presenti nel giardino di Mr. Duval, fosse dovuto ad una questione di decoro e di decenza: Cleo ed Hercules, “normali”, vengono mostrati in atteggiamenti intimi in maniera abbastanza esplicita, ma evidentemente mostrare dei freaks con rimandi espliciti alla loro sessualità risultava troppo forte.]

## SCENE II-57 IL CIRCO. NOTTE.

I caravan, collegati tutti assieme attorno all'entrata per gli artisti nel tendone, fungono da case, da camerini e anche da mezzi di trasporto per i circensi. Si apprende che c'è della gelosia e del sentimento di repulsione per i freaks da parte dei circensi normali. Cleo, la voluttuosa "Regina dell'Aria" conclude la sua esibizione. Hans e Frieda guardano dall'entrata per gli artisti nel tendone, in attesa del loro turno. E' evidente che Hans ha un interesse particolare per Cleo. Cleo *si ferma a guardare il numero in cui Hercules tenta di liberare una fanciulla legata minacciata da un toro inferocito*<sup>66</sup>, [ Nella versione odierna si vede solo Hercules trattenere un toro per le corna, quindi la scena è stata parzialmente riabilitata.]

e quando si accorge che Hans indugia nel guardare le gambe, lei fa volutamente cadere il suo mantello. Il piccolo gentiluomo lo raccoglie e glielo porge. Lei però deve chinarsi per ricevere il mantello sulle spalle, e premia Hans con una carezza [un bacio nel film]. Ma Frieda, che aveva visto tutto, ha subito compreso la situazione, e respinge la mano di Cleo quando questa gliela porge per aiutarla a salire a cavallo [nel film Cleo non la aiuta Frieda a salire a cavallo, ma le muove il tulle vaporoso del vestito da cavallerizza]. Cleo, sa che le sproporzioni impossibilitanti dei due nani portano Hans a desiderare una vera vita intima, e lo invita nel suo caravan per un bicchiere di vino, qualche volta.

---

<sup>66</sup> Ciò spiega una scena seguente altrimenti non chiara nella quale il clown Roscoe veste costumi da donna. La brevissima scena del combattimento tra Hercules ed un toro si troverà più avanti.

*Cleo prova il suo pezzo con Phroso, il clown americano, senza riuscire a realizzarlo.*

Venus, che lavora con una foca addestrata,

*lascia il suo caravan ed entra in quello di Hercules, e inizia a cenare prima del suo arrivo. Quando Hercules arriva inizia un bisticcio, dal quale si capisce che i due sono fidanzati<sup>67</sup>. Ma lei se ne va nel momento in cui Hercules le propone di concedere i suoi favori ad un altro uomo al fine di trarne profitto.* [ Nel film poi non ci sarà nessun accenno a questo tipo di proposte da parte di Hercules, infatti il motivo del litigio, che effettivamente si vede nella versione finale tra egli e Venus , non viene specificato. La scena visibile consiste solamente nel bisticcio generico dei due mentre la ragazza raccoglie le sue cose. La moralità dubbia di Cleo e di Hercules non viene mai nascosta durante il film, tuttavia si tende ad accentuare la perfidia della vamp trapezista, a discapito di quella di Hercules che invece non prende particolari iniziative e non elabora piani, limitandosi ad eseguire ad aiutare Cleo nella sua impresa. Tuttavia, come la trama mostrerà in seguito, il fatto di non avere scrupoli nel dividere la sua amante con un altro uomo al fine di trarne profitto sembra essere una sua costante.]

Lei è furiosa e passando accanto a Phroso si fa sfuggire quanto lei odi tutti gli uomini. Ancora truccato da clown non mostra momentaneamente nessuna reazione.

---

<sup>67</sup> La scena tagliata rivela che le intenzioni originarie erano quelle di far apparire Venus come una *bad girl* che cerca di spiegare le sue difficoltà a vivere una vita normale e giusta. Nella versione finale invece essa appare come una brava ragazza che era stata brevemente e ingenuamente portata sulla brutta strada da un uomo senza scrupoli.

Ma, rendendosi conto dell'accaduto e abbandonando in un attimo i suoi trucchi di scena, piomba nel caravan di Venus per risponderle a tono. Tuttavia vedendo che lei singhiozza, il clown si calma e cerca di rassicurarla.

Adesso si vedono le gemelle siamesi, Rosie e Mamie<sup>68</sup>. Si vede poi il clown Roscoe ancora vestito da fanciulla salvata dal toro, e si capisce che è fidanzato con Mamie. Phroso scherza con le due gemelle, le quali se una chiude gli occhi e l'altra riceve un pizzicotto, entrambe avvertono il lieve dolore, destando sempre lo stupore di Phroso per questo. Roscoe vede e si infuria.

Hercules canta, passando davanti al caravan di Cleo, e si volta a guardare dentro quando sente la donna applaudire.[Cleo in realtà nella versione finale del film non applaude ma bussa sul vetro e poi si affacciata alla finestra per invita esplicitamente Hercules ad entrare]

Lui si fa facilmente persuadere ad entrare. Lei gli offre la cena e muovendosi per la stanza fa scivolare la sua già succinta vestaglia per essere più seduttiva. [nel film non fa scivolare la vestaglia, ma al contrario la indossa proprio quando entra Hercules. Nella bibliografia sul film si fa più volte riferimento alla vestaglia di foggia giapponese, tipo kimono, indossata da Cleopatra in quanto si trattava di una vestaglia usata dalle prostitute nelle case di tolleranza americane fra gli anni Venti e Trenta. Evidentemente questo attributo è stato scelto per rendere ancora più evidente la moralità vacillante e la dissolutezza della donna, la quale coerentemente con lo stile vamp, irretisce l'uomo conducendolo, come in questo caso, alla distruzione]

---

<sup>68</sup> I nomi delle due ragazze saranno cambiati in Daisy e Violet, i loro veri nomi.

Lei è tra le braccia di lui e le sue proteste per l'abbraccio troppo stretto non sono che un invito per il forte Hercules.

**SCENE 53-71 IL CIRCO. NOTTE.** [ La numerazione 53-71 è presumibilmente un errore: secondo l'ordine progressivo seguito per il resto delle scene, questa avrebbe dovuto partire dalla numero 58, tuttavia si riporta la numerazione così come è presente nella fonte]

*Il bar mobile di madame Bertet è parcheggiato vicino ai caravan del circo, e Madame Tetrallini beve- anche troppo- con la proprietaria, sono presenti anche molti dei freaks.*

Hans e Frieda sono seduti assieme, ma lui in maniera evidente non presta attenzione a quello che lei dice. Lei lo nota e lo rimprovera. Lui risponde bruscamente, e si dispiace poi quando realizza che i suoi modi hanno ferito Frieda.

*C'è un generale e sempre crescente pettegolezzo a riguardo di Cleo e Hercules. Al momento, Hercules sta andando a comprare due bottiglie di vino costoso. Madame Tetrallini osserva contrariata, perché sa da dove vengono quei soldi. Hercules si affretta a ritornare nel caravan di Cleo. Madame Tetrallini si raccomanda con i suoi freaks di tenere i loro soldi nascosti sotto al letto, ed essi le obbediscono.*

## SCENE 72-84 IL CIRCO. NOTTE.

Durante gli spettacoli Cleo esce dal tendone e si ferma a ringraziare Hans per i bellissimi fiori – e per il prestito di un altro migliaio di franchi “ Finché non mi arrivano i soldi da Parigi”. Hans si dimostra soddisfatto e viene abbracciato e baciato come ricompensa.

*Cleo passa di fianco a Phroso e si ferma come per ricevere delle avances. Venus vede, comprende la situazione, e confessa a Phroso che questo la rende un po'gelosa. Tuttavia con disappunto vede che le sua lamentele non hanno replica, e prende in giro*

Phroso mentre questi parla con Schlitze, la ragazza pin-head, la quale lo guarda adorante. [Come si legge nella sinossi viene riportato che Schlitze sia una ragazza, mentre nella realtà e nella versione attuale del film viene identificato giustamente come di sesso maschile, malgrado indossasse, in scena e nella quotidianità, sempre vistiti femminili ]

Cleo ed Hercules, nel loro caravan, ridono sul canestro colmo di frutta che Hans le ha fatto mandare da Parigi, e parla di lui come della “piccola scimmia”. Lei beve champagne e non presta molta attenzione alla frutta. Qualcuno bussa e si annuncia Hans. Cleo ringrazia il suo “caro” per la frutta, e si scusa poiché non lo può far entrare dato che sta facendo il bagno. “Puoi tornare più tardi?”. Hercules disteso sul suo letto si contorce dalle risate. Cleo getta le sue braccia attorno al collo dell'uomo,

forse solo per farlo smettere di ridere, visto che Hans può ancora sentire, a far andare all'aria così tutto il piano. Cleo si getta sul letto assieme ad Hercules.

**SCENE 85-94 IL CIRCO. MATTINA.**

*Venus va nel vagone di Phroso e gli dice che ha pensato molto a quello che lui le ha detto. E quando lui afferma che lei ha solo bisogno di riposo, lei risponde che una donna ha bisogno molto più che di semplice dormire! Lui non comprende, e lei scatta dicendo che cosa debba fare una brava ragazza per essere tale. Lui non si rende neanche conto che lei è esiste!*

[L'atteggiamento esplicito di Venus nella versione odierna del film si perde completamente, viene infatti caratterizzata solo come "brava ragazza": la presenza di scenette nella quali si sviluppa il rapporto tra Phroso e Venus fu il frutto di uno dei molti rimaneggiamenti voluti in particolare dal produttore Thalberg al fine di rendere più frizzante e leggera la storia, inserendo il formarsi di una coppia normale, ma non crudele, come diversivo alla pesantezza della visione dei freaks, primariamente, e anche della storia losca dell'intera vicenda. Inoltre la presenza di Wallace Ford e Leila Hyams serviva anche da specchio per le allodole nel cast presente sulle locandine. Ancora oggi, in tutte le schede tecniche del film, i primi nomi del cast sono i loro, malgrado non ricoprano ruoli principali, seguiti poi da Olga Baclanova, Roscoe Ates, Henry Victor, e solo a seguire tutti i freaks.]

A questo punto Phroso ricorda di averla sognata mentre faceva il bagno, e poi stesa su una roccia, pareva una statua, e aveva un bellissimo aspetto. "Davvero trovi che

abbia un bell'aspetto?" squilla lei, ma lui d'improvviso cambia discorso e le chiede di dargli un martello in testa, per provare un nuovo numero. Lei lo fa, con tutta la sua forza, e la testa di Phroso scompare dentro alla giacca. Lei è di sasso quando lui riemerge, ma il clown fa notare che il numero avrà grande successo. Un freak si avvicina a loro con la notizia che è nato il bambino della donna barbata, e tutti corrono per rendere omaggio al nuovo membro della famiglia. [In questa scena non si fa accenno all'arrivo di Johnny, presente invece nel film.]

### **SCENE 95-107    IL CIRCO. GIORNO.**

Cleo si sta esercitando sotto il tendone, e degli uomini (lavoranti del circo) in presenza di Hans stanno facendo commenti licenziosi su Cleo. Poi la trapezista si siede vicino ad Hans e lamenta di avere mal di schiena, perciò gli chiede di farle un massaggio. Lei gli prende la mano e la mette sotto il vestito, a questo punto parte uno scroscio di risate da parte degli uomini astanti. Hans arrabbiato grida loro che sono solo dei luridi ratti. Cleo scappa fuori per poter ridere a sua volta,

*e Hans la segue.*

Venus chiacchiera con Frieda mentre quest'ultima stende il bucato. Inizialmente Frieda finge di non essersi accorta dell'infatuazione di Hans per Cleo, ma ad un certo punto sbotta e confessa la sua preoccupazione.

*Ma l'arrivo di Phroso distrae Venus dall'attenzione per la nana.*



Nel frattempo, Roscoe e Mamie si sono sposati, ma c'è una strana complicazione domestica. La gemella di Mamie rifà il letto mentre Roscoe abbottona il vestito a sua moglie! Mamie protesta con Rosie poiché questa si fa beffa di Roscoe per la sua balbuzie. In risposta a qualcosa che noi non abbiamo sentito, Roscoe asserisce che bisogna fare come dice lui, perché lui è l'uomo di casa. Lui non tollera i pezzenti che frequenta Rosie e che per tanto stanno appresso anche a Mamie. E Rosie deve smetterla di bere tutte le notti: non vuole che sua moglie debba stare a letto delle mezze giornate per far riprendere la sorella dalle sbronze. Rosie domanda se ora lei e Mamie possono uscire, e quando Roscoe non glielo permette, Rosie insiste che loro devono uscire! L'uomo cede. Rosie è sempre la più forte delle due, ma mentre si allontanano promette alla sorella che non lo farà più.

#### **SCENE 108-126- IL CIRCO. NOTTE. DOPO LO SPETTACOLO.**

Cleo è distesa sul suo letto *in negligee* mentre Hans, vestito di tutto punto, le versa un bicchiere di vino pregiato che lui ha comprato appositamente per lei- “la più bella donna del mondo”.

Venus lascia il suo caravan, e Phroso nota che lei è vestita per uscire, Venus aveva preso in parola Phroso quando questi le aveva dato un appuntamento. A questo punto la scena ci sorprende poiché Phroso sta facendo il bagno nella sua vasca e Venus guarda dentro senza nessun imbarazzo.

*Venus si lamenta del fatto che tutto ciò a cui lui pensa è il lavoro di clown, lui stesso ammette di pensare sempre alle sue gag per realizzarle poi in America una volta che sarà tornato e fare così la sua fortuna.*

Siamo sollevati quando vediamo che la sua vasca ha solamente le pareti esterne, e lui stava lavorando per costruire un sostegno sottostante per un nuovo numero.

*Ma Phroso insiste che lui è umano, e il motivo per cui lavora così duramente è per poter raggiungere una posizione che gli permetta di avere una moglie e dei figli, tutto ciò che desidera. Questo fa pensare a Venus che nella mente di Phroso ci sia un'altra donna. A questo punto lui nota che lei è vestita per uscire, e lei risponde che è stanca di stare seduta come una sciocca ad aspettare sul bordo della vasca. Venus sta andando in città in cerca di un paio di marinai! Phroso la rimprovera e le dice che dovrebbe comportarsi meglio, aggiungendo che i marinai non la considererebbero! Venus ancora più arrabbiata dopo queste parole va nel suo caravan e sbatte la porta. [Come riportato precedentemente, nella versione attuale non c'è alcun tipo di riferimento a marinai o altre avventure cercate dalla domatrice di foche.]*

Roscoe ha sentito tutto e si avvicina simpaticamente a Phroso, “le donne sono tutte uguali!”[Nella pellicola invece Roscoe non fa riferimento a Venis ma parla invece della propria moglie.]. Adesso compare Cleo sulla porta del suo vagone e dà la buona notte ad Hans. Roscoe dice a Phroso che Cleo deve essersi messa a dieta, e Phroso ride.

*Venus sente le risate e crede che siano per lei, allora urla che effettivamente ammette di essere una sciocca e ringrazia Phroso per averle aperto gli occhi.*

Frida segue esitante Hans nel suo vagone. E' difficile per lei dirlo- si tratta ovviamente di Cleo. Hans è dispiaciuto che Frieda sia ferita, ma purtroppo non può aiutarla. Lui ora è felice. Frieda sostiene che Cleo non lo possa fare felice, e che anzi Cleo rida di Hans con gli altri ad ogni occasione, ma questo Hans si rifiuta di crederlo. Tuttavia Frieda è disposta a dimenticare il dolore che le ha provocato Hans, e promette che non sarà più preoccupata, ma è chiaro che mente per compiacerlo.

### **SCENE 127-133 - CARAVAN DI CLEO. NOTTE.**

Cleo ed Hercules guardano avidamente la collana che Hans ha regalato a Cleo. Si meravigliano di quanti soldi abbia Hans e si chiedono da dove li tiri fuori. Avevano già ottenuto cinquecento franchi vendendo un braccialetto sempre regalato da Hans, con la collana potranno raggiungere il migliaio! Cleo pensa che adesso vorrebbe una pelliccia, e ride quando Hercules le dice che prima o poi Hans vorrà qualcosa da lei, ed in tal caso lui stesso lo schiaccerà come un insetto. Bussano, potrebbe essere Hans, ed Hercules si nasconde dietro alla tenda.

Invece è Frieda che entra. Lei è venuta per parlare di Hans - poiché egli è innamorato di Cleo – in quanto tutti gli ridono alle spalle. Lei sa che per Cleo questo è solo un gioco, ma Hans questo non lo capisce, e quando lo scoprirà sarà

profondamente infelice. Cleo provoca Frieda dicendole che forse vorrebbe sposare Hans, e Frieda risponde che se dovesse succedere saranno loro a ridere di Cleo.

*Frieda canzona Cleo parlando del nuovo romanzo che scriveranno sulla moglie normale di un nano, al che Cleo rabbrivisce e manda fuori Frieda, lei sposerebbe Hans anche se avesse sangue di mulo!* [Il momento della consapevolezza da parte di Cleopatra della sua nuova condizione di moglie di un freak, che qui inizia a comparire, condizione che in effetti porta le persone a ridere di lei – quando per tutto il film è invece lei a ridere di scherno degli altri – arriva, nella versione attuale, solamente durante la famosa scena del banchetto nuziale. In particolar modo quando Angeleno inizia a far passare di bocca in bocca la coppa dell'amicizia ed Hercules scoppia in una fragorosa risata.]

Allora è per i soldi di Hans che lo sta adescando? Per caso lui ha rivelato a Cleo della sua fortuna ereditata? Hans aveva detto a Frieda che non avrebbe mai rivelato a nessun altro della sua eredità. Cleo sbalordita della notizia, finge stupore per il fatto che Hans abbia rivelato anche a Frieda dell'eredità. Cleo la provoca ancora dicendo che deve andarsene, e la povera Frieda respinta esce dal vagone.

Hercules torna fuori dal suo nascondiglio e assieme a Cleo si meravigliano della ricchezza del nano. La donna medita che dovrà sposare il nano, e dopo di che lui morirà! “I nani non sono forti. Sì – lo finirò- lentamente!”.

## SCENE 133-171 . IL CIRCO. NOTTE.

Tutti i freaks e molti dei normali partecipano alla grande festa che si tiene sotto al tendone, ma c'è qualche assente.

*Phroso nel suo caravan sta sistemando uno dei suoi numeri, e chiama Venus affinché vada a vedere. Un acrobata tuttavia lo informa che Venus è uscita un'ora fa e ha lasciato il messaggio per Phroso nel quale diceva che lei era uscita per cercare quattro marinai.*

Cleo, la moglie, siede alla destra del minuscolo sposo, con Hercules alla sua sinistra. Tutti i Freaks siedono attorno al tavolo, mentre Frieda sta in fondo in disparte. I freaks vogliono fare un piccolo spettacolo per gli sposi novelli,

*e Roscoe vuole fare un ballo con la sua dolce metà, ma l'altra metà della moglie vuole stare seduta e grida che non c'è una metà migliore dell'altra, le due gemelle sono uguali, al che parte dall'intera tavolata una fragorosa risata.*

Cleo, mezza ubriaca,

*urla per avere nuovo vivo e ancora musica, e chiede ad Hans se è felice. Lui prende la sua mano e le assicura di essere felice, e*

i due bisticciano su chi sia il più fortunato a sposare l'altro.

***Cleo lo bacia.*** [Un vero bacio, che non sia sulla guancia, tra i due sposi non è mai visibile nella versione attuale. Il taglio presumibilmente ancora una volta è dovuto alla licenziosità e immoralità della visione, e anche della sola esistenza, della sessualità vissuta dai freaks; oltretutto in questo caso si trattava di una scena considerata ancora più ardita e perversa trattandosi di un'effusione tra una donna "normale" e un nano.]

Cleo è così felice che potrebbe baciare l'intero mondo! Sì, anche Hercules – il solito brutto! E lo bacia! Hans guarda il tutto imbarazzato.

***Roscoe dichiara che tutti baceranno la sposa, ma Hercules non lo permette. Sarà lui a baciarla per tutto quanti. Quindi Hercules la bacia e Cleo risponde ardentemente, mentre l'umore di Hans è sempre più nero. Vede la pietà negli occhi di Frieda, e pensa a quanto lui sia miserabile.***

***Cleo torna a sedersi dopo tutti i baci dati, e spera che la notte possa non finire mai. Lei tenta di versarsi del nuovo vino, ma Hans la ferma. Sì, lei è sua moglie, ma quando beve troppo se lo dimentica!***

Lei è divertita dal fatto che lui sia geloso!

***Ma non si deve preoccupare: lei è così grande rispetto a lui che lui non potrà mai averla tutta!*** [Altro riferimento esplicito alla sessualità "possibile" tra Cleo ed Hans che viene nettamente eliminato. Sembra paradossale che quanto attiene alla sfera

erotica, anche se solo accennato, dei due personaggi sia puntualmente eliminato, in quando a monte esiste comunque un matrimonio “giustificante” della sessualità tra gli sposi.]

Frieda piangendo lascia la festa, e Hans siede raggelato dalla vergogna.

Roscoe interrompe la scena per un momento gridando che devono iniziare la sposa, e Angeleno aggiunge che la devono far diventare veramente una di loro. Così il nano velocemente riempie una fruttiera con del vino e passa da freak a freak facendo bere ad ognuno, persino alle pin-head che un po’ sbavano [Nel film bevono anche le pinhead ma non sbavano.].

Cleo guarda inorridita, mentre Hercules ride. Alla fine la coppa arriva a Cleo e automaticamente lei la prende dalle mani di Angeleno. Tutti i freaks le urlano di bere, così sarà veramente una di loro!

Ma d’improvviso la donna grida che sono tutti degli sporchi luridi mostri!

Così dicendo lancia il vino addosso a tutti, mentre i freaks sono come pietrificati. Madame Tetrallini non è lì per difenderli in quanto era uscita con la piangente Frieda. Hercules intima a tutti di andarsene, mentre Hans siede torturato dal terribile pensiero che ormai non può più tornare indietro.

***Cleo domanda ad Hans perché lui non è accorso a proteggere sua moglie.*** [ Frase invece presente nella versione odierna del film]

“Farai mai qualcosa? Ho sposato un uomo o un bambino? Ti vergogni? Che cosa dovrei fare? Giocare al cavallino forse?[Il riferimento al gioco del cavallino non è

presente nel film.] Hercules coglie al volo l'idea e prende di peso Hans per farlo sedere sulle spalle di Cleo la quale inizia a danzare ubriaca attorno al tavolo. Hans non può liberarsi e fa il possibile per rimanere aggrappato.

**SCENE 172–173    UNA VECCHIA TAVERNA FRANCESE. NOTTE.**

*Venus siede sola, da un po' è passata l'ora di chiusura. Il proprietario le dice che se ne deve andare e si rifiuta di servirle l'ultimo drink da lei richiesto. Venus si arrabbia e un po'ubriaca spera che tutte le figlie dell'oste possano avere un giorno il cuore infranto e tutti i suoi figli diventare clown!*

**SCENE 174– 189 – IL CIRCO. POCO DOPO IL TRAMONTO.**

*Phroso siede sui gradini del suo vagone, aspettando il ritorno di Venus.*

Nel frattempo c'è una lite nel caravan di Cleo, lei ed Hercules tentano di convincere il nano che essi stavano solo scherzando, e che davvero tra di loro non c'è nulla. Hans è duro con se stesso – non con Cleo ed Hercules. Lui accusa solo se stesso, avrebbe dovuto saperlo che era solo uno scherzo, e loro stavano solo ridendo con lui. Anche lui comunque si è divertito. A questo punto Hans cade a terra inconsapevole. Hercules rimprovera Cleo di avergli dato troppo veleno, ma lei insiste sul fatto che sa quello che fa. Entrambi non si accorgono che il nano Angeleno ha visto e sentito tutta la scena dalla finestra! Cleo si dirige verso il vagone di Hans ed Hercules cerca altro vino.

*Venus, ritornata, vede Cleo portare Hans nel suo vagone, ma non viene vista da Cleo. Phroso vede la donna che stava spettando e per la quale si è preoccupato, quindi le va incontro, ma si blocca quando vede che Venus sta guardando incuriosita cosa sta succedendo dentro al caravan di Hans. Hercules, ancora all'interno del vagone di Cleo, vede Venus e le chiede come mai non fosse al banchetto nuziale, le chiede poi se può entrare perché le deve parlare. Venus entra nel vagone di Cleo con Hercules, e Phroso che ha visto tutta la scena torna nel suo vagone sconsolato. Lui le offre del raro vino e gongola che orma il "piccolo verme" è del tutto partito. Cleo non accetta il vivo, aveva sempre pensato che Hercules fosse un brutto, ma da quel momento aveva capito che Cleo è un essere ancora più basso. Se ne va prima che Hercule spossa fermarla.* [Questa scena tagliata spiegherebbe in maniera più chiara come Venus sia venuta a sapere dell'inganno di Hercules e Cleo ai danni di Hans. Nella versione odierna infatti, solamente in una scena successiva si evince da un dialogo che Venus è al corrente del veleno messo nel vino di Hans durante la sua festa di matrimonio, e si suppone che Venus abbia supposto quest'informazione conoscendo ormai la moralità dubbia di Hercules. Il fatto che la domatrice di foche a questo punto della sinossi sia già consapevole della truffa, mentre nella versione odierna lo sia solo molto più in là, può ancora una volta far presupporre che di Venus si sia voluto dare un'immagine positiva, assolutamente non immischiata nei loschi affari dei due perfidi personaggi normali.]

**SCENE 190–195    IL CIRCO . MATTINA.**

Il dottore dice a Madame Tetrallini che Hans è avvelenato – un caso molto grave di avvelenamento. Cleo aveva fatto bene a dargli dell'acqua di senape, probabilmente così gli aveva salvato la vita.

*Cleo si comporta da moglie devota e tiene la mano di Hans vicina alla sua guancia.*

Angelino, e gli altri freaks, guardano. Angelino capisce perfettamente la situazione ma al momento si tiene ancora tutto per se.

Hercules siede nervosamente sui gradini del suo caravan. Un freak passa, lo guarda minaccioso ma non dice nulla. [A questo punto nella pellicola è inserita la sequenza qui assente dove si vede Venus riferire ad Hercules di aver capito che per Hans si tratta di avvelenamento causato proprio da lui e da Cleo.]

**SCENE 196–208    IL CIRCO. UN ALTRO GIORNO.**

E' passata una settimana. Cleo è pronta per agire ancora, dopo la pausa per curare Hans. Il nano rimprovera se stesso per le cose dette la settimana precedente, ma lei lo implora di dimenticare tutto e di pensare solamente alla sua guarigione. Lui accarezza la mano di lei, e lei torna a preparare la medicina. Hans ha gli occhi chiusi mentre Cleo è alle sue spalle, in questo modo lui non può vedere le gocce che Cleo aggiunge alla medicina provenienti da una fiala che tiene nascosta nel corpetto. Ma

Angelino vede attraverso le tende della finestra! Hans prende la sua dose. Tuttavia i suoi occhi sono sorprendentemente svegli non appena la donna si volta per sciacquare il cucchiaino! Hans prende un fazzoletto da sotto le coperte e sputa il veleno. La voce di Hans è dolce quando dice a Cleo che non dimenticherà tutto quello che lei sta facendo per lui. Lei insiste che lo vuole fare, per prendersi cura del proprio marito, e si affretta ad uscire dal vagone – lasciando così entrare di soppiatto Angelino. [Oggi invece si vede Hans chiedere a Cleo di lasciare socchiusa la porta del suo caravan, con il segreto e premeditato intento di far entrare Angelino]

Hans si alza in piedi di scatto. Chiaramente si capisce che questo non è il loro primo incontro. Lasciano intendere che sia stato preparato qualcosa per questa notte, e che tutti i freaks saranno pronti!

*Hercules si sta pentendo delle sue azioni, quando gli passa davanti Venus. Lei mima il gesto con il quale Hercules dovrebbe riuscire a forzare la sbarre d'acciaio della sua futura cella. Lui la guarda con odio.*

## **SCENE 209–2049 IL CIRCO IN MOVIMENTO. NOTTE.**

Prima della partenza della carovana c'è uno strano incontro dei freaks sotto ad uno dei vagoni.

*Noi non possiamo capire ma il loro confabulare è molto fitto.*



Angelino sembra il loro leader e tutti sembrano concordare con i suoi piani.

Adesso la carovana si muove, immersa nell'oscurità della notte, nel fango e in un forte temporale.

*Uno dei vagoni ospita tutti i freaks e si sente un denso vociare, “Sporchi, luridi mostri!” potevano accettare di essere così dileggiati da Cleo? Perché ha usato queste parole?*

Nel frattempo, nel vagone di Cleo, Hans continua a mentire in modo tale da sembrare veramente malato, sono presenti anche Angelino, L'uomo Scheletro e Schlitze<sup>69</sup>. [Nel film invece sono Angelino, Johnny e Jack.]

Cleo insiste affinché Hans prenda la sua medicina e si metta a dormire, mentre gli altri se ne devono andare. Quando esce dalla piccola cucina con il cucchiaino di medicina in mano trova Peter, lo Scheletro Umano, lucidare la sua pistola! Schlitze gioca con un coltello! Angelino suona la sua ocarina coprendo ogni possibile rumore. Ad un tratto Hans si alza e si siede sul letto, completamente vestito! Cleo fa un balzo dalla paura. Hans le fa notare, bruscamente, che per fare effetto il veleno deve esser ingerito! Cleo si dirige velocemente verso l'uscita ma viene fermata da Angelino che evidentemente inizia a divertirsi!

Nel frattempo Frieda racconta a Phroso dello strano convegno di tutti i freaks sotto ad un vagone prima della partenza, senza permetterle di unirsi. Inoltre riporta di aver sentito Hercules dire a Cleo che Venus sapeva troppo! Phroso non dà molto peso a quello che dice Frieda, anche se non ignora l'avvertimento a proposito di Venus.

---

<sup>69</sup> Nella versione finale del film i personaggi presenti nel vagone sono diversi: resta Angelino ma compaiono il nano Bozo e Johnny, il mezzo ragazzo. Bozo gioca con un coltello a serramanico mentre Johnny lucida la sua pistola. [Viene qui riportata la nota come era presente nella sinossi originale.]

*Phroso si decide ad andare da Venus, quindi esce dal suo caravan e arranca nella pioggia e nel fango, aspettando il passaggio del vagone di Venus. [Scena invece oggi visibile]*

Nel frattempo però anche Hercules esce dal suo caravan

*e sale sul sedile del conducente del vagone di Venus. Offre da bere al conducente, per sopportare le intemperie della notte, ma non appena il conducente inizia a bere Hercules lo strangola, ed egli muore.*

A questo punto Hercules entra nel vagone.

Venus vede la maniglia della sua porta muoversi, perciò silenziosamente prende la sua pistola! [Nel film Venus non prende la pistola, ma prende il ferro per le braci della stufa.]

Il pannello di legno della porta si infrange, rotto dal calcio di Hercules.

*Poi si vede la sua mano passare attraverso il buco creato e armeggiare per aprire il chiavistello.*

Ma Phroso arriva in tempo e vede! Si lancia addosso ad Hercules, ed entrambi rotolano giù per strada finendo sul terrapieno a lato della carreggiata [Si vede invece come il combattimento inizi all'interno del vagone di Venus, dove Hercules spinge Phroso al di sopra del fuoco della stufa, mentre questi urla e si contorce. Infine

riesce a liberarsi], sotto i lampi e la pioggia torrenziale del temporale. I cavalli spaventati di un vagone si alzano sulle zampe posteriori e cadono, facendo rovesciare nel fosso un intero vagone – è il vagone di Hans! Hercules sovrasta Phroso cercando di strozzarlo,

*ma in quel momento passa un pesante vagone sopra le gambe di Hercules! L'uomo forzuto urla e allenta la sua presa tanto che Phroso riesce a liberarsi e si trascina via.* [Come riportato nella trama, a fermare Hercules nel suo tentativo di strangolare Phroso è il nano Jack che lancia nel fianco dell'Uomo Forzuto il coltellino a scatto col quale giocava poco prima all'interno del vagone di Hans]

Cleo nel vagone rovesciato lotta contro i freaks e riesce in qualche modo ad uscire, ma loro iniziano a seguirla.

Cleo corre per le strade sotto la pioggia, inseguita dal gruppo di freaks che strisciano nel fango.

*Venus nel frattempo è assieme a Frieda, ed entrambe chiamano Phroso in aiuto. Hercules che era riuscito a rialzarsi sente le voci delle donne e striscia verso di loro! Cerca in tutti i modi di afferrare le loro gonne per poterle trascinare via e ucciderle, dando luogo ad un nuovo combattimento.*

*Durante l'inseguimento di Cleo, un fulmine colpisce in pieno un grande albero, il quale cade e intrappola la donna nella sua corsa disperata. I freaks non tardano a raggiungerla, strisciando sotto e attraverso i rami dell'albero. Si sente l'urlo orribile e agghiacciante della donna intrappolata.*



*Quando arriva il vagone di Madame Tetrallini accompagnata da alcuni uomini con le torce per cercare i freaks, questi si affrettano a correre via. Lo spettatore non vede Cleo quando viene scoperto quel che resta di lei dagli uomini, ma si vede l'orrore nelle loro facce! Subito urlano per chiamare un dottore, la donna deve essere subito portata all'ospedale.*

*Hercules si sta trascinando dentro ad un vagone, ma prima che lui possa chiudere la porta i freaks lo vedono e in un attimo lo raggiungono.* [Questa è la famosa scena tagliata perché considerata la più aberrante e terrificante di tutta la pellicola. Nella versione attuale la scena si interrompe bruscamente durante l'inseguimento di Cleo da parte dei freaks, i quali risultano visibili per lo spettatore e per la stessa donna, nel momento in cui questa si volta indietro e li vede illuminati da un lampo. Non è nemmeno visibile la caduta dell'albero che intrappola Cleo ]

#### **SCENE 250-258 TETRALLINI S MUSIC HALL, A LONDRA.**

*Phroso e Venus sono tornati a fare visita ai loro vecchi amici, e mostrano una foto di Hans e Frieda con il loro bambino! Si erano sposati tre anni prima. Phroso e Venus sono chiaramente benestanti, e Madame Tetrallini dice che Hans e Frieda hanno sborsato una grande somma per far lavorare ancora “ i suoi bambini”, e Cleo è con loro! No, non nel music hall, ma nelle fosse dove vengono esposti i freaks più curiosi<sup>70</sup>. Così Madame Tetrallini li conduce presso una delle buche,*

---

<sup>70</sup> Tale scena non è presente in alcuna versione del film attualmente in commercio o diffusa. Se ne è rinvenuta solamente una foto nella quale si vede Madame Tetrallini osservare una foto al fianco di Phroso e Venus. Nel grande ambiente in cui si trovano è possibile vedere, su di un palco che corre lungo le pareti del salone, Koo Koo assisa sulla sua sedia mentre ai suoi piedi una coppia la osserva, successivamente, anch'egli seduto mentre viene osservato da un uomo col sigaro, si trova Robert, l'Uomo Scheletro; nell'angolo della stanza il Mangiatore di Spade si esibisce nel suo numero mentre accanto a lui

*dove si odono i versi di una papera. Le bellissime gambe di Cleo non ci sono più, come anche un occhio, il suo naso è rotto in maniera disgustosa e la faccia intera non è altro che una distesa di cicatrici. Riesce solo a farfugliare, come un'oca imbecille. Venus la chiama per nome, ma la Ragazza Papera non riesce a ricordare. Madame Tetrallini dice che sia meglio che Cleo non ricordi.*

*E il tesoro di Cleo, Hercules? Anche lui fa parte del music hall di madame Tetrallini, e recita addirittura. Si ode a questo punto una voce da soprano cantare "Rosary".*

*Mentre dalla buca si ode solo uno stridulo quack- quack.* [Queste scene, ad eccezione della visione di Cleo deturpata all'interno della sua buca, sono completamente assenti, sia visivamente che a livello di riferimento. Per riprendere l'incipit del film, e chiudere idealmente il cerchio, il circo nel quale viene esposta Cleo non è di Madame Tetrallini, ma un circo non specificato, nel quale l'imbonitore ha finito di raccontare la sua storia al pubblico ancora affacciato sulla buca. L'evirazione di Hercules, che si lascia intuire da queste scene finali della sinossi, avrebbe risposto perfettamente ad uno dei temi che spesso ricorrono nella filmografia di Browning, ossia la menomazione degli arti nella quale molti critici hanno identificato la paura inconscia dell'evirazione da parte del regista].

---

l'imbonitore sta probabilmente arringando il pubblico presente. In fondo è invece seduta Frances O'Connor, al di sotto di un'insegna riportante il suo nome e la sua caratteristica (*Armless Marvel*), ancora più in là, appena visibile, ma riconoscibile, è esposto il Principe Randian, anch'esso al di sotto della sua insegna identificativa. Nel centro della stanza si trova invece la "buca", un piccolo box sul quale sono affacciati due osservatori. La foto è presente nell'Apparato fotografico.

## 2.1. BREVI CONSIDERAZIONI

Come si legge dalla stessa trama e dalla sinossi, tutti i personaggi non vengono mai mostrati nell'arena durante le loro esibizioni, ma sono colti nelle loro vicende quotidiane, mostrando la normalità delle loro esistenze che procede dietro il tendone del circo, quasi che il regista volesse stemperare nella banalità del loro menage quotidiano la loro eccezionalità.

Gli unici che invece è possibile vedere, seppur brevemente, durante le loro esibizioni sono due personaggi “normali”: Cleopatra ed Hercules.

La netta differenza di questo film rispetto ai precedenti del regista, è che in questo caso i freaks non hanno alcun rapporto con la delinquenza; il vero elemento mostruoso non sta in loro quanto nei personaggi normodotati che si dimostrano i veri mostri morali della vicenda.

Oltretutto lo stesso pubblico nelle sale cinematografiche veniva posto nella condizione di voyeur, essendo sottoposto alla visione dell'intima quotidianità di questi personaggi dei quali la grande massa serbava solamente le immagini legate ai freak shows, side shows, dime museums e al circo.

A preannunciare la debacle al botteghino che si sarebbe verificata in seguito all'uscita del film ci furono le reazioni di disgusto che si verificarono già durante le riprese della pellicola, infatti come riporta Tom Cull<sup>71</sup>, quando iniziarono le riprese nell'ottobre del 1931, alla vista del cast selezionato da Browning, uno dei produttori della MGM, Harold Rapf, avviò una protesta addirittura per interrompere i lavori,

---

<sup>71</sup> Tom Cull, *One of Us*, in *La monstreuse parade – Photographies de la collection Enrico Praloran*, edizioni del Musée de l'Elysée, Losanna, 2012.

mentre lo scrittore (e in quel periodo scenografo) F. Scott Fitzgerald dovette vomitare quando all'ora di pranzo le sorelle Hilton si sedettero al suo stesso tavolo. Nei giorni successivi fu addirittura presa la drastica decisione di bandire il cast dagli studios, col risultato che gli attori poterono accedervi solo per le riprese, mentre per qualsiasi altra attività dovevano soggiornare in spazi appositi solo a loro riservati.

Quando il film venne proiettato per la prima volta in una preview a S. Diego e ad Huntington Beach, nella prima settimana di gennaio del 1932, la volontà di Thalberg era quella di realizzare una sorta di esperimento per tastare la reazione del pubblico, la quale fu talmente negativa<sup>72</sup> da indurre la casa produttrice ad intimare allo stesso Browning il taglio degli ultimi trenta minuti (la pellicola originale durava infatti novanta minuti): la sequenza dell'aggressione di Cleo e di Hercules ad opera dei freaks era giudicata disgustosa e raccapricciante. Oltre ai minuti finali, furono tagliate anche scene che avrebbero permesso allo spettatore di oggi di comprendere meglio quanto mostrato dal film: per esempio il personaggio della Ragazza Tartaruga, appena accennato nella versione attuale (tanto che risulta difficile determinare che "tipo" di freak fosse), nella versione originale era protagonista di gag comiche, come quella nella quale veniva inseguita dalla foca ( come riportano Bocchi e Bruni<sup>73</sup>).

La stampa non risparmiò nessun tipo di critica al film; il *Boston Evening Transcript* scrisse che il film consisteva solamente in un catalogo di orrori e il *Times* senza

---

<sup>72</sup> Una delle tante, fantomatiche , notizie diffusa dalla stampa a riguardo di queste prime proiezioni riguardavano il caso una donna in gravidanza che in seguito al disgusto e allo shock per la visione dei personaggi ebbe un aborto naturale.

<sup>73</sup> Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Punto Zero, Bologna, 1998, p. 27.

farne una recensione cinematografica, riportò il fatto che il film non fosse altro che una macabra esibizione di “misfits oh humanity...”. Proseguendo, anche il *Kansas City Star* diede voce al dissenso attorno alla pellicola pubblicando l'intervento di John C. Moffitt, il quale diceva :

«Non ci sono scuse per questo film. Ci vuole un malato di mente per produrre una roba del genere, e uno stomaco di ferro per guardarlo. La ragione per cui è stato realizzato è squisitamente economica. Lo stesso motivo per cui si producono liquori. Gli interessi sui liquori hanno creato condizioni che hanno portato a proibirli radicalmente. Con “Freaks” il cinema entra nel territorio della censura nazionale. Se i nostri censori lo accetteranno, non avranno poi nessuno con cui prendersela, se non con se stessi.»<sup>74</sup>

Alla critica feroce e gli incassi irrisori al botteghino si aggiunsero anche il boicottaggio e le proteste da parte dell'associazione dei genitori-insegnanti e di altre “associazioni specializzate in questioni morali” come riporta sempre Cull<sup>75</sup>.

Inoltre, l'ondata di disgusto che aveva investito il mondo cinematografico in seguito all'uscita di *Freaks* fece sì che per circa un decennio i registi cercassero di evitare l'utilizzo di attori freaks reali nei loro film, prediligendo mostri camuffati o irreali. Un aneddoto riportato da Bocchi e Bruni riguarda infatti il regista Cecile B. de Mille, il quale, nel film *Il segno della croce* (*Sign of the Cross*) che usciva nel 1932

---

<sup>74</sup> L'estratto di questo articolo è riportato da Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il Cinema della difformità*, PuntoZero, Bologna 1998, p. 30.

<sup>75</sup> Tom Cull, *One of Us*, in *La monstrueuse parade – Photographies de la collection Enrico Praloran*, edizioni del Musée de l'Elysée, Losanna, 2012.

a ridosso di *Freaks*, avrebbe tagliato una sequenza nella quale alcune donne amazzoni combattevano con un gruppo di nani all'interno di un'arena.<sup>76</sup>

Unica voce dissonante rispetto alla serie di critiche negative si ebbe da Louella Parsons, malgrado oggi si supponga che tale recensione vagamente positiva fosse stata estorta col denaro dalla MGM.

La conoscenza di quanto mostrato in questi trenta minuti tagliati è oggi possibile grazie ai restanti documenti riportanti la sinossi originale, poiché la pellicola eliminata risulta essere perduta o addirittura volontariamente distrutta.

Malgrado le manipolazioni operate sulla pellicola (come si è visto il Messaggio Speciale all'inizio, l'happy ending alla fine e alcuni inserimenti intermedi) la cui regia probabilmente non fu nemmeno affidata a Browning, il film ebbe ancora un totale insuccesso al botteghino, fenomeno che portò la Metro Goldwin Mayer a ritirarlo, rinnegarlo e licenziare il regista.

Si sono tuttavia verificati dei casi eccezionali nei quali il film ha riscontrato un iniziale successo: nella città di Cincinnati, presso il Cincinnati's UFA – Taft, al Minneapolis' State Theatre, malgrado la visione proibita ai bambini, in seguito a Buffalo, Boston, Houston, St. Paul e Omaha.

Tuttavia queste sparute, e brevi, fortune al botteghino, non sono state sufficienti per risollevarne la sorte e la reputazione del film nell'intero paese.

La censura sulla pellicola non si limitò solamente all'ambito americano, luogo nel quale addirittura la stessa visione del film fu vietata in alcune città come ad esempio Cleveland, ma si estese anche all'Europa: il film fu vietato in Germania dal 1933 al

---

<sup>76</sup> Come riportato, nel decennio successivo all'uscita di *Freaks*, il cinema non ha visto altre pellicole con freaks veri come attori, a meno che non fossero camuffati come ne *Il Mago di Oz*, ad eccezione di un solo caso, unico nel suo genere, ossia *The Terror of Tiny Town* del 1938 di Sam Newfield, un western interpretato esclusivamente da nani.

1945, nel Regno Unito non è stato possibile vedere la pellicola proiettata addirittura prima del 1964, in Italia il film venne trasmesso solo agli inizi degli anni Settanta, non nei circuiti cinematografici, ma nella televisione, e con un doppiaggio richiesto e monitorato dalla Rai.<sup>77</sup>

In seguito al disastro *Freaks* Tod Browning realizzò altri film, oltretutto due dei quali importanti e con un discreto successo di pubblico: nel 1935 *Mark of the Vampire* (*I vampiri di Praga*), remake sonoro di *The Unholy Three*, e nel 1936 *The Devil-Doll*<sup>78</sup>. Dopodiché nulla, fino alla morte nel 1962.

Jean-Claude Romer proprio nel 1962 scriveva nel numero 24-25 della rivista *Bizarre*:

«Che fine ha fatto Tod Browning? Nessuno lo sa. Benché qualcuno ne abbia annunciato la morte nel 1944, secondo altri nel 1953 era ancora in vita, a Malibu Beach. Ma oggi? Che cosa ne è oggi di questo grandissimo regista che viene definito l'Edgar Allan Poe del cinema? Il mistero continua...»<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Riporto di seguito i diversi titoli con i quali il film è stato distribuito: *Fenómenos* in Messico, Uruguay, Venezuela; *A Parada do Monstros* in Portogallo; *Barnum e La Monstrueuse Parade* in Francia; *Dziwolagi* in Polonia; *Sirkusseurue* oppure *Sirkussällskapet* in Finlandia; *Szörnyszülöttek* in Ungheria. Fonte: imdb.com.

<sup>78</sup> *The Devill-Doll* ebbe un grande successo di pubblico, anche questa pellicola descrive dei rovesciamenti prospettici e dimensionali, come era stato con la storia tra Hans e Cleo in *Freaks*. La storia che viene raccontata infatti è quella di un uomo incarcerato ingiustamente nell'Isola del Diavolo, il quale però riesce ad evadere, per finire la sua fuga a Montmartre. Qui travestito da anziana signora, Madame Mendelip, gestisce un negozio di giocattoli e bambole, tuttavia alcune di queste bambole sono degli esseri umani miniaturizzati che erano stati rubati ad uno scienziato. Questi umani miniaturizzati sono obbedienti a chi li sa manovrare, e Madame Mendelip li manovrerà attraverso la telepatia per vendicarsi di chi lo fece incarcerare ingiustamente. Ricorrono quindi anche in questo film le sproporzioni tra persone ed ambienti, e tre persone e persone, oltre al già utilizzato espediente del travestimento da anziana signora da parte di una persona intenzionata a delinquere (anche se in questo caso si tratta di vendetta) che Browning aveva già utilizzato in *The Unholy Three*. Tuttavia si nota come anche il rovesciamento dei ruoli tra Bene e Male ritorni attraverso la vendetta della vittima ingiustamente incarcerata che diventa carnefice.

<sup>79</sup> La citazione dell'articolo è presente in Fabio Giovannini, *Mostri Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Castelvecchi, Perugia, 1999, p. 144.

Come già riportato, nel 2004 la Warner Brothers ha introdotto sul mercato una nuova versione digitale del film accompagnata da un nutrito materiale supplementare, il quale vuole fare luce, per quanto sia oggi possibile, sull'inezienza originaria della pellicola, includendo nel dvd i suoi tre finali alternativi, uno speciale prologo tratto dalle dichiarazioni di Dwain Esper, un commento del biografo di Browning, David Skal, ed infine il documentario *Freaks: Sideshow Cinema*.

Questa versione dvd del film è quasi completamente aderente alle uniche pellicole superstiti dell'opera, ossia le pellicole che Dwain Esper aveva sfruttato a partire dagli anni Cinquanta. L'eccezione rispetto alla versione proiettata da Esper consiste per l'appunto nel finale alternativo, trattandosi di un filmato ritrovato negli anni Ottanta. Il filmato recuperato tuttavia proviene da una pellicola in 16mm, la quale evidentemente non fa parte del resto della pellicola conservata che invece è in 35mm, e come si è visto tratta del ricongiungimento di Hans e Frieda.

Il documentario *Freaks: Sideshow Cinema* propone tre finali possibili: oltre a quello appena descritto, considera come finale possibile un ulteriore filmato da aggiungere a quello di 16mm, mostrante in 35 mm, ancora delle scene all'interno della tenuta in campagna di Hans, mentre il terzo e ultimo finale (quello con il quale più spesso si concludono le riproduzioni in dvd del film oggi sul mercato) consiste nella semplice visione della Ragazza Anatra all'interno del piccolo box nel quale era esposta.<sup>80</sup>

Infine il prologo che era stato aggiunto al fine di giustificare la crudezza delle immagini e lo stesso utilizzo di veri freaks (il Messaggio Speciale), nel DVD del 2004 viene tolto e incluso nel materiale aggiuntivo, nel tentativo filologico di restituire all'opera di Browning il suo senso originario.

---

<sup>80</sup> Mentre del finale così come riportato nella sinossi, ossia dove Hercules viene sentito cantare in falsetto (come segno della sua castrazione ad opera dei freaks nella stessa notte nella quale hanno deturpato Cleo) non esiste nessun video superstite.

Il documentario riporta anche le interviste al già citato David Skal, a Tod Robbins e Johnny Meah, performer di side show, agli attori nani Marc Povinelli e Jerry Maren, ed infine alla donna barbata Jennifer Miller, anch'essa attrice e performer negli odierni side show, oltre alle interviste realizzate negli anni seguenti all'uscita del film agli stessi attori, dando loro modo di parlare purtroppo non tanto del film in sè, ma delle loro esperienze nel mondo degli spettacoli itineranti prima del film.

Si è inoltre conclusa il 6 gennaio 2013 a Losanna, al Musée de l'Elysée, un'esposizione con una cinquantina di foto provenienti dalla collezione di Enrico Praloran di Zurigo, le quali furono scattate durante le riprese del film, o a riprese ferme, e con l'aggiunta di foto ritratto dei personaggi che erano state utilizzate per la promozione del film. Il titolo della mostra *Freaks. La mostreuse parade* ripropone il titolo francese del film.

### **3. UN RIFIUTO DURATO TRENT ANNI**

Il motivo di un rifiuto così radicale da parte del pubblico e della critica, anche se la pellicola era uscita come già detto proprio nel decennio d'oro delle produzioni cinematografiche di genere horror, è complicato e offre molti livelli di lettura.

Riprendendo una categorizzazione proposta da Peter Gay <sup>81</sup> (anche se per tutt'altro contesto), si potrebbe dire che *Freaks* nasca come pienamente *insider*, ossia come prodotto perfetto del contesto storico e culturale nel quale prende vita; completamente allineato (nelle intenzioni almeno) con il gusto cinematografico del decennio e con la cultura visiva e di spettacolo formatasi nei side-shows, dime-museum, freak shows.

Tuttavia, malgrado tali premesse, il film assume drasticamente e completamente il carattere di *outsider*, ossia come elemento, che proprio per le caratteristiche ad esso connaturate, per la sua peculiarità, costituisce una variabile rispetto all'ordine costituito; non è più un prodotto perfetto della sua epoca, ma, si potrebbe dire, un *born freak...*

Bisogna ricordare che in tutti i film precedenti del regista i fenomeni da baraccone non avevano altra alternativa nella vita, per potersi mantenere, a meno che non volessero delinquere, se non quella di esibirsi, come se la loro esistenza non potesse prescindere dalla visibilità, in una condanna perenne ad essere guardati per poter esistere, come d'altronde vuole lo stesso etimo del nome mostro e come d'altronde richiede lo stesso cinema.

Se la convergenza tra il piacere dello spettacolo macabro, il piacere della paura, e il concetto della conoscenza come visione porta questi fattori a confluire nel medium perfetto per soddisfare le esigenze di entrambi, ossi il cinema, si può azzardare che nel cinema horror raggiunga il grado più alto di questa convergenza.

---

<sup>81</sup> Peter Gay, *La cultura di Weimar: the insiders as outsiders*, Dedalo libri, Bari, 1978.

Restringendo ulteriormente il campo, si nota come *Freaks* si ponga come film horror e per di più presenti come soggetto il mostro (il mostro vero, che dietro l'angolo di tutte le città si esibisce), ossia quella *cosa* che per esistere non può prescindere dalla visione, dal mostrarsi.

Volendo spingersi all'estremo, *Freaks* riunisce in una sola opera il concentrato più denso della cultura prodotta negli ultimi secoli. E malgrado questo, per i suoi contemporanei, resta comunque un *outsider*.

Di primo acchito una delle motivazioni per cui il rifiuto da parte del pubblico fu così duro potrebbe richiamare quanto detto precedentemente, con Moscati e con Bazin, a proposito della necessaria identificazione dello spettatore con il personaggio presente sullo schermo. Quindi se nel genere horror comunemente accettato, negli anni Trenta, lo spettatore poteva in qualche modo identificarsi con la "vittima" del mostro (ed in questo modo poteva fugare attraverso una "falsa esperienza" le sue paure inconse), nel caso di *Freaks* lo spettatore sarebbe costretto ad identificarsi con i mostri stessi (essendo essi le vittime della perfidia dei cattivi "normali", e successivamente, quando avviene il ribaltamento dei ruoli, lo spettatore dovrebbe invece identificarsi con le vittime normali, ma che a loro volta sono stati "mostri di cattiveria") ecco dunque una prima possibile motivazione del rifiuto.

In questo modo il ragionamento sembrerebbe procedere in maniera lineare, tuttavia sopraggiunge subito una complicazione, ossia il fatto lo spettatore è del tutto consapevole che quelli che sono presentati come mostri nel film sono tali anche nella vita vera: vivono nella sua stessa realtà, sono veramente persone con

menomazioni fisiche o mentali e non si tratta della consueta finzione filmica. Non esiste una dimensione onirica o fantastica ad attutire il colpo.

Inoltre, come ricorda Metz<sup>82</sup>, e in contrasto con Bazin, nel cinema il concetto di identificazione con il personaggio, se analizzato più a fondo, non risulta essere così scontato; per cercare di capire si riporta di seguito il suo ragionamento.

Il cinema si pone come pura percezione, dapprima solo visiva, e poi con il sonoro si pone anche come uditiva. Malgrado anche le altre arti si pongano come percezione visiva (pittura, fotografia, lettura), esclusivamente il cinema ingloba elementi solo ed esso propri come la percezione del movimento e dell'evoluzione temporale - la musica si pone come percezione uditiva ma ovviamente non si offre anche come visiva.

Secondo Metz dunque questo sarebbe il motivo per cui il cinema viene definito come contenitore di tutte le arti, o se non altro, contenitore della percezione che comportano tutte le arti, con in più qualcosa, che è proprio solo a lui. Tuttavia, la superiorità percettiva del cinema rispetto alle altre arti viene meno nel momento in cui sia paragonata a quella del teatro e di tutte le rappresentazioni "dal vivo": ovviamente quello che fa difetto nel cinema è la presenza reale di persone, di gesti, di parole, oltre alla continuità spaziale, reale, condivisa dallo spettatore e dell'attore di teatro. Il cinema in questo modo si connota per l'assenza (delle persone, degli oggetti, della scena, delle parole che sono semplicemente registrate; è quindi un fantasma, un'ombra, un riflesso) e non per la presenza. Quindi il mezzo cinematografico che inizialmente era definibile come *più percettivo* finisce per essere *meno percettivo* di tutte le altre arti in quanto numericamente offre più

---

<sup>82</sup> Christian Metz, *Cinema e Psicanalisi – Il significante immaginario*, Marsilio Editori, Venezia, 1980.

possibilità ma sostanzialmente tutto ciò che fa percepire è falso, una finzione. La sua presenza (del cinema) richiede l'assenza di oggetti veri, dei quali invece richiede il solo riflesso; dunque la sua assenza costituisce il modo in cui il cinema è presente. Metz a questo punto compara il cinema con uno specchio, in quanto entrambi restituiscono all'osservatore delle riflessioni, con l'abissale differenza però che il cinema può riflettere qualsiasi tipo di immagine, come lo specchio, ma a differenza dello specchio, non può riflettere l'immagine dello spettatore.

Lo schermo non si pone come specchio in quanto il percepito è sempre l'altro da sé, mentre l'io è colui che guarda, quindi, dati questi presupposti, Metz si chiede come avvenga l'identificazione dello spettatore con quello che sta guardando, riconoscendo che questa è un'operazione indispensabile per la comprensione del film. Lo spettatore non è in alcun modo partecipe del percepito, in quanto è assente dallo schermo ma presente in sala, e senza la presenza dello spettatore in quanto osservatore e uditore, il percepito non esisterebbe più (ritorna il concetto per cui il cinema, come il mostro, per poter esistere deve essere visto). Quindi fondamentalmente lo spettatore è colui il quale "fa" il film, permette l'esistenza del significante cinematografico.

«Se gli spettacoli e i suoni più stravaganti, o il loro accostamento più improbabile, più lontano da ogni esperienza reale, non impedisce al senso di costituirsi (e prima di tutto non sconvolge lo spettatore, non lo sconvolge realmente: non ne sconvolge l'intelletto: egli giudica semplicemente il film strano) – è perché sa di essere al cinema»<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 52.

Poi, con ulteriore spiegazione, Metz chiarisce come il sapere del soggetto (dello spettatore) sia indispensabile e senza il quale non sarebbe possibile nessun film, un sapere costituito dalla consapevolezza che si sta vedendo qualcosa di immaginario e che chi lo percepisce è il soggetto, sono Io.

Inoltre, partendo da questo sapere del soggetto, si nota come consequenzialmente lo spettatore sia consapevole anche del fatto che il materiale immaginario che agli vede grazie alla stimolazione fisica dei suoi organi di senso vada a depositarsi in lui come secondo schermo nel quale la successione della immagini acquista un senso, accedendo così al regno del simbolico. Lo spettatore fa esistere il cinema come entità, e gli dà un senso, in quanto la sola successione dei fotogrammi della pellicola non avrebbe un significato proprio se non intervenissero le capacità intellettuali dello spettatore. Quindi, essendo necessaria ai fini della comprensione l'identificazione dello spettatore con qualcosa o qualcuno, ed essendo lo spettatore il luogo nel quale il film si fa fisicamente e simbolicamente, lo spettatore finisce per identificarsi con se stesso come puro atto di percezione. Di più, lo spettatore identificandosi come sguardo si identifica anche con la macchina da presa, la quale ha osservato prima di lui quello che in questo momento egli sta vedendo e che imprime sulla sua pellicola la traccia delle cose riprese, oltretutto spettatore e macchina da presa si collocano nello stesso luogo al di fuori della scena.

Come se non bastasse, lo spettatore si identifica anche con il proiettore, e ovviamente con lo schermo sul quale si deposita la traccia del veduto: il film è quanto lo spettatore riceve in termini di proiezione su di egli di quanto veduto (è dunque schermo), ed il film è anche quanto lo spettatore fa scaturire simbolicamente (proiettore); nel complesso lo spettatore è quindi la macchina da presa, lo schermo

ed anche il proiettore. Si potrebbe dire che il cinema sia lo spettatore. Ed anche il mostro, in realtà, non fa che restituire come uno specchio l'immagine di chi lo guarda. Potrebbe essere dunque, che lo spettatore, trovandosi al cinema, a guardare mostri sia incorso in un eccesso, o in una sovrapposizione di identificazioni difficili da sopportare.

Al di là di elucubrazioni complicate, delle quali non tutti gli spettatori del 1932 probabilmente non avevano coscienza, resta lecito pensare che il dato disturbante fosse costituito dal rovesciamento del consueto punto di vista: la visione delle attività quotidiane del gruppo di circensi, svincolati dall'obbligo di esibire la loro anormalità, mette in evidenza quanto l'essere freak non sia una qualità che appartiene alla loro persona, ma semplicemente una prospettiva, qualcosa che viene creato dalla società e che risulta tanto mutevole quanto l'opinione comune.

Quando i freaks svestono i panni di fenomeni da baraccone per essere semplicemente persone comuni lo sguardo costante del pubblico "normale" si fa ossessivo e morboso; il mostro, malato di scopofilia, diventa lo spettatore.

Quindi, alla luce del ragionamento sull'identificazione di Metz e di quanto appena detto, si potrebbe pensare che lo spettatore finisca per identificarsi con se stesso. Il problema però sta nel fatto che quell'Io col quale lo spettatore si identifica, riflette un'immagine malata, di voyeurismo, e mostruosa.

Lo spettatore del 1932 rigetta la figura che vede nello specchio costituito dai freaks, specchio nel quale vede proiettata la storia di se stesso.

In questo modo (forse) si chiude il cerchio: il mostro che si può identificare con il cinema, che come il cinema esiste solo finché è veduto, e che come il cinema funge

da specchio, a differenza del cinema (ma solo grazie ad esso!) finalmente restituisce l'immagine riflessa di chi lo osserva a chi lo osserva.

Continuando l'analisi del film, grazie anche alla comparazione con altre pellicole, si nota come a differenza di *The Elephant Man* di David Lynch<sup>84</sup>, dove la deformità è la protagonista dell'opera, qui non ci sia alcun imbonitore che evochi la mostruosità dei personaggi (il mostro evocato è solamente la Ragazza Anatra), collocandoli nella dimensione comunemente accettata poiché definita e ben delimitata costituita dal circo, dal dime museum, dal side show o dal freak show; il mettere in maniera immediata e senza filtri questi attori anormali senza che debbano rappresentare i ruoli per i quali comunemente lo spettatore li riconosce fa sì che chi osservava il film nel 1932 si trovasse quanto meno spiazzato.

Lynch esamina in maniera approfondita il meccanismo per il quale il freak è tale, esistente come fenomeno da baraccone, nel momento nel quale riceve lo sguardo dello spettatore, uno sguardo mediato e preparato dal discorso del *talker* (o dello scienziato, o del tutore nel caso di *The Elephant Man*) il quale calca sapientemente il suo discorso a seconda dell'effetto che vuole creare sul pubblico; una sorta di indottrinamento che lo spettatore sceglie di ricevere andando allo spettacolo.

*Freaks* invece, pur essendo finzione filmica, non vuole condurre il pubblico allo spettacolo, anzi mostra senza alcun tipo di mediazione dei personaggi che il senso comune ha bisogno di categorizzare come mostri (utilizzando i secoli di esposizioni freak al quale ha assistito come codice per decodificare quanto sta vedendo), ma che effettivamente non vengono presentati come tale e nemmeno così si comportano. Il

---

<sup>84</sup> Film del 1980 per l'appunto diretto da David Lynch alla sua seconda prova di regia e prima produzione della Brooks Films, adattamento dal libro *The Elephant Man and Other Reminiscences* di Frederik Treves.

corto circuito a cui va incontro la mente dello spettatore è, con ogni evidenza visto l'insuccesso del film, troppo difficile da superare in quanto agisce su più livelli: la macchina da presa immortalava quello che comunemente il pubblico percepisce come mostro senza fornire preventivamente un codice di lettura tale da poterlo così identificare<sup>85</sup> (e già questo sarebbe sufficiente per instillare nell'osservatore il dubbio profondo su chi o cosa rappresenti la normalità, andando a scardinare quella presunta appartenenza al "gruppo dei normali" sulla quale il pubblico ha probabilmente costruito la propria consapevolezza di sé), ed inoltre presenta il mostro non nel luogo a lui riservato, la scena, la pista, il palco ( gli spazi dove prende via l'immaginazione), ma bensì dietro la scena, nello spazio che non è più finzione e che sarebbe deputato alla vita reale.

Lynch nel suo film, che vuole essere anche una riflessione sulla funzione dello sguardo fuori e dentro il cinema, utilizza alcuni elementi classici della costruzione dei film horror per cercare il più possibile di caricare la visione: l'attesa della comparsa del mostro si protrae a lungo nella sua pellicola in modo tale da aumentare l'effetto perturbante in seguito al disvelamento del corpo deforme del quale si era parlato; John Merrick, "l'uomo elefante", si vede solamente al minuto 29'54", e comunque ancora in penombra, dopo che di lui si erano intravisti solo un'ombra e un profilo (infatti al ventinovesimo minuto non si ha la sua prima comparsa nella pellicola, anzi è presente fin dall'inizio, ma Lynch riprende la sua presenza

---

<sup>85</sup> Riporto alla lettera quanto sostiene Robert Bodgan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chicago, 1990, p. 103: «La nostra reazione ai freak non è una funzione di qualche paura sedimentata nel profondo o di qualche "energia" che emana da loro: è invece il risultato della nostra socializzazione e del modo in cui le nostre istituzioni sociali gestiscono le identità di queste persone. I freak show non concernono individui isolati, sul palco come tra il pubblico. Includono organizzazioni e relazioni strutturate tra loro e noi. Essere "freak" non è una qualità che appartiene alla persona messa in mostra. E' qualcosa che noi abbiamo creato: una prospettiva, un'insieme di pratiche – una costruzione sociale».

solamente attraverso lo sguardo di chi lo osserva e le relative espressioni di stupore, disgusto, spavento, aberrazione o pietà).

A questo punto anche in questo film si realizza quel rovesciamento prospettico per il quale chi era semplicemente oggetto dello sguardo si fa ora soggetto e a sua volta viene ripreso il suo sguardo sugli altri.<sup>86</sup> Ma tale rovesciamento prospettico è doppio: chi aveva spaventato fino a quel momento - il “mostro” del film che finora aveva utilizzato le tecniche dell’horror - diventa l’essere che a sua volta viene spaventato, riproponendo così lo schema classico per cui il personaggio “cattivo” si scopre essere in realtà dalla parte dei buoni, e per di più nel momento in cui questo capovolgimento si attua, gli stessi “buoni” perdono la loro connotazione positiva, confermando ancora una volta che la mostruosità risiede nel soggetto che la identifica. Processo di rovesciamento che come si è visto, *Freaks* anticipa di quarantotto anni. Browning, infatti sottolinea in anticipo (su Lynch) che la storia della mostruosità è perfettamente sovrapponibile con la storia culturale dello sguardo e di ciò che suscita meraviglia in una data epoca.

Anche Michel Foucault ne *Gli Anormali*, tramite la definizione che egli stesso dà di mostro, aiutare a capire le reazioni eccessive che si ebbero all’uscita del film da un punto di vista più psicanalitico :

---

<sup>86</sup> Riporto la traduzione di Stefano Locati presente nel saggio *Lo sguardo e la norma*, in Gabriele Mina (a cura di) *Elephant Man. L’eroe della diversità*, Le Mani, Genova, 2010, p. 89, di un passaggio del testo di Serge Daney *Le monstre au peur* del 2001:

«Lo spettatore lo vede – realmente – per la prima volta, ma ciò che al contempo vede è che il mostro che si suppone dovesse spaventarlo è a sua volta spaventato. E’ in questo momento che Lynch libera lo spettatore dalla trappola che aveva innescato fin dall’inizio (la trappola del “c’è-di-più-da-vedere”), come se Lynch stesse dicendo: non sei tu ad essere importante, è lui, l’uomo elefante: non è la tua paura che mi interessa, ma la sua: non è la tua paura di essere spaventato che voglio manipolare, ma la sua paura di spaventare, la sua paura di vedersi nello sguardo dell’altro. La vertigine cambia di campo.»

« [...]nella sua esistenza e nella sua forma [il mostro], egli non è solo una violazione delle leggi della società, ma una violazione delle leggi della natura. Egli è, per l'uno e per l'altro registro, un'infrazione alle leggi della sua stessa realtà».<sup>87</sup>

Foucault, analizzando il mostro da un punto di vista anche giuridico nel corso dei secoli<sup>88</sup>, sottolinea come il deforme sia ciò che combina l'impossibile con il proibito, suscitando violenza, repulsione, volontà di soppressione, costituendo il modello per ogni tipo di deviazione. Il mostro è la trasgressione della legge come punto comune di riferimento, e la sua sola esistenza, in quanto irregolarità naturale fa sì che chi lo guarda si debba sentire "rimesso in questione", in quanto il mostro non è afferrabile attraverso il modo normato di pensare.

---

<sup>87</sup> Michel Foucault, *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 57.

<sup>88</sup> Nel suo testo Foucault arriva a parlare di teratologia giuridica, delineando un'interessante evoluzione dei mostri che di epoca in epoca sono stati perseguitati giuridicamente, sottolineando come l'essere mostro passi dall'essere una questione naturale ad una questione culturale: per esempio il Rinascimento poneva particolare attenzione ai gemelli siamesi nei quali la presenza di un corpo e due teste rimandava alla grande frattura che si era sviluppata nel XVI in seno alla cristianità, il XVII secolo invece perseguitava piuttosto gli ermafroditi, i quali venivano condannati per sodomia nel momento in cui non usassero l'identificazione sessuale più evidente a livello di caratteri fisici. Infine Foucault analizza come nel corso dell'Ottocento non si fosse più semplicemente criminali perché mostri, ma parimenti mostri in quanto criminali.

#### 4. IL PICCOLO CONTRO IL GRANDE

Analizzando il film *Freaks*, come ricorda Giovannini<sup>89</sup>, c'è anche chi ha voluto vedere nell'impossibile storia d'amore tra Hans e Cleopatra, e soprattutto nella vendetta finale, un'allegoria delle dinamiche politiche internazionali: i piccoli mostri, sfruttati e in condizioni svantaggiate, sarebbero i paesi ex coloniali e sottosviluppati che finalmente iniziano il loro processo di rivolta e indipendenza rispetto alle grandi e tiranniche potenze capitaliste.

Questa dinamica è in realtà applicabile a qualsiasi rappresentazione che veda il contrapporsi di un "piccolo" ad un "grande" in quanto si presuppone che il primo sia sempre vilipeso e schiacciato dal secondo.

Browning, lavorando su più livelli e ben consapevole di questa dialettica piccolo-grande, la sfrutta per acuire il ribaltamento morale attraverso il ribaltamento prospettico delle forze e dei personaggi.

La scelta dell'attrice Olga Baclanova, infatti, si è basata in parte anche sulla sua considerevole altezza, in modo tale da far spiccare la netta differenza dimensionale con il nano Hans, il quale aspira alla bellissima e altissima donna bionda come aspira alle vertiginose altezze alle quali questa arriva tramite le sue esibizioni di trapezista. Si tratta chiaramente di un'aspirazione impossibile da concretizzare per il nano, e appunto per questo il desiderio si fa ancor più bruciante.

---

<sup>89</sup> Fabio Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Castelvechi, Perugia, 1999.

Inoltre, come già detto, la poetica di Browning tende a lavorare spesso sugli elementi inconsci e la scelta di un nano non può che rispondere all'esigenza di lavorare con una delle figure freak più note e più interiorizzate.<sup>90</sup>

Come dice Fiedler<sup>91</sup> infatti ogni bambino, fin dalla tenera età, sa già che cosa sia un nano, e questo è dovuto certamente alla grande tradizione di “persone piccole” presenti nelle fiabe: nani minatori, puffi, elfi, fate, gnomi, folletti, lillipuziani, hobbit, troll, coboldi, pigmei, silfidi ecc.. Senza contare il fatto che lo stesso bambino rispetto all'adulto che lo guarda dall'alto si sente dimensionalmente un nano e avverte l'adulto come un gigante.

Il mondo adulto, dal canto suo, riveste la figura del nano di diverse caratterizzazioni, le quali però si presentano per la maggior parte negative: la sua evidente bassezza lo avvicina così tanto al suolo da essere spesso identificato come figura abitante del mondo ctonio e in diretto collegamento con gli infernali abitanti del mondo sotterraneo o degli inferi<sup>92</sup>. Oppure, sempre il pensiero comune, ritiene che la sua condizione svantaggiata porti il nano ad essere “una carogna di sicuro” come ricorda ironicamente De André. In casi più rari le ridotte dimensioni del nano, per la mente dell'adulto, lo portano ad essere identificato con un bambino, destando la volontà di

---

<sup>90</sup> Oltre che ovviamente più utilizzate, la pittura in questo senso fornisce molteplici esempi: Arrigo Peloso, *Pietro Matto e Amon Nano* del 1598 di Agostino Carracci, *Il nano Morgante* della fine del XVI secolo di Agnolo Bronzino, *Il nano don Juan de Asturia* del 1643, *Il nano Sebastián Morra* del 1644 e *Las Meninas* del 1656 di Diego Velázquez; i molti ritratti del conte (nano) Joseph Boruwłaski; Jeffrey Hudson, il nano “di corte” di Enrichetta Maria d'Inghilterra dipinto nel ritratto di quest'ultima nel 1635 da Anton Van Dyck; *Perkeo con il mandrillo*, il “nano di Heidelberg” ritratto all'inizio del XVIII secolo; la nana Magdalena Ruiz ritratta con in braccio una scimmia al fianco della sua dama Isabella Clara Eugenia nel XVI secolo da Alonso Sánchez Coello; *La nana Eugenia Martínez Vallejo* ritratta da Juan Carreño de Miranda nel XVII secolo; *Il nano del cardinale di Granvalle* del 1570 ad opera di Antonio Moro; *Nano con cane* del 1650 di Karel van Mander III, e molti altri.

<sup>91</sup> Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immaginari dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 66.

<sup>92</sup> Efeso, la divinità greca della meccanica, della tecnica e dell'ingegneria, il dio fabbro che lavora con il metallo e il fuoco nel magma primordiale del centro della Terra, spesso viene rappresentato come nano, e a volte anche zoppo, altra caratteristica della vicinanza al mondo infernale.

protezione o più spesso innescando il desiderio di vezzeggiarlo. Fabrizio Foni, considerando alcuni periodici stampati in Italia ad inizio Novecento, a proposito dei nani dice:

«Sulle testate popolari di casa nostra, la speciale fisionomia dei nani subisce una sdoppiatura ambigua, che fa coesistere in modo per lo più manicheo la deformità, a cui è associato un timbro malvagio, e la fanciullesca minutezza, alla quale sono connaturate invece garbata arguzia, una quasi invidiabile leggiadria, e talvolta un'amabile purezza d'animo.»<sup>93</sup>

Tuttavia la persona piccola, rispetto al gigante, può contare su potenzialità solo a lui proprie, le quali per esempio portano alla vittoria di Davide su Golia, alla vittoria del popolo dei Pigmei nella loro lotta con le gru (secondo Omero nell'Iliade), oppure per quanto riguarda la storia moderna, si sono visti nani salire ai vertici più alti del potere: Carlo III che nel XIV secolo regnò sul Regno di Napoli era un nano, così come Ladislao I di Polonia, Pipino il Breve, Alberto il Grande, oppure nel mondo ecclesiastico Gregorio da Tours o l'arcivescovo di Grasse nominato nel 1672 da Richelieu.

I nani, con la loro semplice presenza, sono spesso stati utilizzati per incarnare il desiderio di rivolta dei piccoli (tutti i piccoli del mondo, rispetto ai grandi/potenti).

Hans, il nano, l'anello debole della catena (e della società) si rivela essere quello che invece decreterà le sorti della storia, oltre che le sorti drammatiche del suo

---

<sup>93</sup> Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina, 2007, p. 257.

avversario, considerato forte e *fuori portata*, ma che in seguito allo scontro si riduce ad essere addirittura meno che un freak<sup>94</sup>.

D'altra parte la dialettica tra grande e piccolo, destinata a capovolgersi, è specchio di un'altra dialettica insita nella pellicola, ossia quella fra Bene e Male.

Il Male, di primo acchito identificabile nei freaks (per motivi preconcati già espressi), ben presto si trasforma in Bene, non appena si scopre che coloro i quali prima erano visti come i detentori del Bene (anch'essi identificati tali per motivi preconcati) iniziano ad assumere comportamenti tipicamente malvagi. Alla fine di questo ribaltamento però ne interviene uno ulteriore, in quanto i rappresentati del Male, nel momento in cui vengono sconfitti dal Bene, assumono anche il ruolo di vittime, non precisamente ritornando all'interno dell'alveo del Bene, ma rendendo sicuramente gli ex detentori del Bene molto prossimi al Male.

Alla fine del film lo spettatore non può più tracciare una linea certa di discriminazione tra Bene e Male, come non può più tracciarla tra il se stesso normale e il se stesso freak.

---

<sup>94</sup> I nani aventi un ruolo più consistente in *Freaks* sono Harry Earles e Angelo Rossitto; soprattutto quest'ultimo ha avuto una lunghissima carriera recitando in più di ottanta film e morendo in età molto avanzata nel 1991. Tuttavia gli attori affetti da nanismo noti nel cinema sono molteplici: Michael Dunn nato nel 1934, il quale cercò sempre di staccarsi dai ruoli minori che spesso venivano riservati ai nani, imponendosi per parti di maggior rilievo come quella avuta ne *La nave dei folli* (*The Ship of Fools*) del 1965 di Stanley Kramer, per la quale fu nominato per l'Oscar come attore non protagonista. Recitò tra le altre cose anche nel primo film di Francis Ford Coppola *Buttati Bernardo!* (*You're a Big Boy Now*) del 1966 e nel remake di *Freaks, The Mutations* di Jack Cardiff. Altro attore nano è Harvé Villechaize che in America ha riscontrato molto successo con la serie tv *Fantasy Island*, recitando anch'egli nel primo film di un grande regista, ossia Oliver Stone nelle pellicola *Seizure* del 1974 (conosciuto anche come *Queen of Evil*). Billy Barty fu poi un altro nano dalla carriera importante: iniziando con la versione Paramount di *Alice in Wonderland* del 1933 diretta da Norman Z. McLeod (e scritta di Joseph Mankiewicz), in seguito nel 1935 ebbe un ruolo ne *La moglie di Frankenstein* di James Whale, per arrivare al '56 dove recita a fianco di John Wayne in *Il Conquistatore*, 1975 recita invece ne *Il giorno della locusta* di John Schlesinger e poi in molti altri film fino agli anni Novanta. Altri attori noti sono Skip Martin che lavora con Roger Corman ne *La maschera della morte rossa* del 1964; Kenny Baker, che compare in *The Elephant Man* e in *Guerre stellari* del 1977 di George Lucas; Cork Hubbert; Tun Tun (non meglio specificato); Phil Fondacaro; Joe Smith; Jon Simanton; Thomas Wellington.

Ancora, il rovesciamento prospettico corre anche su un altro binario in quanto quello che viene presentato non è più il codice consueto della società dei normali, definibili anche come la grande massa degli spettatori, ma è la morale dei freaks, si tratta del loro codice etico e di comportamento, un codice che se infranto prevede una dura punizione, come ricorda lo stesso imbonitore all'inizio del film.

Non a caso la scena più celebre, e una delle più riprese in seguito nei tanti omaggi e riferimenti che dopo una trentina d'anni iniziarono a comparire, è quella del banchetto nuziale nel quale i freaks uniti cantano le note parole “we accept her, one of us, we accept her, one of us, gobble, gobble, we accept her”<sup>95</sup>, passando una coppa di vino a Cleopatra in segno di definitiva unione all'interno del gruppo.

Tuttavia la trapezista, disposta quasi a cuor leggero a sposare Hans per sottrargli le ricchezze e a commettere un omicidio, non può assolutamente accettare di sentirsi “una di loro”, la sua spontanea reazione infatti è quella di appellarli come “filthy, slimy freaks” . In questo modo Cleo offende Angeleno, ma il suo rifiuto e le sue parole toccano nel profondo tutti i freaks.

---

<sup>95</sup> I Ramones nel singolo *Pinhead*, che già nel titolo riprende il film, cantano lo slogan *Gabba Gabba Hey!* in chiaro riferimento alla cantilena dei freaks durante il banchetto nuziale.

## 5. LA PELLICOLA AMBULANTE: MORTE E RINASCITA

Bisogna attendere l'anno 1948 per avere nuova documentazione sul film, in quest'anno infatti il regista e produttore di b-movies Dwain Esper lo "affitta" per i successivi venticinque anni (per la somma di cinquemila dollari più le royalties) e lo distribuisce con tre diversi titoli : *Nature's Mistakes*, *The Monster Show* e *Forbidden Love*, ottenendo un invariato insuccesso ai botteghini rispetto all'uscita del film sedici anni prima.

Esper, nel tentativo di trarre profitto da un film tanto tagliato e censurato, aveva corredato la pellicola di qualche sequenza vagamente pornografica, cercando di rievocare l'interesse degli spettatori tramite l'espedito della decantata depravazione del regista (inneggiata negli stessi manifesti del film). La distribuzione avvenne in maniera abbastanza capillare, effettuata dallo stesso Esper a bordo del suo furgone, diretto verso i cinema delle città periferiche e i municipi delle piccole città di campagna, nelle quali la mancanza di un luogo ove proiettare la pellicola diede l'idea al distributore di allestire delle piccole tende da circo, corredate, non appena gli incassi del film iniziarono a scemare, di un piccolo gruppo di veri freaks in carne ed ossa, assoldati dallo stesso Esper per presenziare durante la proiezione del film.

La riesumazione del film produce un incasso modesto e limitato nel tempo tanto che alla soglia degli anni Cinquanta non si hanno già più notizie di queste proiezioni.

*Freaks* ritorna solamente nel 1956, a San Francisco, anno nel quale fa la sua comparsa in una retrospettiva sul cinema dell'orrore voluta dal direttore artistico dell'associazione *Camera Obscura Film Society*, Anton Lavey.

Anche l'Italia, quasi a sorpresa, compare tra i luoghi nei quali emerge la testimonianza dell'esistenza del film, nello specifico vi fa riferimento Alessandro Cervellati in *Storia del Circo*<sup>96</sup>, un libro monumentale sulla storia delle arti circensi, il quale risulta essere stato finito di stampare nel gennaio del 1956. Con ogni evidenza Cervellati conosceva bene<sup>97</sup> *Freaks* prima della data del 1956 ed in assenza di ulteriore documentazione sulla maniera nella quale sia entrato in contatto con la pellicola, è lecito supporre che l'autore l'abbia conosciuta grazie alle frequentazioni francesi (e quindi con il testo di Paul Gilson del 1951 di cui sotto) che presero l'avvio in seguito alla sua presenza alla XXV Biennale di Venezia grazie alla quale poté mettere in luce le sue competenze circensi e di storia dello spettacolo, entrando così a fare parte dell'*Union des Historien du Cirque* promossa dal francese Tristan Remy. Curiosamente l'autore cita il film *Freaks* come contenitore di "materiale umano" nel capitolo del suo volume dedicato ai *Prodigi della Natura* e invece non lo cita nella nutrita sezione dedicata ai film aventi come tema il circo presente nel

---

<sup>96</sup> Alessandro Cervellati, *Storia del Circo*, Poligrafi Il resto del carlino editore, Bologna, 1956, p. 360.

<sup>97</sup> Si sostiene che Cervellati conoscesse in maniera abbastanza approfondita il film in quanto le indicazioni che ne dà nel suo testo sono piuttosto precise, riporto qui di seguito il paragrafo in cui ne parla (Ibidem, p.360-361): «nel 1930 il Circo Barnum presentava la bella, veramente bella, Francesca O'Connor detta la Venere di Milo vivente, perché nata priva di braccia; Johnny Eck, nato invece senza gambe; Prince Randian, il torso vivente, un essere mostruoso nato senza braccia nè gambe; le sorelle siamesi Hilton; Pete Robinson, l'uomo scheletro (dal peso di circa 20 chili); Joséphine Joseph, femmina da una parte e maschio dall'altra, ecc. Il regista Tod Brauning ha girato un film con questo materiale umano, intitolato *Freaks* (Caprici della natura)».

capitolo *Il circo nell'arte*<sup>98</sup>. Ad ogni modo la testimonianza di Cervellati non costituisce una prova del fatto che il film all'epoca sia stato proiettato anche in Italia.

Ritornando all'ambito americano, un'ulteriore testimonianza della proiezione del film si ha attraverso la biografia della fotografa Diane Arbus, la quale vede il film per la prima volta nella sua vita attorno al 1960 al New York Theater nell'Upper West Side di N. Y. per l'appunto. Come spiega Patricia Bosworth nella sua biografia della Arbus, la proiezione del film si ebbe grazie al lavoro di ricerca cinematografica di Daniel Talbot, il quale divenne noto nei circuiti dei cinefili newyorkesi per la sua attività di recupero di film dimenticati, grazie anche alla formazione nel 1965 della nota New Yorker Films<sup>99</sup>.

Malgrado queste proiezioni (delle quali si hanno comunque notizie abbastanza marginali e con intervalli di anni tra l'una e l'altra) il film resta sempre al di fuori dei circuiti cinematografici più commerciali, e quindi più frequentati, oltretutto rimanendo sempre pressoché dimenticato anche dalla critica. Va inoltre notato che il 6 ottobre del 1962, data della morte di Tod Browning, il *New York Times* gli riserva

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 452. I film riportati da Alessandro Cervellati, alla data del 1956, sono: *I quattro diavoli* di Saindberg del 1921, *L'Idolo del circo* con l'antico acrobata del circo Eddie Polo, *Variété* di Dupont del 1925, *Il re del circo* con Max Linder del 1925, *Sally figlia del circo* di Griffith del 1925, *Il circo* di Charlie Chaplin e Merna Kennedy del 1927, *Ridi Pagliaccio, ridi* con Lon Channey del 1928, *La grande gabbia* con Clyde Beatty del 1933, *Il trapezio della morte* dedicato ai trapezisti Codonas del 1941, *La dominatrice* del 1935 e *Anna prendi il fucile* del 1950, entrambi film dedicati al circo di Buffalo Bill, poi *Belve in ginocchio* del 1938, *La sirena del circo* del 1951, *La carovana del Luna Park* del 1954, *La corda d'acciaio* del 1954, *Il pagliaccio* del 1953, *Salto mortale* di Elia Kazan del 1953, *Storia di tre amori* anche questo del 1953, *Storia di un detective*, *Il circo delle meraviglie* del 1954, *Il più grande spettacolo del mondo* con Charlton Heston e Betty Hutton (considerato dall'autore "grandioso") del 1952, poi la parodia di quest'ultimo fatta da Totò in *Il più comico spettacolo del mondo* del 1953, *Domanda di grazia* del 1954 ed infine *La strada* di Fellini. Dopo di che Cervellati informa che sono in preparazione i seguenti film: *Trapèze* con Burt Lancaster (il quale fu acrobata in gioventù come ricorda l'autore), Tony Curtis e Gina Lollobrigida, ed infine *Il circo a tre piste* con Jerry Lewis e Dean Martin.

<sup>99</sup> La New Yorker Films fu una compagnia di distribuzione cinematografica fondata dallo stesso Daniel Talbot, il quale inizialmente la realizzò quasi per essere un "prolungamento" del New York theater nel quale già da qualche anno dava luogo i proiezioni di film recuperati, difficili da reperire sul mercato americano perché dimenticati o europei. Il primo titolo acquistato da Talbot per la sua neonata compagnia fu il film *Prima della Rivoluzione* del 1964 di Bernardo Bertolucci.



un freddo necrologio nel quale viene ricordato come regista del primo *Dracula*, ma non si fa menzione della sua collaborazione con Lon Chaney e tanto meno del film *Freaks*, malgrado questo alla data del 1962 fosse ormai riapparso.

Il primo vero elogio di cui si abbia notizia del film *Freaks* si ha non negli Stati Uniti, ma in Francia, e solamente nel 1951 da parte del critico cinematografico francese Paul Gilson in “*Ciné-Magic*”, opera la cui prefazione fu seguita da René Clair.

E’ possibile che proprio questa pubblicazione francese sia la chiave di volta per giustificare l’accesso del film, considerato in patria meno di un b-movie, nell’ambiente della critica cinematografica francese particolarmente fervida e ispirata degli anni Cinquanta. Nel frattempo pare che attorno al 1957 la MGM sia rientrata in possesso dei diritti del film<sup>100</sup>.

Da questo punto in poi inizia la consacrazione di *Freaks* come film cult, fondamentale nella scena culturale giovanile degli anni Sessanta.

---

<sup>100</sup> La fonte è il sito britannico [www.classichorror.free-online.co.uk](http://www.classichorror.free-online.co.uk)

STEREO

**The  
Mothers  
of Invention**

**FREAK  
OUT!**

**TERZO CAPITOLO**

**QUANDO IL FILM DIVENTA CULT**

## I. FREAK OUT!

«Freak: all'inizio degli anni Settanta, atteggiamento (o individuo) che traduceva la ribellione contro i modelli comuni di comportamento in atteggiamenti stravaganti e anticonvenzionali, nell'ostentazione dell'aspetto povero e sciatto, nel rifiuto di inserirsi in modo stabile nella società, e propugnava l'uso delle droghe leggere o dell'alcol e l'ascolto della musica rock.»<sup>1</sup>

«Può dar fastidio a qualche americano scoprire che numerosi giovani (a partire dal 1967-1968) si autodefiniscono con orgoglio freaks o che espressioni come «è freaky, amico» o «questo mi ha veramente freaked out» vengano usate in senso positivo. Ma questo è parte integrante del nostro discorso [...] I freaks, nell'accezione che io do a questo termine, sono palesemente membri di subculture giovanili della classe media che comportano una realtà subculturale in discontinuità totale con la realtà convenzionale. I freak sono degli anti-environment ambulanti che... s'arrogano il diritto ad un controllo assoluto del proprio aspetto fisico e del proprio comportamento esteriore riducendo a totale irrilevanza la cultura e le norme informali di coloro che vivono nell'ambito della realtà convenzionale... se non nella misura in cui se ne servono per provocare disorientamento tra i nemici culturali... Freak indica un tipo ideale che comprende le subculture hippy (1965) e Nuova sinistra (1967-?)...»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Definizione tratta da *Dizionario della lingua italiana* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, Casa editrice Felice le Monnier, Firenze, 1971.

<sup>2</sup> Citazione tratta dal saggio *Freak Culture* di Daniel Foss presente in Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immaginario dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 315.



«Tuttavia, al di sotto della base popolare conservatrice vi è il sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili. Essi permangono al di fuori del processo democratico; la loro presenza prova come non mai quanto sia immediato e reale il bisogno di porre fine a condizioni ed istituzioni intollerabili. Perciò la loro posizione è rivoluzionaria anche se non lo è la loro coscienza. La loro opposizione colpisce il sistema dal di fuori e quindi non è sviata dal sistema; è una forza elementare che viola le regole del gioco, e così facendo mostra che è un gioco truccato.»<sup>3</sup>

Le testimonianze costituite dai brevi brani qui riportati ci dicono che, dopo circa trent'anni, *Freaks* compie una totale trasformazione: da *outsider* diventa appieno *insider* rispetto alla nuova cultura, che lo recupera e lo esalta. Come si legge infatti, da anti-modello il freak si fa modello.

Questo processo di trasformazione tuttavia è il frutto di una nuova tendenza culturale che fa dell'outsider il proprio modello; l'outsider è l'insider, poiché quella peculiarità che rendeva l'outsider non allineato alla regola, diventa ora la regola.

In un certo senso si tratta della normalizzazione di quanto prima era invece libero da qualsiasi vincolo rispetto alla norma.

*Freaks* diventa una pellicola cult, per i suoi personaggi e per la sua storia “maudit”, diventa un modello da seguire e un riferimento culturale, il simbolo della nuova conformità multiforme. Non cambia tuttavia il suo essere utilizzato come strumento per definire l'identità di chi lo guarda, chi lo usa come modello a partire dagli anni Sessanta si vuole specchiare nel riflesso ripudiato da parte di coloro i quali lo hanno guardato negli anni Trenta.

---

<sup>3</sup> Herbert Marcuse, *L'Uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Nuovo politecnico 11, Einaudi, Torino, 1967, p. 255.

Lo schieramento di filosofi che fornirono la base intellettuale adottata dalla contestazione giovanile degli anni Sessanta, ed in particolare Herbert Marcuse come in questo caso, aiutano a capire in quale senso il freak venga recuperato ed in qualche modo venga assunto come modello: freak non è più lo “scherzo di natura”, ma diventa il simbolo più forte di tutte quelle minoranze che alla fine degli anni Cinquanta, per esplodere del tutto nel decennio successivo, iniziano a compiere il loro processo di autodeterminazione, attraverso la rivendicazione dei diritti e la contestazione dello schema sociale imposto. E Marcuse in questo senso sottolinea come il freak (l’inabile) si ponga naturalmente al di fuori delle regole della società; si tratta di rivoluzionari dalla nascita, inconsapevoli, ed in quanto tali, i più forti sovvertitori del sistema.

Quindi, l’essere all’esterno del circuito normativo della società, ossia quella cosa che al pubblico cinematografico degli anni Trenta faceva risultare insostenibile la visione del cast di *Freaks* adesso diventa il modello ideale di tutte le opposizioni possibili a ciò che è prestabilito dalla società repressiva: da fenomeno relegato agli spettacoli secondari delle fiere ambulanti il freak diventa una questione politica.

Nel saggio che sviluppa le tesi contenute nei suoi saggi precedenti, Marcuse continua la sua trattazione affermando che:

«L’opposizione che sfugge alla repressione da parte della polizia, dei tribunali, dei rappresentanti del popolo, e del popolo stesso, trova espressione nella diffusa rivolta dei giovani e dell’intelligencija, e nella lotta quotidiana delle minoranze

perseguitate. La lotta di classe armata è combattuta dall'esterno; dai diseredati della terra che combattono il mostro opulento.” »<sup>4</sup>

Sostanzialmente a questo punto si effettua un capovolgimento rispetto al passato: quello che viene identificato come mostro adesso è la società capitalista, con il suo spreco e la sua sovrabbondanza come fonti di ogni bruttura, sia materiale che ideale, in opposizione con la società “riformata”, una società futura che non si pone come utopia (in quanto era il mostro con la sua repressione a rendere il futuro riformato un'utopia), dove il principio estetico dell'arte si fa tutt'uno con la tecnica.

«Da allora l'eruzione dell'antiarte nell'arte si è manifestata in molte forme ben note: distruzione della sintassi, spezzettamento di parole e frasi, uso esplosivo del linguaggio ordinario, composizioni senza partizioni, sonate libere. Eppure, tutta questa deformazione è forma [...]».<sup>5</sup>

Marcuse inoltre evidenzia come la nuova forma d'arte non preveda più quei criteri di completezza ed armonia per essere definita tale, ma come la “rivoluzione” freak determini anche la maniera nella quale l'arte si sviluppa.

Infine il filosofo delinea un altro importante concetto ricorrente a partire dagli anni Cinquanta, ossia quello dell'asservimento dell'uomo ad una tecnologia superflua, con la quale egli si identifica, che quasi si sostituisce alle sue appendici; dà così una

---

<sup>4</sup> Herbert Marcuse *Saggio sulla liberazione. Dall'“uomo a una dimensione” all'utopia*, Nuovo Politecnico 30, Einaudi, Torino, 1969, p. 19.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 55.



definizione concettuale all'incubo dell'uomo robotizzato, del mutante nell'era della tecnologia che poi ricorrerà spesso nell'immaginario collettivo:

«Non è l'automobile ad essere repressiva, non è il televisore, non sono gli elettrodomestici, ma l'automobile, la televisione, gli apparecchi che, prodotti secondo esigenze dello scambio per il profitto sono divenuti parte integrante delle esistenze delle persone, della loro «realizzazione». Così essi devono comprare parti essenziali della loro esistenza sul mercato [...]».<sup>6</sup>

La rivoluzione culturale che ha caratterizzato gli anni Sessanta permise una liberazione dai tabù più comuni per la generazione di giovani che stavano vivendo quel periodo, i quali aderivano alla cosiddetta subcultura, controcultura, rivoluzione, contestazione. Non è obiettivo di questa trattazione analizzare a livello storico tale periodo, ma solo osservare come, attraverso lo sconvolgimento delle regole della generazione precedente, il freak, la sua immagine e la sua posizione all'interno della società, ritornino prepotentemente, quasi a diventare, o meglio ritornare (ancora!) un'ossessione visiva che si fa anche ossessione comportamentale.

I canali attraverso i quali passava l'informazione nelle nuove generazione degli anni Sessanta: il fumetto, la musica e ovviamente il cinema, soprattutto nella produzione b-movie, assunsero una posizione di rottura con le forme artistiche precedentemente ritenute la norma, facendosi influenzare fortemente dalle minoranze che in quei

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 24.

decenni stavano lottando per il riconoscimento dei propri diritti; ecco dunque (un esempio significativo) che la musica “nera”, con tutta la sua carica di odio, sfida, con i suoi i ritmi distorti o piangenti, disturbanti a volte e sorprendentemente diretti, irrompe nella musica “bianca”: jazz, soul, rock and roll.

Il freak show vittoriano, il side show annesso al circo o i dime museums assolvevano a quella funzione necessaria di rassicurazione nei confronti del pubblico che pagava per osservare morbosamente nani, ipertricotici, uomini e donne senza arti: confermarsi normali attraverso la visione di ciò che non viene considerato tale. Invece negli anni Sessanta porsi in una posizione di rottura totale con le leggi che regolano la realtà quotidiana, essere freak, divenne un’aspirazione, non più una condizione (o condanna) di nascita.

Le immagini di *Freaks* ritornano con una potenza visiva che non sconvolge più lo spettatore, ma si prestano ad essere percepite come le figure archetipiche presenti da sempre nell’inconscio individuale e collettivo; Fiedler ricorda come “le bizzarrie umane di Browning fossero diventate proprietà pubblica; vale a dire veri e propri miti, sogni collettivi largamente condivisi”<sup>7</sup>.

«Sono cresciuto guardando i film dell’orrore. Ero molto attratto da questi film di genere e il loro impatto su di me è stato determinante. Pur non avendo frequentato scuole di cinema, conservo nella memoria le immagini di certi film... *Freaks* in

---

<sup>7</sup> Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immaginari dell’io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 330.

particolare. Ricordo i personaggi di questo film non come dei mostri, così come il pubblico li considerava, in modo superficiale. Io lo vedevo come miti.»<sup>8</sup>

Queste immagini, che per un paio di decenni sono passate attraverso canali sotterranei (dal '32 al 1950 almeno), sono infine arrivate alla luce di una nuova consapevolezza, effettuando un percorso di riemersione al quale viene data, magari, una spinta con l'utilizzo di droghe stupefacenti, capaci di far compiere a chi le assume, quel viaggio conoscitivo, quel *trip*, all'interno di se stessi.

«A un livello personale Freaking out è un processo mediante il quale un individuo si sbarazza di modi antiquati e restrittivi di pensiero, di abbigliamento e di etichetta sociale per esprimere CREATIVAMENTE il proprio rapporto con l'ambiente immediato con la struttura sociale nel suo insieme... Noi vorremmo che chiunque ASCOLTI questa musica si unisse a noi... diventasse un membro di The United Mutations... FREAK OUT!»<sup>9</sup>

L'invito non è solo a vivere senza etichette imposte da un'organizzazione sociale non più al passo con i tempi, ma di andare oltre e cercare dentro se stessi il freak, e farlo uscire. Si tratta di un percorso introspettivo, a volte anche mistico; infatti i termini con i quali si esprime la nuova tendenza delle giovani generazioni ha molto a

---

<sup>8</sup> Estratto dell'intervista a Tim Burton presente in T.Jousse, N. Saada (a cura di), *Batman, Edward, Vincent et les autres. Entretien avec Tim Burton*, Cahiers du Cinéma, Parigi, n.462, dicembre 1992.

<sup>9</sup> Manifesto sulla cultura freak di Frank Zappa presente all'interno della copertina dell'album *Freak Out!* Dei Mothers of Invention del 1966.

che fare con un vocabolario religioso<sup>10</sup>, all'interno del quale vive e si alimenta una mitologia di nuovi freaks (come se questi riacquistassero quell'aura di prodigio che avevano avuto nei secoli precedenti). Le bizzarrie umane che in questo modo più spesso si palesano hanno a che fare con la figura dell'androgino e del geek<sup>11</sup> (caratterizzazioni che si trovano con una certa frequenza nell'ambito della musica prima rock e poi pop: Mick Jagger e Alice Cooper<sup>12</sup>), e spesso parlano (anch'essi) di mutanti, superuomini o metauomini, i quali, come i freaks, non appartengono al livello intermedio - considerato quello giusto, quello delle "persone normali" - tra l'abnorme e l'animale, ma che appartengono ad una differente categoria, più e meno che umani al contempo.

---

<sup>10</sup> Lo stesso Fiedler, *La tirannia del normale. Bioetica. Teologia e mito*, Donzelli Editore, Roma, 1998, apre il suo saggio esaminando le nuove forme di religiosità che si sviluppano nei decenni Sessanta e Settanta, definendole "revival religioso". Questo revival, come ricorda l'autore, prende svariati nomi, quali Controcultura, Consapevolezza III, I nuovi mutanti, Futuro presente, e sono costituite da minoranze, per lo più di giovani ma non solo, che nel modo di vivere, ascetico o comunitario, ricordano le pratiche religiose del passato, andando a recuperare concetti che a loro volta le religioni al loro stadio primitivo avevano fatto propri; quali per esempio la predilezione per la contemplazione a discapito dell'azione e il riconoscimento di maggior valore al Bene anziché al Benessere. Inoltre, le nuove generazioni che adottavano questo vocabolario religioso primitivo, avevano assorbito pienamente anche il valore mistico della visione (per la quale gli allucinogeni costituivano un ottimo coadiuvante) e il viaggio, o meglio il trip.

<sup>11</sup> Geek, termine con il quale oggi si definiscono gli appassionati di tecnologia, all'interno dei freak show dell'inizio Novecento (come già ricordato) erano invece coloro i quali, all'interno di "buchette" o fosse con il suolo ricoperto di sabbia (esattamente dove si trova la trapezista Cleo quando viene esibita dopo la sua mutilazione), si esibivano in performance raccapriccianti. Una classica esibizione di questo tipo prevedeva che il geek (una delle più famose resta Veronica Shant, oltre al nostro regista Tod Browning, secondo Bocchi e Bruni) strappasse a morsi la testa di un animale vivo di piccola taglia. Trasportando questo show negli anni del rock si nota come la stessa pratica sia stata eseguita sul palcoscenico dal già citato Alice Cooper o Ozzy Osbourne, anche se nel primo caso lo stesso Cooper ha in seguito smentito l'accaduto sostenendo che, arrivatagli una gallina sul palco lanciata dal pubblico, egli l'abbia a sua volta lanciata credendo che potesse volare, invece l'animale è ricaduto sul pubblico il quale nella, foga di brandirla, l'ha letteralmente fatta a pezzi, rilanciando le membra della gallina squartata sul palco.

<sup>12</sup> Risulta interessante notare come i personaggi citati, esempi identificativi di un filone di rockers che si sviluppa negli stessi anni, assumono volontariamente le medesime caratteristiche dei freak, ricavandone però anche, "in eredità", la stessa condanna alla visibilità: per essere riconosciuti come i personaggi che interpretano sul palco, essi sono condannati ad un perenne mascheramento: "Si sono autocondannati a fare i freaks a tempo pieno, senza poter mai liberarsi dei propri costumi e della propria truccatura finché c'è qualcuno che li vede." Da Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 137.

Risulta significativo che nel 1974 sia stata distribuita una pellicola che voleva reimmaginare *Freaks*, usandone le scene più note, e il cui titolo era per l'appunto *Mutations*.

Ma l'eredità immaginifica della pellicola di Browning è vasta e largamente applicata; per rimanere ancora nel solco dell'immagine archetipica che si stampa nell'inconscio collettivo di cui sopra, si cita un altro film che fa esplicito riferimento ai personaggi del '32; si tratta di *El Topo* del 1970 di Alejandro Jodorowsky, personaggio che infatti fa dell'indagine dei percorsi dell'inconscio il centro della sua ricerca<sup>13</sup>.

Inoltre, alla data del 1978, si parlava del film come di un'opera non semplicemente moderna, ma del tutto contemporanea. La fonte di queste affermazioni sono i Cahiers du Cinéma, nello specifico l'articolo di Jean –Claude Biette “Tod Browning et «Freaks»<sup>14</sup>” nel numero di maggio dell'anno citato. Biette, che parla del film in quanto la sua popolarità era ormai anche in ambito francese “grandissima”, lo definisce per l'appunto contemporaneo per l'estrema singolarità della sua visione del mondo, così vicino alla sensibilità della fine degli anni Settanta da far dimenticare che si trattava invece di una produzione cinematografica di quarantasei anni prima, (quarantennio nel quale oltretutto si colloca quasi come uno spartiacque la seconda guerra mondiale, la guerra fredda e il più grande e veloce avanzamento tecnologico che si fosse mai realizzato nella storia). Biette inoltre vede in *Freaks* la summa

---

<sup>13</sup> I debiti di *El Topo* nei confronti del film *Freaks* sono molteplici, uno dei tanti riprende non semplicemente un personaggio interpretato nel film del 1932, ma fa riferimento addirittura alla vita privata di questo: nella scena del primo duello di El Topo compare un uomo senza gambe che “cavalca” un uomo senza braccia, l’ “uomo intero” così formato ricorda un numero dello spettacolo che John Eckart, in arte Johnny Eck, metteva in scena per l'imprenditore, nonché mago McAsian: in questo numero John si metteva a cavallo di un nano in modo tale sembrare un individuo completo, ed esso veniva poi tagliato in due dal prestigiatore, con il risultato finale che le gambe, ossia il nano, correvano in una direzione e John in quanto mezzo busta correva nell'altra.

<sup>14</sup> Jean-Claude Biette, *Tod Browning et “Freaks”*, in “*Cahier cu Cinema*”, n. 280, Parigi, maggio 1978.

teoretica di tutti i suoi quarantasei film (mentre oggi come regista se ne contano sessantatre, di cui tre come sceneggiatore e sei come attore), contenendo ancora essenzialmente la struttura portante tipica del cinema muto, ma che con i suoi contenuti scavalca un trentennio e viene paragonato ad *Accattone* di Pier Paolo Pasolini o all'opera più generale di Mezogichi, per il fatto di introdurre personaggi che normalmente sono esclusi dalle rappresentazioni cinematografiche.

Sempre alla data del 1978, continua Fabrice Ziolkowski nell'articolo "Au dela Dernière image de «Freaks»"<sup>15</sup> successivo a quello di Biette, nello stesso numero di maggio dei Cahiers du Cinéma, non si trovavano ancora delle pubblicazioni che fossero veramente valide sull'opera di Browning, ricordando il lungo oblio nel quale per un trentennio era caduto, ritornando alla pubblica attenzione solo nel 1962 grazie alla sua proiezione al Festival di Venezia.

A questo punto tuttavia si innesta un'informazione diversa da rispetto a quella finora supportata: in una buona parte della bibliografia italiana e straniera sul film e su Browning, emerge che il festival attraverso il quale *Freaks* sia ritornato all'attenzione pubblica è quello di Cannes sempre del 1962, mentre l'autore dell'articolo dei Cahiers afferma che dopo trent'anni di silenzio, film sia stato mostrato per la prima volta a Venezia, nello stesso anno. Effettivamente, le fonti d'archivio del Festival di Cannes non fanno mai menzione a *Freaks*, né come fuori concorso oppure all'interno di una rassegna<sup>16</sup>, mentre l'archivio ASAC della Biennale di Venezia riporta il film, esattamente nel 1962 (presso la 23. Mostra

---

<sup>15</sup> Fabrice Ziolkowski, *Au dela Dernière image de «Freaks»*, in "Cahier cu Cinema", n. 280, Parigi, maggio 1978.

<sup>16</sup> Le fonti che accerterebbero la presenza di *Freaks* all'interno del Festival di Cannes del 1962 sono molteplici, una di queste è John Thomas, il quale ne parla in un articolo dal titolo «*Freaks*» by Tod Browning all'interno della rivista "Film Quarterly", vol. 17, n. 3, pubblicata dalla University of California Press nel 1964, sostenendo che il film sia stato presentato nella sezione dedicata ai film horror.

Internazionale d'Arte Cinematografica), all'interno della retrospettiva *Nascita del Film Sonoro negli Stati Uniti*.

## **2. FREAKS NELL OBIETTIVO**

Il fenomeno *Freaks* non si diede solamente come modello per la contestazione giovanile degli anni Sessanta, ma fu in grado di influenzare la sensibilità estetica del mondo artistico ad un livello più ampio. Qui si riporta uno dei molti esempi di quest'influenza, costituito dalle significative opere della fotografa americana Diane Arbus.

Diane Arbus iniziò la sua attività di fotografa indipendente (nel senso che iniziò a sperimentare autonomamente la fotografia slegata dall'attività di fotografa di moda che esercitava assieme al marito Allan Arbus) attorno al 1957, frequentando dapprima il corso di fotografia con Alexey Brodovich alla New School di New York, e successivamente il corso tenuto da Lisette Model a partire dal 1958. L'influenza di Lisette Model fu determinante per Diane Arbus, oltre che per la necessaria messa a punto della tecnica, soprattutto per riuscire ad avviare la sua personale ricerca di soggetti. La stessa Arbus, sollecitata a trovare un soggetto e fare di quello il proprio lavoro, aveva affermato di voler cercare di fotografare il "male", senza ulteriori specifiche. Anni dopo, come riporta Patricia Bosworth nel sul libro

*Diane Arbus. Vita e morte di una genio della fotografia*<sup>17</sup>, la figlia della fotografa, Doon Arbus, che seguiva la madre nelle sue prime escursione nella città alla ricerca di volti da immortalare, scrisse che la madre non era tanto attratta dal male quanto piuttosto dal proibito: nello specifico ciò che destava la maggiore attenzione della Arbus in questa prima fase di attività di ricerca fotografica autonoma era il senso di isolamento e di solitudine degli individui; le peregrinazioni per Manhattan si rivelarono un serbatoio di immagini di “androgini, storpi, deformati, morti, moribondi”<sup>18</sup> immortalati dalla fotografa, come riporta la stessa Lisette Model.

Diane Arbus (come Garry Winogrand, Bruce Davidson, Lee Friedlander, Arthur Freed e Danny Lyon), seppur sviluppando ricerche del tutto personali, si colloca nel solco della nuova fotografia americana che si conferma negli anni Cinquanta e che vede come capostipite l'eccentrico Robert Frank, fotografo la cui raccolta più nota è *The Americans*, con prefazione di Jack Kerouac (col quale aveva attraversato l'America su commissione per la rivista *Life*). Robert Frank, evidentemente esponente, se non uno degli ideatori della beat generation, si trovò a far parte del movimento nascente della controcultura, dove fotografia, pittura e cinema si fondevano in una costante sperimentazione e travalicazione dei limiti dell'arte prodotta fino a quel periodo, oltre che dei limiti della morale americana degli anni Cinquanta. Il gruppo degli artisti che cercavano di sviluppare questo nuovo linguaggio, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta a New York, vantava nomi come Jackson Pollock, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Franz

---

<sup>17</sup> Patricia Bosworth, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli Editore, Milano, 2006.

<sup>18</sup> Ibidem, p.126.

Kline, Clifford Still, attorno alle cui riunioni o feste gravitavano spesso anche Diane a Allan Arbus.

Questo tipo di frequentazioni portarono Diane a conoscere Emile de Antonio, noto nel circuito artistico come De, il quale dopo essersi stabilito a New York, per una fortunata fatalità nell'appartamento di fronte a quello del compositore John Cage, conobbe proprio tramite il musicista artisti che all'epoca erano ispirati artisticamente ma ancora economicamente poveri, come Jasper Johns e Robert Rauschenberg, aiutandoli a trovare lavoro. Lo stesso de Antonio nel 1960 convinse la Stable Gallery ad ospitare la prima mostra significativa con le opere di Warhol.

Diane Arbus frequentava lo studio di de Antonio con la speranza di dare una svolta economica alla sua attività di fotografa, e fu proprio egli a portarla nel 1958 alla proiezione di *Freaks*, il quale, come riporta ancora una volta Patricia Bosworth, era stato riesumato da Dan Talbot nel suo New York Theater nell'Upper West Side. La visione di questa pellicola risultò essere fondamentale nella carriera artistica della fotografa in quanto la mise in collegamento con un aspetto che le apparteneva intimamente: la fascinazione per l'anormale, che aveva sempre avvertito ma che fino a quel momento non aveva portato alla luce della sua consapevolezza. L'anormale, ossia la donna barbuto o l'uomo scheletro, il nano o il pin-head, esercitavano una forza tale a livello sia conscio che subconsciente sulla Arbus, soprattutto per il fatto che si trattava di "mostri" reali, creature che sfidavano le convenzioni non solo a livello comportamentale (come stavano già facendo le nuove generazioni), ma che erano al di fuori della regola già dalla nascita. Seppur nati da madre normale, "una forza incomprensibile e inafferrabile li aveva fatti uscire dal grembo materno

alterati”<sup>19</sup>. Una celebre frase della Arbus poi ripresa in diversi contesti e in diversi libri sulla sua biografia o sulla sua opera è questa :

«Quelli che nascono mostri sono l’aristocrazia del mondo dell’emarginazione... Quasi tutti attraversano la vita temendo le esperienze traumatiche. I mostri sono nati assieme al loro trauma. Hanno superato il loro esame con la vita, sono degli aristocratici...».

Patricia Bosworth, biografa della Arbus in quanto in vita le era stata intima amica, riporta che successivamente alla prima visione del film ne seguirono molte altre, alle quale la fotografa assisteva con un’amica o ancora con de Antonio. Evidentemente *Freaks* dà il la definitivo all’ossessione visiva che caratterizza l’opera della Arbus, tant’è vero che a partire da questo periodo iniziò la ricerca esplicita di quei soggetti per i quali la fotografa è oggi più conosciuta: gobbi, nani, giganti, tetraplegici, prostitute, ragazzi deturpati nel volto, derelitti lungo le strade ai quali chiedeva direttamente di posare per lei, travestiti, saltimbanchi, ecc. Nello specifico la sua ricerca era circoscritta all’interno della Grand Central Station di New York, per poi allargarsi ai circhi di second’ordine che giravano nella piccole città del New Jersey e del New England: una della sue prima immagini documentate del circo risale al 1959. Successivamente il suo materiale fotografico si concentrò sui personaggi che animavano gli spettacoli del Museo Hubert, a Broadway. La frequentazione assidua del museo e di alcuni personaggi chiave, come Leroy Heckler (che la mise in contatto con molti altri personaggi bizzarri quali Presto, il mangiatore di fuoco, o i

---

<sup>19</sup> Ibidem, p. 158. Diane Arbus non fu l’unica fotografa di soggetti “mostruosi” o border-line: le sperimentazioni in tal senso iniziano già nel 1880 con le foto di prostitute di Bellocq a New Orleans, oppure nel 1920 in Europa, a Parigi, Bressaï sceglieva lo stesso soggetto, mentre nel 1940 Weegee prediligeva la rappresentazione fotografica del dolore e dell’orrore. Proprio quest’ultimo, come riporta la Bosworth, fu uno dei maggiori riferimenti per la Arbus.

prestigiatori Adrian e Yves, fino a renderla una figura totalmente familiare al circuito circense) le permisero di essere, gradualmente, accettata anche nel dietro le quinte del Museo Hubert.

Il fermento culturale, o meglio “contro-culturale” degli ultimissimi anni Cinquanta e del decennio successivo, a New York, diede luogo alla nascita di una nuova mentalità capace di comprendere ed utilizzare finalmente le foto di Diane Arbus, le quali molto spesso fino a qual momento avevano incontrato delle resistenze, e d’altro canto fu proprio questo rinnovamento diffuso del pensiero politico ed artistico, a tratti distruttivo per la sua carica rivoluzionaria, a costituire l’ambiente ideale per lo sviluppo maturo della sua poetica. Nel 1959 la fotografa presentò il proprio portfolio alla rivista “*Esquire*” (diretta rivale di *Play Boy*), che in questo periodo stava vivendo a sua volta un cambiamento interno e d’immagine, fino a diventare carta stampata dai contenuti di qualità: art director della rivista in quel periodo era Robert Benton (che poi avrebbe vinto due Oscar per aver scritto e diretto il film *Kramer contro Kramer*), altri scrittori che comparivano nella rivista erano poi Nabokov, oppure Gary Wills e Gore Vidal che si occupavano della sezione politica, ed infine nomi come John Cheever e Truman Capote. Proprio per un numero che vedeva la collaborazione con questi ultimi due personaggi fu chiamata Diane Arbus per il servizio fotografico, ed il tema del numero in questione era la città di New York. Questo fu uno dei primi significativi successi ottenuti dalla fotografia di Diane Arbus, malgrado la sua opera producesse sempre degli schieramenti opposti (prova ne sia il netto rifiuto alla pubblicazione delle sua foto ricevuto da Nancy White, redattore capo della rivista *Harper’s Bazaar*: le foto proposte dalla Arbus facevano parte di un progetto “sugli eccentrici” al quale la fotografa stava lavorando

incessantemente già da mesi. Tuttavia in seguito alle pressioni dell'art director Marvin Israel – amico della Arbus e suo profondo estimatore – la signora White acconsentì alla pubblicazione del servizio nel numero di novembre del 1961, seppur con delle esclusioni<sup>20</sup>).

La carriera fotografica di Diane Arbus vede un altro, importante, riconoscimento attraverso la borsa di studio che ricevette dalla Fondazione Guggenheim di New York nel 1963, e ne ricevette un'altra nel 1966. Nel frattempo ebbe la possibilità di pubblicare le sue foto su importanti riviste come il New York Times, Newsweek, Sunday Times, fino alla sua partecipazione all'esposizione *Acquisizioni recenti* del MoMa nel 1965. Nel 1967 attenne una mostra personale, che ebbe maggiore successo (in quanto nell'esposizione del 1965 le sue fotografie di freaks ricevettero ancora molte critiche per la crudezza delle immagini), sempre al MoMa e dal titolo *Nuovi Documenti*. Gli ultimi anni Sessanta risultano gli anni dove la sua carriera vide il maggiore slancio, coinvolgendola in molte attività, ma furono anche gli ultimi anni della sua vita in quanto la fotografa si suicidò il 26 luglio del 1971.

Il seguito alla sua scomparsa iniziò la celebrazione della sua opera fotografica, oltre che con diverse monografie e bibliografie, anche con esposizioni di rilevanza internazionale come l'ampia retrospettiva che le dedicò il MoMa nel 1972, e, nello stesso anno, la presenza delle sue fotografie al Padiglione americano della Biennale di Venezia.

---

<sup>20</sup> L'anno successivo lo stesso servizio, del quale la Arbus aveva conservato i diritti, fu pubblicato per intero sulla rivista *Infinity* con il titolo "Gli eccentrici, aristocratici della natura. Persone rare e preziose viste dall'interno, come avrebbero voluto essere viste". L'art director della rivista ammise che in seguito alla pubblicazione di quelle foto si rilevarono alcune rinunce all'abbonamento da parte dei lettori.

Dalla biografia di Patricia Bosworth nel 2006 è stato tratto un film dal titolo *Fur- Un ritratto immaginario di Diane Arbus* del regista Steven Shainberg, dove la maturazione artistica della protagonista viene mostrata anche attraverso il progressivo avvicinamento sentimentale ad un freak<sup>21</sup>.

Diane Arbus non fu la prima fotografa ad interessarsi ai freak quali soggetto delle loro opere; ci fu anche chi, molti anni prima, della fotografia ai freaks, e non solo, fece il suo lavoro..

Edward J. Kelty (1888-1967), era un fotografo di matrimoni che iniziò ad accostarsi al mondo freak attraverso la realtà dei circhi americani tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, i quali prima della crisi del '29 erano all'incirca tredici e si spostavano su rotaia, mentre in seguito alla crisi economica si ridussero a soli tre esemplari.. Kelty decise di intraprendere il lavoro di fotografo itinerante seguendo i più importanti circhi statunitensi.

L'esperienza di fotografo per i matrimoni, e quindi di grandi gruppi da gestire e immortalare, costituisce per la sua carriera di fotografo itinerante un precedente importante: le sue fotografie più note vedono fissati nella pellicola al nitrato i folli gruppi di circensi dei vari circhi (Ringling Brothers and Barnum&Bailey, Hagenbeck&Wallace, Hunt'Circus), o, soggetto meno frequente, i lavoratori che

---

<sup>21</sup> La vicenda che viene raccontata, come del resto evidenzia il titolo stesso, è pura fiction cinematografica in quanto il personaggio al quale la Arbus del film si avvicina è Lionel, un uomo affetto da irsutismo che nella vita si era esibito nei freak shows. E' comunque interessante notare che la caratterizzazione ed il nome che vengono presi in prestito per creare il personaggio cinematografico, appartengono ad un freak realmente vissuto: si trattava del polacco Stephan Bibrowski, conosciuto per l'appunto come Lionel, l'Uomo leone o, a volte confuso con l'Uomo cane, il quale nel 1901 entrò in contatto con il circo Barnum & Bailey dove divenne popolare a livello internazionale nei primi anni del Novecento, esibendosi anche in Italia. Nel 1920 andò a vivere a *Dreamland*, il lunapark di Coney Island dove continuò ad esibirsi, per poi trasferirsi in Germania dove morì a quarant'anni. Fonte Omar López mato, *Storia dei freak. Mostri come noi*, Odoja, Bologna, 2012, p. 84.  
Si veda l'Apparato fotografico.

allestivano i grandi tendoni e rendevano possibile lo spettacolo (in *carny-lingo* i cosiddetti *razorback*, contrazione della frase “Raise your Back”).

Opera di Kelty è inoltre la celebre foto scattata al Madison Square Garden nel 1929 durante il Congresso dei Freak<sup>22</sup> e che oggi fa parte dell’eclettica collezione fotografica di Alan Siegel (all’interno della quale sono annoverati anche i nomi della Arbus, Weegee e Irving Penn). Purtroppo, anche a causa delle pellicole al nitrato utilizzate dal fotografo (le quali vanno incontro a facile e veloce deperimento), oltre che della vendita di buona parte delle fotografie per poter saldare i debiti a causa del problema di alcolismo che affliggeva il fotografo, la maggioranza delle innumerevoli foto scattate negli anni di attività itinerante appresso ai circhi sono state perdute. Il critico fotografico Miles Bart, nonché curatore di mostre presso l’International Centre of Photography di New York, ha dedicato una mostra al fotografo dal titolo *Step Right This Way – The Photographies of Edward J Kelty* dalla quale nel 2002 è scaturito un libro dal medesimo titolo e realizzato in collaborazione col già citato Alan Siegel.

---

<sup>22</sup> Nella foto, presente nell’Apparto fotografico, è possibile vedere, partendo dalla sinistra in alto: un dislocatore; un pinhead nero; un uomo dai capelli clowneschi; Koo Koo con il consueto vestito di scena indossato anche per *Freaks*; una coppia (maschio e femmina) di nani; il Gigante Messicano; i tre fratelli Earles, nell’ordine Daisy (la Frieda di *Freaks*), Henry (l’Hans di *Freaks*), forse Grace; un altro uomo con i capelli clowneschi gemello del primo, una donna “primitiva”; Stephan Bibrowski; poi ripartendo da sotto a sinistra uno Sward-Swallower, un fachiro col turbante; un indiano dai capelli lunghissimi; seduto a terra un uomo piccolissimo in abiti orientali; in piedi un alto uomo nero con vestiti “tribali”; una donna cannone; altro nano piccolissimo ai piedi di un uomo enormemente grasso; un uomo in frak con bastone e tuba; altra donna cannone; una ragazza senza gambe poggiata su un trespolo; una donna; un altro dislocatore; in seguito tre trombettiste vestite e pettinate nello stesso modo e sullo sfondo in alto e destra, in penombra si scorgono i lunghi colli e le teste di due giraffe.

### 3. FREAKS ITALIANI

Alcuni titoli come i già citati *8½*, *I clowns*, *Amarcord* sono imprescindibili per comprendere la panoramica freak italiana, e a questi, sempre di Fellini, si devono aggiungere quantomeno *Fellini Satyricon* e *Il casanova*. La passione per i corpi e per le caricature esagerate, oniriche e visionarie, dei personaggi è ciò che lega un po'tutta la produzione felliniana, costellando le sue pellicole di apparizioni del tutto freak come la suora nana che passa sotto gli occhi del Fellini bambino ne *I clowns*, e che in seguito appare anche in *Amarcord* intenta a tirare giù dall'albero un Ciccio Ingrassia fuori di senno; oppure l'ermafrodito Bishma, che recuperando l'aura di misticismo e sacralità di cui erano investiti i freaks nell'antichità, si profonde nei suoi vaticini deliranti in *Giulietta degli spiriti*; o ancora la parata freak di *Satyricon* e le vere e proprie *geeks* impersonate da Sereghina in *8½* e dalla tabaccaia ancora in *Amarcord*.

Come suggeriscono Bocchi e Bruni<sup>23</sup> anche Tinto Brass nei suoi lavori più e meno sperimentali rientra nella categoria dei cultori italiani dei freak, in particolar modo i due autori ricordano *Salon Kitty* come esempio dell'ossessione visiva per i corpi, anche deformati, che nel caso di questo regista non sono investiti di alcuna sacralità, anzi sono i segni del degrado di una società corrotta e abbruttita.

La pornografia alla quali i corpi freak sono sempre stati sottoposti si avvicina con Brass alla sua sfera più bassa e in *Salon Kitty* concretizza quanto Browning non avrebbe osato far vedere.

---

<sup>23</sup> Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Punto Zero, Bologna, 1998, p. 70.

Ne *La donna scimmia* del 1964 Marco Ferreri ricalca a grandi linee la storia di Julia Pastrana<sup>24</sup>, avvalendosi del versatile Ugo Tognazzi che accettò di interpretare un ruolo decisamente mostruoso, ossia l'impresario-marito della donna scimmia Maria, interpretata da Annie Girardot; una mostruosità ancora una volta “alla Browning” dove i normali si dimostrano essere i veri mostri.

---

<sup>24</sup> Julia Pastrana fu una donna affetta da ipertricosi lanuginosa congenita. La sua provenienza non è ancora del tutto documentata, tuttavia i suoi imprenditori sostenevano che essa facesse parte della tribù messicana indigena stanziata nella Sierra Madre, nota come dei *Buscadores de raíces*, una tribù nella quale l'ipertricosi doveva essere ereditaria e molto diffusa (fatto che forse è possibile accettare come vero in quanto nelle aree circostanti a quella nella quale è stata ritrovata Julia Pastrana sono state trovate altre bambine eccezionalmente pelose). La storia del suo ritrovamento risulta essere piuttosto fantasiosa in quanto nei manifesti che narravano la sua vicenda si diceva che la madre, dopo essersi persa nelle catene montuose messicane, avesse trascorso sei anni cercando di sopravvivere con quello che offriva la natura, e al termine di questo periodo fu ritrovata in una grotta con una bambina ipertricosica di due anni. Morta la madre, la bambina fu seguita dal governatore dello stato di Sinaloa, sotto la cui protezione Julia crebbe, fino ad arrivare alla data del 1852 nella quale iniziò ad esibirsi con successo sotto contratto con un impresario di nome Rates. Concluso il contratto, l'ormai adulta Julia Pastrana passò ad un altro impresario, Theodor Lent col quale si trasferì a Londra ed iniziò a preparare degli spettacoli nei quali cantava e ballava (lo stesso Darwin si era interessato al caso parlando di una “ballerina barbata”). Malgrado i successi e la notorietà la ballerina ipertricosica non poteva esibirsi in tutti gli stati a causa della censura, e il suo contratto prevedeva che non potesse nemmeno girare per strada o mostrarsi in pubblico. Decisa ormai a voler ritornare nella sua terra natale per condurre una vita qualunque, arrivò la proposta di matrimonio da parte del suo impresario, il quale vedeva in questo espediente l'unico modo per trattenerlo con sé la sua fonte di enormi guadagni. A Mosca Julia partorì il suo primo figlio, anch'esso peloso, frutto del matrimonio con Lent, ma delle complicazioni portarono alla morte tanto la madre quanto il bambino dopo poche ore. A questo punto Lent, privo di qualsiasi scrupolo, vendette le spoglie di moglie e figlio, per poi ritrattare il contratto e decidere di mummificare le due salme in modo tale da poter continuare ad esporle in giro per il mondo. Nel momento in cui le due mummie iniziarono a riscuotere meno successo presso il pubblico, l'impresario convolò a nuove nozze, ancora con una donna affetta da ipertricosi, però questa volta proveniente da Karlsbad, in Germania. Lent diede così luogo ad un nuovo tour che prevedeva l'esposizione della nuova e della vecchia moglie contemporaneamente. Una volta morto l'impresario, la nuova vedova ereditiera del patrimonio comprensivo anche delle due mummie, continuò il lavoro del defunto marito, esibendosi presso mostre antropologiche (come a Monaco di Baviera). Proprio a Monaco vendette le spoglie di Julia Pastrana ad un altro impresario, di nome J.B. Gassner, che continuò ad esporla nelle città tedesche, finché nel 1921 Julia e bambino furono acquistate dal proprietario di fiere itineranti norvegese Håkon Jaeger Lund che li espose nelle “stanze degli orrori”. L'esposizione continuò quasi fino agli anni Sessanta (con una pausa durante la guerra), suscitando però sempre meno approvazioni e sempre maggiori critiche. In seguito al film di Marco Ferreri la notorietà di Julia Pastrana vide una nuova fioritura, tanto che un collezionista americano offrì diecimila dollari per avere il corpo. Lund, il nipote, sfruttando la nuova ondata di notorietà, rifiutò l'offerta e rispolverò le mummie portandole ancora con successo in tour negli Stati Uniti. Volendo ritornare in patria per esporre le due mummie, Lund incontrò l'opposizione della Chiesa che fece presente la legge norvegese per la quale non si possono esporre i cadaveri. Julia Pastrana finì così in un deposito fino all'anno 1979 nel quale venne sottratta misteriosamente, per poi riapparire solo nel 1990 nell'Istituto di anatomia dell'università di Oslo, dove tutt'ora riposa finalmente in pace in un feretro sigillato. Fonte Omar López Mato, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Odoja, Bologna, 2012, p. 71.

Nel panorama freak italiano si colloca anche l'episodio *La balena bianca* scritto da Goffredo Parise per il film del 1964 *La donna è una cosa meravigliosa* di Mauro Bolognini, film del quale lo stesso regista ricorda l'impetosa accoglienza riservata alla pellicola al festival di Venezia al quale partecipava fuori concorso :

«Cosa non accadde la notte in cui il film fu presentato a Venezia, fuori concorso. Per poco non mandarono i carabinieri. Insulti, epiteti, persino i due nani protagonisti dovettero dileguarsi perché altrimenti li picchiavano. Eppure a mio parere non ho mai fatto una cosa meglio di quella»<sup>25</sup>.

La storia raccontata è quella del nano Eros (Arnaldo Fabrizio), lavorante in un circo e sposato alla donna cannone Miriam (Giampiera Colombo), proprietaria del circo stesso. Eros, invaghitosi di un'altra artista del circo anch'essa nana (Carmen Najarro), e anch'essa cavallerizza come Frieda di *Freak*, e avendo iniziato con essa una storia adulterina, decide su consiglio anche della sua amante di uccidere Miriam, tuttavia il compito si rivela più arduo del previsto. Infatti malgrado tentativi di avvelenamento e addirittura scagliandole addosso un orso inferocito, la moglie non muore: "è impossibile sbarazzarsi della balena bianca" come dice lo stesso Eros.

Una produzione cinematografica a noi più prossima vede invece Cipri & Maresco come il legittimo continuatore del filone freak italiano, il quale come si è visto tende molto spesso ad essere intriso di una non celata denuncia, facendo proprio il ribaltamento prospettico di Browning tra Bene e Male al fine di rispecchiare le brutture dell'umanità. *Lo zio di Brooklyn* del 1995, con l'altalena del giudizio critico a suo carico, dimostra in pieno quanto esposto sopra:

---

<sup>25</sup> La fonte di Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Punto Zero, Bologna, 1998, p. 73.

«Il film è un'arma e noi lo abbiamo realizzato con sincerità, mettendoci dentro la nostra disperazione autentica, senza sentimentalismmo... si tratta di estremismo poetico. È la volontà di far emergere un mondo sommerso popolato da freaks, da corpi e brutture reali, aspetti del quotidiano che tutto tendono a rimuovere»<sup>26</sup>.

Bocchi e Bruni vedono nella poetica di Cipri & Maresco l'unica degna continuazione dell'operazione iniziata e troppo presto conclusasi di Pasolini: la “fierezza antropologica del sottoproletariato”<sup>27</sup>, presentata senza filtri in tutte le sue bocche sdentate e in tutte le sue deformità fisiche, si pone come contrappunto proveniente dal basso (da una profondità ctonia quasi infernale) all'Italia del benessere; operazione nella quale *Accattone* si dimostra come unico modello.

---

<sup>26</sup> Intervista riportata in Domenico Liggeri, *Accecati dalla luce: incontro con Cipri & Maresco*, in “*Duel*”, n. 30, ottobre 1995.

<sup>27</sup> Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il Cinema della difformità*, PuntoZero, Bologna, 1998, p. 74.

## CONCLUSIONI

Riprendendo la conclusione del capitolo precedente, si può notare come anche la cinematografia italiana, con Cipri & Maresco, abbia dato il suo personale punto di vista su quelli che, ad avviso dei due registi, sono i confini del rappresentabile, spingendosi sull'orlo dell'immensamente brutto, il quale, sorprendentemente, dà sempre lampi di immensa bellezza.

Come si è visto nel corso della trattazione, parlare di bellezza a riguardo dei freaks, e di *Freaks*, non è inappropriato, anche in virtù del fatto che tale film ha contribuito alla creazione di un'estetica.

L'utilizzo del mezzo cinematografico e soprattutto televisivo nel Novecento, a causa della sovraesposizione a cui va incontro ogni evento filmato, ha indotto lo spettatore ad una certa insensibilità rispetto al veduto; oggi, i freaks, passando inevitabilmente attraverso il medium televisivo entro il quale vengono proposti come *guinness* dei primati o come casi umani, perdono inevitabilmente l'aura mistica che aveva portato Leslie Fiedler - un nome imprescindibile per questa trattazione - a definirli immagini dell'io segreto.

Tuttavia è sufficiente riprendere le sequenze del film in cui compare il Principe Randian, o Johnny Eck, per esempio, per avvertire un'inaspettata vicinanza, e comprendere cosa intendesse López Mato aggiungendo il sottotitolo *Mostri come noi*, alla sua opera *Storia dei Freak*.

Oggi, la documentazione a riguardo del film *Freaks* risulta abbastanza consistente ma con molte lacune ed imprecisioni, con informazioni divergenti dall'uno all'altro saggio, oppure ancora informazioni errate che poi si trascinano di opera in opera. Quanto scritto in questa tesi tenta di riunire in un'unica sede buona parte delle informazioni derivanti dalle fonti reperibili in Italia.

## SCHEDA DEGLI ATTORI: CAST DI FREAKS E LON CHANEY

**SCHLITZE.** Pin-head, certamente uno dei personaggi più particolari tra quelli selezionati da Browning. Nel film vengono mantenuti i vestiti che Schlitze indossava nella quotidianità, tant'è vero che potrebbe pensarsi di sesso femminile, come spesso infatti Schlitze è stato confuso, ma in realtà l'attore (il cui vero nome era Simon Metz) era di sesso maschile, e all'epoca della realizzazione del film aveva 30 anni. Le altre due Pin-Head che compaiono nel film sono *Elvira Snow* e *Jenny Lee*. Malgrado il ritardo mentale di Simon Metz dovuto al microcefalismo e il derivante bisogno di un assistente personale costante, egli comunque aveva una carriera nei side-shows statunitensi, oltre che vantare la partecipazione ad un'altra pellicola: *Meet Boston Blackie* del 1941 di Robert Florey.

**DAISY E VIOLET HILTON.** Sorelle siamesi nate nel 1908 e subito affidate alla signora Mary Hilton, che le accudì e le introdusse nel mondo dello spettacolo, con ogni probabilità al fine di lucrare sulle due sorelle. Solamente nel 1931 Daisy e Violet cominciarono a guadagnarsi da vivere autonomamente al di là dello sfruttamento al quale erano state sottoposte fino a quel momento; vennero convocate per i provini del cast di *Freaks* proprio in virtù del grande successo che riscuotevano come musiciste in quel periodo. Recitarono anche nel film del 1951 *Chained for Life* con regia di Harry L. Fraser, nelle quali erano protagoniste e interpretavano ancora se stesse.

**KOO-KOO.** La Donna Gallina, il cui nome reale era Minnie Woolsey, malgrado nel film non sia evidente, l'attrice era nella realtà completamente cieca e affetta dalla rara sindrome di Virchow-Seckel, conosciuta anche come sindrome da nanismo di Harper, per il quale, oltre agli scompensi a livello scheletrico e mentale, si verifica una proporzione facciale tale da rendere le persone affetta somiglianti al muso volatili. All'epoca del film aveva cinquantadue anni ed era già nota nei side shows di Coney Island come "la ragazza cieca da Marte".

**OLGA RODERICK.** La Donna Barbuta, il cui vero nome era Jane Barnell, barbuta dall'età di quattro anni, nel corso della sua vita ha lavorato in più di 25 circhi tra i quali anche quello dei Ringling Brothers, oltre a lavorare anche nel Hubert's Museum<sup>28</sup> di New York, e a New York City a Coney Island. Fu l'unica attrice di *Freaks* a pentirsi pubblicamente dalla sua partecipazione, rigettando tale esperienza e tale film definito come degradante per tutti i freaks del mondo.

**JOHNNY ECK.** *The Half Boy*, nome completo John Eckhardt, attore e musicista e pittore completamente normale fino alla cintura, ma privo degli arti da lì in giù per colpa di un errore di funzionamento del gene *hox* caudale, ossia il gene che regola lo sviluppo embrionale. La sua vita artistica è sempre stata unita a quella del fratello gemello (intero), ad unica eccezione del periodo nel quale Johnny lavora alla

---

<sup>28</sup> L'Hubert's Museum di New York, ubicato vicino a Tames Square, fu aperto al pubblico dal 1920 al 1965 circa, passando per le mani di molti diversi proprietari. In esso si esibirono molti dei più famosi freaks degli Usa, oltre ad ospitare classiche esibizioni circensi, ed anche le ultime esibizioni della famiglia Heckler con il suo circo delle pulci. AJ Liebling, Joseph Mitchell, Diane Arbus, Lenny Bruce, Tiny Tim, Andy Kaufman sono solo alcuni degli artisti che hanno immortalato questo dime museum.

realizzazione *Freaks*. In seguito ad esso Johnny recitò in due film di Tarzan ed in uno con Johnny Weissmuller. Da quanto riporta buona parte della bibliografia sembra che fosse uno degli attori che godeva di maggiore stima da parte di Tod Browning, col quale era legato da un rapporto d'amicizia.

**PRINCIPE RANDIAN.** *The Living Torso* oppure chiamato anche l'Uomo serpente e l'Uomo bruco, nativo della Nuova Guinea ma naturalizzato statunitense. Al tempo della realizzazione del film era già noto nel circuito dei side show. La scena nel film nella quale egli si accende una sigaretta utilizzando solamente la bocca (egli è infatti sprovvisto di gambe e braccia dalla nascita) era uno dei suoi effettivi numeri circensi. Anch'egli passò dalla tappa ineludibile del circo Barnum.

**JOSEPHIN<sup>ma</sup> JOSEPH.** L'ermafrodito che nel film come negli spettacoli circensi e di sideshow ai quali partecipava nella vita, indossava abiti per metà femminili e per metà maschili, oltretutto, come era consueto fare per gli ermafroditi che intraprendevano la carriera circense, aveva sviluppato la muscolatura solamente nella parte maschile del corpo, precisamente la parte destra.

**ANGELO SALVATORE ROSSITTO.** In alcuni casi in suo cognome viene riportato come Rosito. Attore americano di origini italiane che nel film viene chiamato Angeleno, probabile storpiatura del diminutivo Angelino. La sua carriera di attore vede la sua comparsa in ottantacinque film per cinema e televisione, alcuni dei quali sono *Mr. Wong in Chinatown* del 1939 con Boris Karloff, *Il corpo scomparso* con Bela

Lugosi del 1942, *Meglio un mercoledì da leone* del 1946 di Preston Sturges, *Il serpente di fuoco* del 1967 di Roger Corman, *Dracula vs. Frankenstein* del 1971 dove a volerlo nel cast fu Lon Chaney Jr., *Qualcosa di sinistro sta per accadere* di Jack Clayton (accreditato nei titoli di coda come “*little person #1*”) del 1983, *Mad Max oltre la sfera del tuono* del 1985.

**HARRY EARLES.** Vero nome originario, prima di adottare il cognome Earles dell'impresario per il quale lavorava assieme alla sorella maggiore Frieda (poi ribattezzata Gracie), Kurt Fritz Schneider, di origine tedesca. Harry Earles aveva già lavorato con Tod Browning nel film *The Unholy Three*, sembra che sia proprio lui a sottoporre all'attenzione del regista la novella *Spurs* dalla quale venne tratto il film. Harry lavorò come attore in diversi film fino al 1939 (anno nel quale ha una parte, forse una delle più prestigiose, ne *Il mago di Oz*), tuttavia il solo lavoro d'attore non era sufficiente per il sostentamento, tant'è che con le sue tre sorelle (come detto solo Gracie era sorella di sangue, le altre due erano Hilda Emma, che poi diventa **DAISY** nonché la Frieda di *Freaks*, e Elly Annie, che diventa invece Tiny) aveva dato vita alla compagnia teatrale *The Doll Family* (denominazione derivante dal fatto che tutti e quattro erano affetti da nanismo) stipulando un contratto con l'immane Barnum.

**FRANCES BELLE O'CONNOR.** Attrice nata senza braccia e per tale motivo chiamata la Venere di Milo vivente; nel corso della sua vita si è esibita in varie compagnie



teatrali, raggiungendo l'apice della carriera forse solamente con il film di Browning. Viene ricordata da Cervellati come assai avvenente<sup>29</sup>.

**MARTA MORRIS.** Attrice anch'essa nata senza braccia e con una malformazione agli arti inferiori. Come Frances O'Connor ha comunque basato la sua fortuna nel mondo dello spettacolo sul fatto di riuscire ad utilizzare per tutte le comuni attività quotidiane gambe e piedi al posto di braccia e mani. Nel film interpreta il ruolo della moglie del nano Angeleno.

**ELIZABETH GREEN.** Attrice che nel film interpreta la Donna Uccello. Si trattava non di una vera freak ma semplicemente di un'attrice che aveva costruito il suo successo nei side-shows sfruttando una particolare indelicatezza nei lineamenti e spacciandosi quindi come fenomeno anche se a livello fisico ed intellettuale non erano presenti anomalie.

**WALLACE FORD.** Nel ruolo di Phroso. La cosa interessante da notare è che il suo nome compare in tutte le locandine del film come se si trattasse del primo attore protagonista. Con ogni probabilità ancora una volta la casa produttrice ha cercato di attrarre l'attenzione del pubblico attraverso l'inserimento di un attore noto in una parte comica, oltretutto rendendolo protagonista di una piccola relazione sentimentale con l'unico altro personaggio femminile "normale" sia fisicamente che moralmente.

---

<sup>29</sup> Alessandro Cervellati, *Storia del Circo*, Poligrafi Il resto del carlino editore, Bologna, 1956, p. 456.

**LEYLA HYAMS.** Nel ruolo di Venus, l'addestratrice di foche con la quale il clown Phroso intrattiene una piccola storia sentimentale. Come per Wallace Ford che all'epoca era solo agli inizi della sua carriera, anche nel caso di Leyla Hyams si trattò di pescare un'attrice promettente ma non ancora molto nota.

**HENRY VICTOR.** Nel ruolo di Hercules. Attore caratterista di origini tedesche, ebbe una discreta carriera nel muto dapprima nel Regno Unito e poi nella produzione cinematografica statunitense, con l'avvento del sonoro ottenne diverse parti che lo vedevano nel ruolo di generale tedesco o austriaco ( *Confessions of a Nazi Spy* del 1939).

**OLGA BACLANOVA.** Nel ruolo della crudele trapezista Cleopatra. Attrice russa che esordisce nel Teatro d'Arte di Mosca, attraverso le cui tournée arriva negli Stati Uniti. Raggiunge l'apice del successo con il film *L'uomo che ride* del 1928 di Paul Leni. Olga Baclanova fa parte della schiera di attori che videro diminuire il loro successo con l'epoca del sonoro; all'attrice, il cui forte accento russo rendeva a volte difficilmente comprensibile le battute in inglese, vennero riservati infatti ruoli minori e stereotipati quali "donna dell'est" o di perfida moglie russa. Nel 1931 quando venne convocata per la parte in *Freaks* in realtà non era stata la prima scelta della casa produttrice la quale invece vertiva su Myrna Loy, ma quest'ultima una volta letto il copione si rifiutò, sconcertata dalla trama. La scelta della Baclanova tuttavia sembrò incontrare maggiormente la volontà del regista, il quale preferiva

infatti un'attrice dalla statura notevole in modo tale da accentuare ancor di più la differenza con Harry Earles.

**LON CHANEY.** L'attore feticcio di Tod Browning. Prese parte a circa centosessanta pellicole confermandosi il più importante attore di film dell'orrore nell'epoca del muto. Nato nel 1883 con il nome Leonidas Frank Chaney, sviluppò fin da bambino un'eccezionale capacità espressiva per poter comunicare con i genitori, entrambi sordomuti (inoltre Bocchi e Bruni riportano che la sua seconda moglie era stata sposata con un uomo senza gambe, a sottolineare l'intreccio sorprendente tra la sua vita privata e il cinema della deformità che lo vede come protagonista<sup>30</sup>).

Prima di approdare al cinema mosse i primi passi nel mondo dello spettacolo attraverso il teatro, nel quale recitava e si occupava anche dei costumi e del trucco, ambito nel quale si specializza a tal punto da diventare un esperto di trucco teatrale e camuffamento. Tali predilezioni e capacità saranno poi determinanti nella sua scelta di interpretare con successo alcuni dei mostri più famosi degli schermi cinematografici statunitensi, tanto da giustificare nel 1957 un film biografico a lui dedicato dal titolo *L'uomo dai mille volti*. Le sue "maschere" più famose sono certamente *Il Gobbo di Notre Dame* del 1923 con la regia di Wallace Worsley, *Il fantasma dell'Opera* nel 1925 di Rupert Julian, e ovviamente i molti personaggi interpretati per Tod Browning (la cui predilezione per l'attore era dovuta proprio al fatto che la sua versatilità permetteva gli di realizzare i personaggi molto spesso deformi, mutilati o stravaganti che aveva in mente): *The Wicked darling* nel 1919 (titolo italiano per la versione in DVD è *La bestia nera*), *Outside the Law* nel 1920

---

<sup>30</sup> Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Punto Zero, Bologna, 1998, p. 23.

ambientato in Cina dove Chaney interpreta un gangster, vedrà un remake sonoro nel 1930 con lo stesso attore ma regia di Jack Conway, *The Unholy Three* del 1925, *The Blackbird* nel 1926, ancora nello stesso anno *The Road to Mandalay*, *The Unknown* nel 1927 e *London After Midnight*, conosciuto in Italia come *Il Fantasma del Castello*, film sui vampiri purtroppo perduto, *The Big City* nel 1928 anch'esso perduto, *West of Zanzibar* del 1928 e infine *Where East Is East* del 1929 distribuito in Italia come *Vendetta d'Oriente*.

L'attore aveva fatto del proprio corpo lo strumento principe della sua espressività, infatti in *Penalty* del 1920 di Wallace Worsley, Chaney interpreta il capo della malavita di San Francisco che si vuole vendicare di chi gli aveva mutilato entrambi gli arti:

«A questo scopo le mie estremità erano legate dietro con una bardatura appositamente costruita. Questo mi fermava la circolazione e mi causava sofferenze inenarrabili. Il dolore era così atroce che ero in grado di girare una scena solo per pochi minuti alla volta, e dovevo sottopormi a massaggi al cuore dopo ogni scena. Ero molto contento quando il film terminò, benché non mi dispiaccia adesso di aver provato quel ruolo. I risultati sullo schermo furono molto convincenti; ancora oggi ci sono migliaia di persone che si rifiutano di credere che io non sono uno storpio senza gambe.»<sup>31</sup>

Nel passaggio al sonoro Chaney non incontrò le difficoltà che invece molti attori della sua epoca dovettero affrontare, infatti accettò di buon grado di recitare in un remake sonoro di *The Unholy Three* nel 1930, nel quale doveva avere doppio ruolo e ben cinque caratterizzazioni per la sua parte, ognuna chiaramente con una voce

---

<sup>31</sup> La dichiarazione è tratta da *Fant'America 1*, XV Festival Internazionale del Film di Fantascienza, Trieste, 1977.

diversa. Chaney uscì brillantemente da questa prova d'attore, ma venendo sopraffatto, con una macabra ironia della sorte, da un cancro alla gola che i medici gli avevano diagnosticato in stadio ormai avanzato.

Una curiosità, nel film *I vampiri di Praga* del 1934 di Browning, rifacimento de *Il fantasma del castello* nel quale aveva recitato Lon Chaney, si vede un bauletto per il trucco, e si tratta del bauletto che Chaney portava sempre con se in ogni set cinematografico.

## FILMOGRAFIA

La presente filmografia non pretende di essere esaustiva, anzi è solo una parziale ricognizione rispetto dell'immensa filmografia freak, la quale, come si vede, si sviluppa già con gli albori del cinematografo. I film sotto elencati vengono riportati in ordine cronologico con i dati tecnici essenziali alla loro identificazione; la loro attinenza al mondo freak è data dalla presenza di attori realmente freak o camuffati come tali, oppure personaggi che diventano freak fisicamente o psichicamente nel corso del film, oppure ancora personaggi, o storie, che per spiccata particolarità e bizzarria possano definirsi freak, in tutte le diverse accezioni che il termine può includere nel suo variare di significato nell'arco di tempo che va da Tod Browning agli anni Settanta, ai giorni nostri. Freak è anche un'impressione, o una suggestione, un'ambientazione, o, soprattutto, una condizione.

1913 *The Stolen Face* (t.l. *La faccia rubata*), Oscar Eagle, USA (cortometraggio)

1916 *A Danger of the Gods* (t.l. *Un pericolo degli Dei*), Herbert Brenon, USA

1916 *Place Beyond the Winds* (t.l. *Un luogo al di là del vento*), Herbert Brenon, USA

1919 *The Miracle Man* (t.l. *L'uomo del miracolo*), George Loane Tucker, USA

1920 *The Penalty* (t.l. *La pena*), Wallace Worsley, USA

1923 *The Hunchback of Notre Dame* (t.l. *Il gobbo di Notre Dame*), Wallace Worsley,  
USA

1923 *The Shock* (t.l. *Lo schock*), Lambert Hillyer, USA



1925 *Orlacs Hände (Le mani di Orloc)*, Robert Wiene, Austria

1925 *The Unholy Three (Il trio infernale)*, Tod Browning, USA

1926 *The Blackbird (Il corvo)*, Tod Browning, USA

1927 *The Unknown (Lo sconosciuto)*, Tod Browning, USA

1928 *The Man Who Laughs (L'uomo che ride)*, Paul Leni, USA

1929 *West of Zanzibar (La serpe di Zanzibar)*, Tod Browning, USA

1932 *Freaks*, Tod Browning, USA

1933 *Alice in Wonderland (Alice nel paese della meraviglie)*, Norman Z. McLeod,  
USA

1933 *Mystery of the Wax Museum (La maschera di cera)*, Michael Curtiz, USA

1935 *Mad Love (t.l. Amore folle)*, Karl Freund, USA

1936 *The Devil-Doll (La bambola del diavolo)*, Tod Browning, USA

1938 *The Terror of Tiny Town (t.l. Il terrore della città di Tiny)*, Sam Newfield, USA

1939 *The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame)*, William Dieterle, USA

1939 *The Wizard of Oz (Il mago di OZ)*, Victor Fleming, USA

1940 *Dr. Cyclops (Il dottor Cyclops)*, Ernest B. Schoedsack, USA

1941 *Spooks Run Wild, anche Ghosts in the Night (t.l. Fantasmi nella notte)*, Phil  
Rosen, USA

1942 *Cat People (Il bacio della pantera)*, Jacques Tourneur, USA

1943 *Captive Wild Woman (t.l. La donna selvaggia in gabbia)*, Edward Dmytryk,  
USA

1943 *Phantom of the Opera (Il fantasma dell'opera)*, Arthur Lubin, USA

1943 *The Ox-Bow Incident (Alba fatale)*, William A. Wellman, USA

1944 *House of Frankenstein (La casa degli orrori – Al di là del mistero)*, Erle C. Kenton, USA

1944 *Jungle Woman (La donna della giungla)*, Reginald LeBorg, USA

1946 *Brute Man (t.l. L'uomo bruto)*, Jean Yarbrough, USA

1946 *The Beast With Five Finghers (t.l. La bestia con cinque dita)*, Robert Florey, USA

1947 *Nightmare Alley (La fiera delle illusioni)*, Edmund Goulding, USA

1949 *Mighty Joe Young (Il re dell’Africa)*, Ernest B. Schoedsack, USA

1950 *Chained for Life (t.l. Legato per la vita)*, Harry L. Fraser, USA

1950 *Los Olvidados (I figli della violenza)*, Louis Buñuel, Messico

1950 *The Baron of Arizona (Il barone dell’Arizona)*, Samuel Fuller, USA

1951 *The Stolen Face (t.l. La faccia rubata)*, Terence Fisher, Gran Bretagna

1951 *The Thing From Another World (La “cosa” da un altro mondo)*, Christian Nyby e Howard Hawks, USA

1953 *Dyesebel (Dyesebel)*, Gerardo De Leon, USA- Filippine

1953 *House of Wax (La maschera di cera)*, André de Toth, USA

1953 *The Invasors from Mars (Gli invasori spaziali)*, William Cameron Menzies, USA

1954 *La strada*, Federico Fellini, Italia

1956 *Richard III (Riccardo III)*, Laurence Oliver, Gran Bretagna

1956 *The Black Spleep, anche Dr. Cadman’s Secret ( Il sonno nero del dottor Satana)*, Reginald LeBorg, USA

1957 *Invasion of the Soucer Men, anche Invasion of the Hell Creature (t.l. Invasione della creature infernali)*, Edward L.Cahn, USA

1957 *Notre-Dame de Paris (Il gobbo di Notre Dame)*, Jean Delannoy, Francia

1957 *The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX: distruzione uomo)*, Jack Arnold, USA

1958 *Bijo To Ekitai-Ningen (Uomini H)*, Inoshiro Honda, Giappone

1958 *Nazarin (Nazarin)*, Louis Buñuel, Messico

1958 *The 7th Voyage of Sinbad (Il settimo viaggio di Sinbad)*, Nathan Juran, Usa

1960 *Gasu-Ningen Dai Ichi-go (La nube di terrore)*, Inoshiro Honda, Giappone

1960 *Le main d'Orlac (Le mani dell'altro)*, Edmond T. Greville, Francia - Gran Bretagna

1960 *Viridiana (Viridiana)*, Louis Buñuel, Messico

1961 *Accattone*, Pier Paolo Pasolini, Italia

1961 *Yeban Gesheng*, anche *Midnightmer* (t.l. *Incubo di mezzanotte*), Yuan Quifeng, Cina

1962 *The Magic Sword (La spada magica)*, Bert I. Gordon, USA

1962 *Tower of London* (t.l. *La torre di Londra*), Roger Corman, USA

1963 *8½*, Federico Fellini, Italia

1963 *House of the Damned* (t.l. *La casa dei dannati*), Maury Dexter, USA

1963 *La vergine di Norimberga*, Antonio Margheriti, Italia

1963 *Matango (Matango, il mostro)*, Inoshiro Honda, Giappone

1963 *The Haunted Palace (La città dei mostri)*, Roger Corman, USA

1964 *Il castello dei morti vivi*, Herbert Wise (Luciano Ricci) e Warren Keifer (Lorenzo Sabatini), Italia

1964 *La donna è una cosa meravigliosa* (episodio *La balena bianca*), Mauro Bolognini, Italia

1964 *La donna scimmia*, Marco Ferreri, Italia

1964 *Nasty Rabbit* (t.l. *Il coniglio abominevole*), James Landin, USA

1964 *Passion in the Sun*, anche *The Girl and the Geek* (t.l. *La ragazza e il geek*), Dale Berry, USA

1964 *Pyro* ( *Pyro*), Julio Coll e Luis Garcia, USA-Spagna

1965 *Furankenshutain tai chitei kaiju Baragon* (*Frankenstein alla conquista della Terra*), Inoshiro Honda, Giappone

1965 *Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, Italia

1965 *Monster A Go-Go* (t.l. *Mostri a go-go*), Bill Rebane, USA

1965 *Onkel Tomms Hutte* (*La capanna dello zio Tom*), Geza von Radvanya, Germania

1965 *Ship of Fools* ( *La nave dei folli*), Stanley Kramer, Gran Bretagna

1965 *Sette contro tutti*, Michele Lupo, Italia

1965 *Simón del desierto* (*Simon del deserto*), Louis Buñuel, Messico

1965 *Spider Baby* (t.l. *La bambina ragno*), Jack Hill, USA

1966 *La lama nel corpo*, Michael Hamilton (Elio Scardamaglia), Italia

1966 *Kaitei Daisenso* (*I mostri della città sommersa*), Terence Ford e Hajime Sato, USA-Giappone

1966 *She Freak* (t.l. *Lei freak*), Byron Mabe, USA

1966 *The Projected Man* (*Laser X – Operazione uomo*), Ian Curteis, Gran Bretagna

1967 *Dubei dao*, anche *The One-Armed Swordsman* (*Mantieni l'odio per la tua vendetta*), Chang Cheh, Cina

1967 *Toby Dammit* (episodio *Tre passi nel delirio*), Federico Fellini, Italia

1968 *Balsamus, l'uomo di Satana*, Pupi Avati, Italia

1968 *Boom* (*La scogliera dei desideri*), Joseph Losey, USA

1968 *Kurotocage*, anche *Black Lizard* (t.l. *Lucertola nera*), Kinji Fukasaku, Giappone

1968 *Madigan* (*Squadra omicidi, sparate a vista!*), Don Siegel, USA

1968 *The One-Eyed Swordsman* (t.l. *Lo spadaccino dal solo occhio*), Ling Yun, Giappone

1968 *Yokai Daisenso* (t.l. *La guerra Yokai*), Yoshiyuki Kuroda, Giappone

1968 *Yokai Hyaku Monogatari* (t.l. *Cento racconti Yokai*), Kimiyoshi Yasuda, Giappone

1969 *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* (*Anche i nani hanno cominciato da piccoli*), Werner Herzog, Germania

1969 *Dubei Dao Wang*, anche *Return of the One-Armed Swordsman* (*La sfida degli invincibili campioni*), Chang Cheh, Cina

1969 *Enigma de Muerte* (t.l. *Enigma di morte*), Federico Curiel, Messico

1969 *Fando y Lis* (*Il paese incantato*), Alejandro Jodorowsky, Messico

1969 *Fellini Satyricon*, Federico Fellini, Italia

1969 *Mad Doctor of Blood Island* (t.l. *Il dottore folle dell'isola di sangue*), Gerardo de Leon e Eddie Romero, USA-Filippine

1969 *Mondo Trasho* (*Mondo Trasho*), John Waters, USA

1969 *The Illustrated Man* (*L'uomo illustrato*), Jack Smight, USA

1969 *The One-Armed Magic Nun* (t.l. *La magica monaca armata*), Chen Liepin, Hong Kong

1969 *Thomas... Gli indemoniati*, Pupi Avati, Italia

1970 *Best of Blood* (*La bestia di sangue*), Eddie Romero, USA

1970 *I clowns*, Federico Fellini, Italia

1970 *Multiple Maniacs* (t.l. *Maniaci multipli*), John Waters, USA

1970 *The Incredible Two-Headed Transplant* (t.l. *L'incredibile trapianto di due teste*), Anthony M. Lanza, USA

1971 *Blanche* (t.l. *Bianca*), Walerian Borowczek, Francia

1971 *Douming Jinijan*, anche *The Fast Sword (Furia gialla)*, Huang Feng, Hong Kong

1971 *Dracula Vs. Frankenstein*, Al Adamson, USA

1971 *Dubei Dao Dazhan Mangxia*, anche *Zati Ichi and the One-Armed Swordsman* (t.l. *Zati Ichi spadaccino armato*), Xu Zenghong, Cina

1971 *Dubei Quan Wang*, anche *The One-Armed Boxer (Con una mano ti rompo con due piedi ti spezzo)*, Wang Yu, Hong Kong

1971 *El Top (La talpa)*, Alejandro Jodorowsky, Messico

1971 *Johnny Got His Guns (E Johnny prese il fucile)*, Dalton Trumbo, USA

1971 *Longya Jian*, anche *The Deaf and Mute Heroine* (t.l. *Il sordo e l'eroina*), Wu Ma, Hong Kong

1971 *Roma*, Federico Fellini, Italia

1971 *The Abominable Dr. Phibes (L'abominevole Dottor Phibes)*, Robert Fuest, Gran Bretagna

1971 *The Devils (I diavoli)*, Ken Russel, Gran Bretagna

1971 *Willy Wonka & the Chocolate Factory (Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato)*, Mel Stuart, USA

1971 *Xin Dubei Dao*, anche *The New One-Armed Swordsman (La mano sinistra della violenza)*, Chang Cheh, Hong Kong

1972 *Barn of the Naked Dead*, anche *Terror Circus* (t.l. *Il circo del terrore*), Alan Rudolph, Gran Bretagna

1972 *Deliverance (Un tranquillo week end di paura)*, John Boorman, USA

1972 *Dr. Phibes Rides Again (Frustrazione)*, Robert Fuest, Gran Bretagna

1972 *El Jorobado de la Morgue (Il mostro dell'obitorio)*, Javier Aguirre, Spagna

1972 *Girolimoni, il mostro di Roma*, Damiano Damiani, Italia

1972 *Sisters (Le due sorelle)*, Brian de Palma, USA

1972 *Superbeast (t.l. La superbestia)*, George Schenck, USA-Filippine

1972 *The Other (Chi è l'altro?)*, Robert Mulligan, USA

1972 *The Sinful Dwarf (t.l. Il nano peccatore)*, Vidal Raski, USA

1972 *The Twilight People (Mutanti – Il crepuscolo della scienza)*, Eddie Romero,  
USA

1973 *Amarcord*, Federico Fellini, Italia

1973 *Don't Look Now (A Venezia un dicembre rosso shocking)*, Nicholas Roeg, Gran  
Bretagna

1973 *High Plains Drifter (Lo straniero senza nome)*, Clint Eastwood, USA

1973 *J'irai comme un cheval fou (Andrò come un cavallo pazzo)*, Fernando Arrabal,  
Francia

1973 *La rose écorchée (Tre gocce di sangue per la rosa)*, Claude Mulot, Francia

1973 *Malatesta's Carnival of Blood (t.l. Il carnevale di sangue dei Malatesta)*,  
Christopher Speeth, USA

1973 *Terror! Il castello delle donne maledette*, Ramiro Olivarez, Italia

1973 *The Holy Mountain (La montagna sacra)*, Alejandro Jodorowsky, Messico –  
USA

1973 *The Mutations (t.l. Le mutazioni)*, Jack Cardiff, USA

1974 *Female Trouble (t.l. Il disturbo femminile)*, John Waters, USA

1974 *Jeder für sich und Gott gegen alle (L'enigma di Kaspar Hauser)*, Werner Herzog, Germania

1974 *La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone*, Pupi Avati, Italia

1974 *Little Cigars (La banda dei bassotti)*, Chris Christenberry, USA

1974 *Phantom of the Paradise (Il fantasma del palcoscenico)*, Brian de Palma, USA

1975 *It's Alive! (Baby Killer)* di Larry Cohen, USA

1975 *Salon Kitty*, Tinto Brass, Italia

1975 *Supervixens (Supervixens)* Russ Mayer, USA

1975 *The Amazing Mr. No Legs (t.l. Il divertente Signor Senza Gambe)*, Ricou Browning, USA

1976 *Bloodsucking Freaks (t.l. I freaks succhiasangue)*, Joel M. Reed, USA

1977 *Desperate Living (t.l. Vivere disperato)*, John Waters, USA

1976 *Il Casanova di Federico Fellini*, Federico Fellini, Italia

1977 *Telefoni bianchi*, Dino Risi, Italia

1977 *Tutti defunti tranne i morti*, Pupi Avati, Italia

1978 *It Lives Again (t.l. Vive ancora)*, Larry Cohen, USA

1979 *The Brood (Brood – La covata malefica)*, David Cronenberg, USA

1980 *The Elephant Man (L'uomo elefante)*, David Lynch, USA

1981 *Freak Orlando (Freak Orlando)*, Ulrike Ottiger, Germania

1981 *Knightriders (t.l. I motociclisti della notte)*, George A. Romero, USA

1981 *Polyester*, John Waters, USA

1981 *The Funhouse (Il tunnel dell'orrore)*, Tobe Hooper, USA

1981 *The Hand (La mano)*, Oliver Stone, USA

1981 *The Incredible Shrinking Woman* (t.l. *L'incredibile donna diminuita*), Joel Schumacher, USA

1981 *Under the Rainbow* (t.l. *Sotto l'arcobaleno*), Steve Rash, USA

1982 *Basket Case* (*Caso disperato*), Frank Henenlotter, USA

1982 *Madman* (t.l. *Uomo folle*), Joe Giannone, USA

1982 *Malamore*, Eriprando Visconti, Italia

1982 *The Hunchback of Notre Dame* (*Il Gobbo di Notre Dame*), Michail Tuchner, USA

1984 *The Toxic Avenger* (*Il vendicatore tossico*), Michael Herz, Lloyd Kaufman, USA

1985 *Mask* (*Mask – Dietro la maschera*), Peter Bodganovich, USA

1985 *Night Patrol* (*Pattuglia di notte*), Jackie Kong, USA

1985 *Pale Rider* (*Il cavaliere pallido*), Clint Eastwood, USA

1985 *Phenomena*, Dario Argento, Italia

1985 *Transmutations*, anche *Underworld* (*Underworld*), George Pavlou, Gran Bretagna

1986 *A Zed & Two Noughts* (*Lo zoo di Venere*), Peter Greenaway, Gran Bretagna

1986 *Geek!*, anche *Blackwoods* (t.l. *Foreste nere*), Dean Crow, USA

1986 *Labirynt* (*Labirynt – Dove tutto è possibile*), Jim Henson, USA-Gran Bretagna

1986 *Ratboy* (t.l. *Il ragazzo ratto*), Sondra Locke, USA

1986 *The Fly* (*La mosca*), David Cronenberg, USA

1986 *The Offspring* (*Il villaggio delle streghe*), Jeff Burr, USA

1987 *It's Alive III – Island of the Alive* (*Baby Killer III*), Larry Cohen, USA

1988 *Hairspray* (*Grasso è bello*), John Waters, USA

1988 *Willow* (*Willow*), Ron Howard, USA

- 1989 *Dead Ringers (Inseparabili)*, David Cronenberg, Canada
- 1989 *Johnny Handsome (Johnny il bello)*, Walter Hill, USA
- 1990 *Basket Case 2 (Caso disperato 2)*, Frank Henenlotter, USA
- 1990 *Cry Baby (t.l. Piangi piccola)*, John Waters, USA
- 1990 *Darkman (t.l. L'uomo oscuro)*, Sam Raimi, USA
- 1990 *The Howling VI: The Freaks (Mostriciattoli)*, Hope Perello, USA
- 1990 *The Rainbow Thief (Il ladro dell'arcobaleno)*, Alejandro Jodorowsky, Gran Bretagna
- 1991 *The Ballad of Sad Cafè (La ballata del Caffè triste)*, Simon Callow, USA
- 1992 *Basket Case 3 (Caso disperato3)*, Frank Henenlotter, USA
- 1993 *Freaked (Freaked – Sgorbi)*, Tom Stern, Alex Winter, USA
- 1993 *The Man Without a Face (L'uomo senza volto)*, Mel Gibson, USA
- 1995 *Castle Freak (t.l. Castello freak)*, Stuart Gordon, USA
- 1995 *Lo zio di Brooklyn*, Cipri & Maresco, Italia
- 1996 *Jack*, Francis Ford Coppola, USA
- 1996 *The Hunchback of Notre Dame (Il gobbo di Notre Dame)*, Gary Trousdale, Kirk Wise
- 1997 *Abre los ojos (Apri gli occhi)*, Alejandro Amenabar, Spagna
- 1997 *Everybody in Afraid of the Dwarf (t.l. Tutti hanno paura del nano)*, Jozs Czenez, Ungheria
- 1997 *Gummo (Gummo)*, Harmony Korine, USA
- 1997 *The Creeps (t.l. Gli sgradevoli)*, Charles Band, USA
- 1998 *Of Freaks and Men (t.l. Di freaks e di uomini)*, Alexei Balabanov, Russia
- 1998 *Totò che visse due volte*, Cipri & Maresco, Italia

2002 *L'imbalsamatore*, Matteo Garrone, Italia

2003 *Big Fish (Big Fish – Le storie di una vita incredibile)*, Tim Burton, USA

2003 *Il ritorno di Cagliostro*, Cipri & Maresco, Italia

2005 *Charlie and the Chocolate Factory (La fabbrica di cioccolato)*, Tim Burton,  
USA

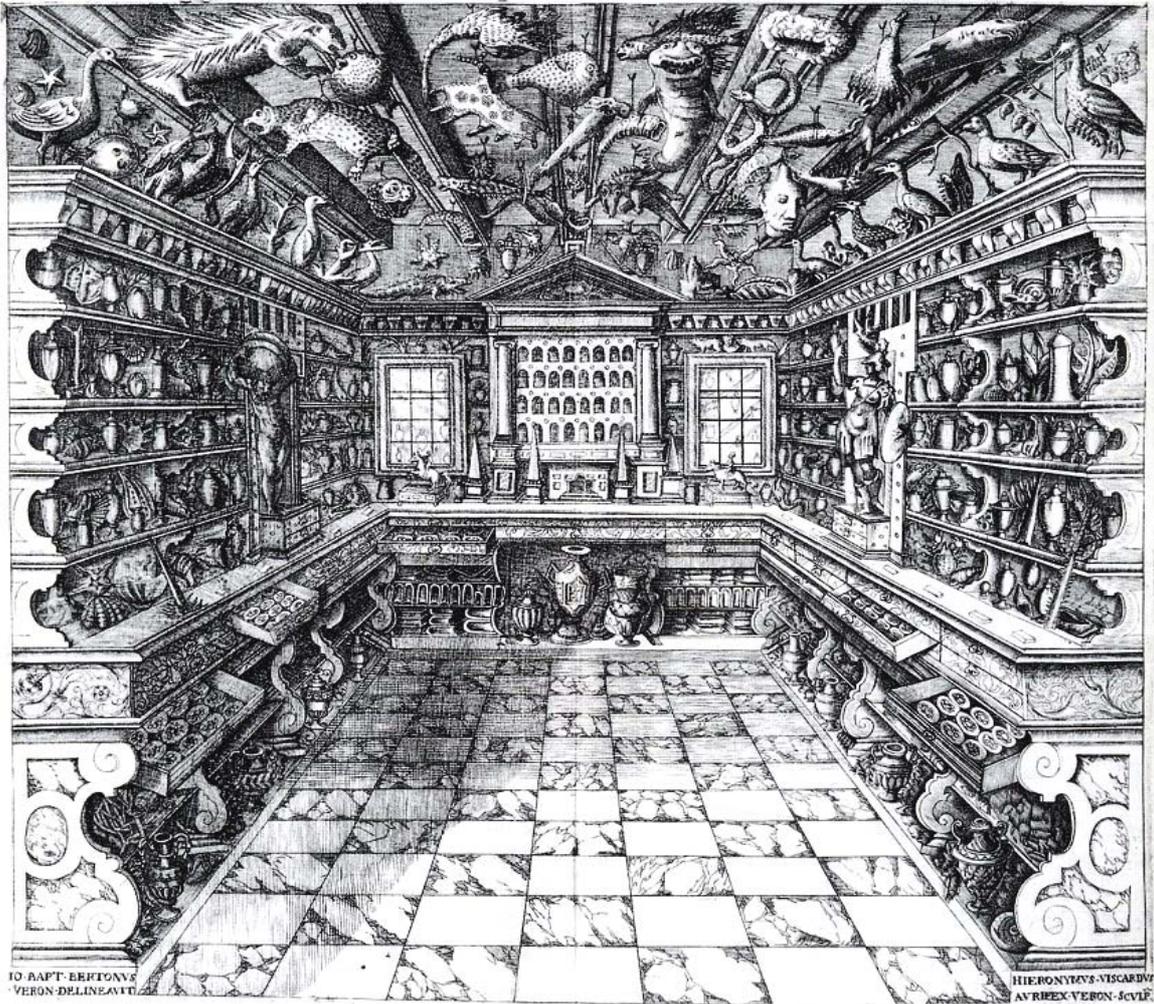
2006 *Fur – An Imaginary Portrait of Diane Arbus (Fur – Un ritratto immaginario di  
Diane Arbus)*, Steven Shainberg, USA

2007 *Alone (t.l. Sola)*, Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, Thailandia

2008 *In Bruges (t.l. A Bruges)*, Martin McDonagh, Gran Bretagna

## APPENDICE FOTOGRAFICA

### PRIMO CAPITOLO



Riferimento alla nota 20.

Il “Museo” di Francesco Calceolari a Verona, da B. Ceruti e A. Chiocco,  
*Museum Francisci Calceolari Veronensis*, 1622.

## I. Infans sine pedibus.



Riferimento alla nota 24.

*Infans sine pedibus*, digitalizzazione della pagina 250 del libro *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* Ulisse Aldrovandi, 1642, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.



Riferimento alla nota 26.  
Albrecht Dürer, *Rhinocerus*, disegno del 1515.



Riferimento alla nota 52.  
Rita Cauda, la donna cannone, in una foto degli anni Sessanta.  
Dal fondo Pretini dell'archivio del Museo della giostra e dello spettacolo, Bergantino (Ro).



Riferimento alla nota 60.

Foto di circo ambulante dei primi anni del Novecento.

Dalla collezione Pretini, esposta al Museo della giostra e dello spettacolo, Bergantino (Ro).



Foto di circo ambulante dei primi anni del Novecento.

Dalla collezione Pretini, esposta al Museo della giostra e dello spettacolo, Bergantino (Ro).

## SECONDO CAPITOLO

**'THE MOST ASTOUNDING  
PICTURE EVER SCREENED!'**  
BLIND JOHANNESON, MIRROR

**AN AMAZING  
LOVE TRIANGLE!**  
The love drama of a  
widow, a girl and a  
man! The strongest, the  
most startling screen  
story ever filmed!

**WORLD HUMAN  
TENSE!**  
This sensational story of a  
woman who wanted to  
live and love among ter-  
rifically animals!

**MADDENED  
FREAKS!**  
Characters of Creation  
with their own sad  
fate — a world apart —  
their fate, a few with  
their picture that change  
heavens as a woman  
who made the love of one  
of them!

**"freaks"**

LEILA HYAMS • WALLACE FORD  
SACLANOVA • ROSCOE ATEES

with a Host of Weird Creatures  
— Not ACTORS IN MAKE UP — But  
Living, Breathing Beings... As They Are  
...and As They Were Born!!!

A Picture You Won't Ever Forget!

**TODAY 9:30 A. M.**

**RIALTO**  
"HOUSE OF MICE" 8'WAY AT 8:04

You'll never be  
bored again!  
Do the Screen  
Stars Say  
"FREAKS"

**WARNING!** CHILDREN WILL NOT BE PERMITTED TO SEE THIS PICTURE!  
ADULTS NOT IN NORMAL HEALTH ARE URGED NOT TO!

Digitalizzazione della pagina di giornale che annunciava il lancio di *Freaks*.  
Fonte [www.johnnyeckmuseum.com](http://www.johnnyeckmuseum.com)



Lobby card per la proiezione del film nel 1949 ad opera di Dwain Esper.  
Fonte [www.tcm.com](http://www.tcm.com)



Lobby card originale di Freaks, digitalizzata dalla copia originale di Johnny Eck.  
Fonte [www.johnnyeckmuseum.com](http://www.johnnyeckmuseum.com).



Riferimento alla nota 32.  
Da *Freaks*, 4' e 02''. Cleo sul trapezio.



Riferimento alla nota 36.  
Da *Freaks*, 5' e 56''. Hans abbraccia Cleo.



Riferimento alla nota 37.  
Da *Freaks*, 6'e48''. Cleo sta per cambiare espressione.



Riferimento alla nota 40.  
Da *Freaks*, 9'e48''. Josephin-Joseph tra i due clowns Rollo.



Riferimento alla nota 42.  
Da *Freaks*, 11'e27''. Il primo bacio tra Hans e Cleo.



Riferimento alla nota 43.  
Da *Freaks*, 15'e36''. Phroso parla con le sorelle Violet e Daisy Hilton.



Da *Freaks*, 19'e38''. Frieda ed Hans al tavolo del bar.



Riferimento alla nota 44.  
Da *Freaks*, 22'e40''. Hans guarda la sua adorata trapezista.



Riferimento alla nota 45.  
Da *Freaks*, 24'e18''. Johnny Eck.



Riferimento alla nota 46.  
Da *Freaks*, 25'e25''. La Donna Uccello (Elizabeth Green) con Phroso.



Riferimento alla nota 47.  
Da *Freaks*, 25'e52''. Quasi tutti i freaks fanno visita alla neo mamma Donna Barbuta (Olga Roderick).



Riferimento alla nota 49.  
Da *Freaks*, 28'e29''. Principe Randian.



Da *Freaks*, 28'e54''. Schlitze.



Riferimento alla nota 50.  
Da *Freaks*, 29'e00''. Elvira Snow e Jenny Lee con Phroso.



Riferimento alla nota 52.  
Da *Freaks*, 30'e15''. Frances O' Connor.



Riferimento alla nota 53.  
Da *Freaks*, 31' e 16''. Phroso nella vasca da bagno.



Riferimento alla nota 54.  
Da *Freaks*, 35' e 58''. Hans e Frieda nel caravan di Hans.



*Behind the scenes photo,*  
Fonte [www.tcm.com](http://www.tcm.com)



Riferimento alla nota 55.  
Da *Freaks*, 41'e12'', Il banchetto di nozze.



Riferimento alla nota 57.  
Da *Freaks*, 41'e32''. Cleo mette il veleno nello champagne di Hans.



Riferimento alla nota 58.  
Da *Freaks*, 45'05''. Angeleno fa bere il nano Jack dalla coppa dell'amicizia.



Riferimento alla nota 59.  
Da *Freaks*, 45'e49''. Cleo getta il vino su Angeleno e gli altri freaks.



Riferimento alla nota 60.  
Da *Freaks*, 56'e10''. Quasi tutti i freaks sulle scale di un caravan.



Riferimento alla nota 61.  
Da *Freaks*, 61'e55''. Hans, Johnny e Angeleno inseguono Cleo.



Riferimento alla nota 62.  
Da *Freaks*, 62'e22''. Cleo come la Donna Anatra.



Foto dell'intero cast di *Freaks*, con Tod Browning al centro, 1931.  
Fonte [www.johnnyeckmuseum.com](http://www.johnnyeckmuseum.com).

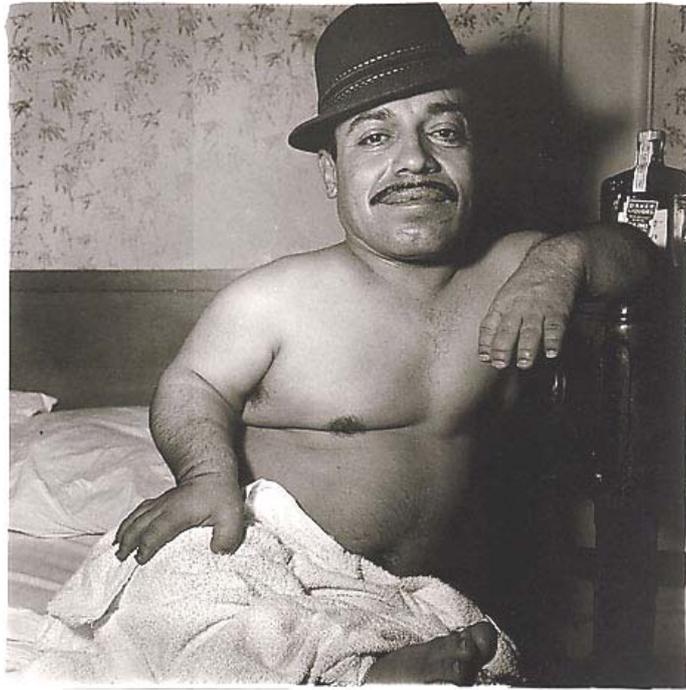


Immagine di un attore presente in sole due scene del film e il cui nome non compare in alcuna scheda tecnica.  
Fonte [www.tcm.com](http://www.tcm.com).



Riferimento alla nota 70.  
Fotogramma non presente nelle versioni di *Freaks* attualmente disponibili.  
Fonte [www.tcm.com](http://www.tcm.com).

## TERZO CAPITOLO



Diane Arbus, Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C, 1970.  
Noto anche come il nano Cha Cha Cha.



Riferimento alla nota 21.  
“Lionel, l’uomo leone come ragazzo di 5 anni”.  
Dal fondo Pretini dell’archivio del Museo della giostra e dello spettacolo, Bergantino  
(Ro).



Riferimento alla nota 22.  
Il Congresso dei Freaks a Medison Square Garden di New York, 1929.  
Foto scattata da Edward J. Kely e fa parte della collezione privata di Alan Siegel.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari, 1988.
- Charles Baudelaire, *I fiori del male e altri racconti*, Einaudi, Torino, 2006.
- Patricia Bosworth , *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli Editore, Milano, 2006.
- Alessandro Cervellati, *Storia del Circo*, Poligrafi Il resto del carlino editore, Bologna, 1956.
- Alessandro Cervellati, *Gente delle fiere*, in Roberto Leydi (a cura di), *La piazza. Spettacoli popolari italiani*, Edizioni Avanti!, Milano, 1959.
- Arianna di Genova, *Il circo dell'arte. Dagli Arlecchini di Picasso al fachiro di Cattelan*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007.

- Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano, 1983, edizione originale 1960.
  
- Peter Gay, *La cultura di Weimar: the insiders as outsiders*, Dedalo libri, Bari, 1978.
  
- Gec (alias Enrico Gianeri) *Storia del cinema animato*, Editrice Omnia, Milano, 1960.
  
- José Gil, *Mostri*, Besa, Nardò, 2003.
  
- Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Cogliati, Milano, 1913.
  
- Herbert Marcuse, *L'Uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1967.
  
- Herbert Marcuse, *Saggio sulla liberazione. Dall' "uomo a una dimensione" all'utopia*, Einaudi, Torino, 1969.
  
- Leone Pacini Savoj, *Gogol' tutti i racconti*, Newton & Compton editori, Roma, 2004.

- Charles Reich, *La nuova America*, Rizzoli Editore, Milano, 1972, edizione originale del 1970.
- Karl Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, Aesthetica edizioni Palermo, 1984, edizione originale del 1853.
- Alessandro Serena, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Enzo Traverso, *A ferro e fuoco: la guerra civile europea 1914-1945*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti Editore, Milano, 2011, edizione originale del 1970.

## **BIBLIOGRAFIA GENERALE SUL CINEMA**

- André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 2008, edizione originale 1958.
- Louis Buñuel, *L'occhio anarchico del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001.
- Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Edizioni Bompiani, Milano, 1989.

- Ado Kyrrou, *Amour, Erotisme et Cinéma*, Le Terrain Vague, Parigi, 1957.
- Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Le Mani, Genova, 2001.
- Christian Metz, *Cinema e Psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio Editori, Venezia, 1980.

### **BIBLIOGRAFIA SUL CINEMA HORROR**

- Fabrizio Borin, *Lo schermo vittoriano, gotico e artificio in Terence Fisher*, Editoria Universitaria Venezia, 1992.
- Mikita Brottman, *Offensive films: toward an anthropology of cinéma vomitif*, Greenwood Press, University of Michigan, 1997.
- Massimo Moscati, *Guida al cinema dell'orrore*, Edizioni il Formichiere, Milano, 1977.

### **BIBLIOGRAFIA FREAK**

- Alberto Abruzzese, *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti*, Casa Editrice Roberto Napoleone, Roma, 1979.

- Pino Bertelli (a cura di), *Dall'estetica dei "freaks" all'etica della ribellione. Saggio su Diane Arbus*, NdA Press, Bologna, 2006.
  
- Pier Maria Bocchi e Andrea Bruni, *Freakshow. Il Cinema della difformità*, PuntoZero Editore, Bologna, 1998.
  
- Roberto Bodgan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chacago, 1990.
  
- Tom Cull, *One of Us*, in *La monstreuse parade – Photographies de la collection Enrico Praloran*, edizioni del Musée de l'Elysée, Losanna, 2012.
  
- Leslie Fiedler, *Freaks. Miti e immaginari dell' io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009, edizione originale 1978.
  
- Leslie Fiedler , *La tirannia del normale. Bioetica, teologia e mito* , Donzelli Editore, Roma, 1998, edizione originale 1996.
  
- Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina, 2007.
  
- Daniel Foss, *Freak Culture: Life-Style and Politics*, E.P. Dutton, New York, 1972.

- Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Michel Foucault, Feltrinelli, Milano, 2002.
  
- Leonardo Gandini, *Tod Browning*, Il Castoro, Bologna, 1996.
  
- Fabio Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Castelvechi, Perugia, 1999.
  
- Sandrine Lemaire, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo (a cura di), *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Ombre Corte Editore, Verona, 2002.
  
- Omar López Mato, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Edizioni Odoya, Bologna, 2012, edizione originale del 2003.
  
- Gabriele Mina (a cura di), *“Elephant Man”, l'eroe della diversità. Dal freak show vittoriano al cinema di Lynch*, Le Mani Editore, Genova, 2010.
  
- Gian Carlo Pretini, *Dalla fiera al luna park. Storie di mestieri e di giostre dal Medioevo ad oggi*, Trapezio Libri, Udine 1984.
  
- C.J.S. Thompson, *I veri mostri. Storia e tradizione*, Mondadori, Milano, 2001.

- Lea Vergine e Giorgio Verzotti (a cura di), *Il Bello e le Bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Milano, 2004.

## RIVISTE

- Jean-Claude Biette, *Tod Browning et "Freaks"*, in "*Cahier cu Cinema*", n. 280, Parigi, maggio 1978.
- Duccio Canestrini, *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, in "*Annali del Museo Civico di Rovereto*" n. 14, 1998.
- T.Jousse, N. Saada (a cura di), *Batman, Edward, Vincent et les autres. Entretien avec Tim Burton*, in "*Cahiers du Cinéma*", Parigi, n.462, dicembre 1992.
- Domenico Liggeri, *Accecati dalla luce: incontro con Cipri & Maresco*, in "*Duel*", n. 30, ottobre 1995.
- John Thomas, "*Freaks*" by *Tod Browning*, in "*Film Quarterly*", vol. 17, n. 3, University of California Press, 1964.
- *Fant'America 1*, XV Festival Internazionale del Film di Fantascienza, Trieste, 1977.

- Fabrice Ziolkowski, *Au dela Derniere image de «Freaks»*, in “*Cahier cu Cinema*”, n. 280, Parigi, maggio 1978.

## SITI INTERNET D INTERESSE

### IN GENERALE, E PER IL CIRCO

- [www.lonchaney.org](http://www.lonchaney.org)
- [www.goodmagic.com](http://www.goodmagic.com)
- [www.tcm.com](http://www.tcm.com)
- [www.amicidelcirco.net](http://www.amicidelcirco.net)
- [www.cedac.eu](http://www.cedac.eu)
- [www.circo.it](http://www.circo.it)
- [www.circusfans.net](http://www.circusfans.net)
- [www.circusnews.it](http://www.circusnews.it)
- [www.coneyisland.com](http://www.coneyisland.com)
- [www.allafiera.net](http://www.allafiera.net)

### PER IL FILM *FREAKS*

- [www.olgabaclanova.com](http://www.olgabaclanova.com)
- [www.encyclocine.com](http://www.encyclocine.com)
- [www.classichorror.free-online.co.uk](http://www.classichorror.free-online.co.uk)
- [www.johnnyeckmuseum.com](http://www.johnnyeckmuseum.com)

## **PER I FREAKS**

- [www.alterreddimensions.net](http://www.alterreddimensions.net)
- [www.monstershow.net](http://www.monstershow.net)
- [www.sideshowworld.com](http://www.sideshowworld.com)

