




unmondoaparte





quaderni di sangue 5

Direttore di collana **Paolo Zelati**
Direttore editoriale **Alberto Pallotta**
Coordinamento redazionale **Simona Sirianni**
Grafica e impaginazione **Un mondo a parte**

isbn 978 88 89481 33 2

© **Un mondo a parte S.r.l.**

Viale Angelico, 77

00195 - Roma

Tel. 06 37352511

Fax 06 37352618

info@unmondoaparte.it

www.unmondoaparte.it

Tutti i diritti sono riservati.
Nessuna parte del volume
può essere riprodotta o trasmessa
senza il consenso formale dell'editore.

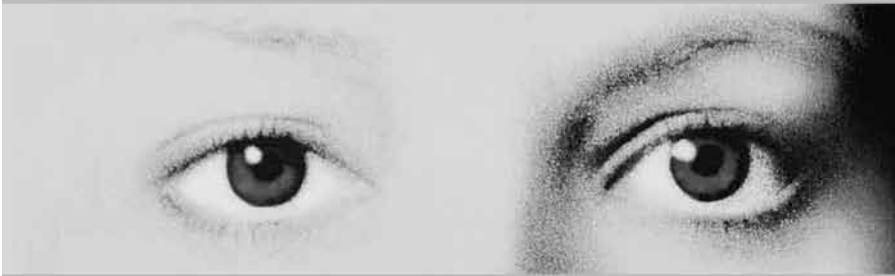




Fulvio Fulvi

Il silenzio degli innocenti

Il desiderio nasce dallo sguardo



Prefazione di Anton Giulio Mancino



Postfazione di Alessandro Zaccuri





Dedico questo libro a Carla





RINGRAZIAMENTI

Ringrazio per la collaborazione: Valerio Allegretto (per le ricerche entomologiche), Laura Boccanera, Claudio De Pasqualis, Mario Gerosa, Daniela Leveni, Anton Giulio Mancino, Danilo Massi, Alberto Pallotta, Dario Penne, Paolo Zelati.





jodie foster / anthony hopkins / scott glenn

the silence of the lambs

from the terrifying best seller

a jonathan demme picture / jodie foster / anthony hopkins / scott glenn / "the silence of the lambs" / ted levine / music by howard shore / production designer kristi zea / director of photography tak Fujimoto / edited by craig McKay, A.C.E. / executive producer gary goetzman / based upon the novel by thomas harris / screenplay by ted tally /



produced by kenneth ull, edward saxon and ton bozman / directed by jonathan demme

prints by DuLac® an ORION PICTURES® release

read the #1 best-selling paperback / original motion picture soundtrack available on MCA Records cassette and compact disc.





PREFAZIONE

Keep Silence (of the lambs)

di Anton Giulio Mancino

Non sorprende che *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*, 1991) di Jonathan Demme abbia trovato, vent'anni dopo, continuità, una certa continuità, in *J. Edgar* (id., 2011) di Clint Eastwood. Cioè più in un film di genere ben diverso e di ben diversa provenienza, solidamente d'autore, che nella proliferazione di *psycho-thriller* più o meno d'autore, a prima vista consimili ma assai discutibili sotto il profilo della tensione emotiva e della ricerca di uno stile. O piuttosto di quello che Lacan, ben oltre la stretta accezione medico-indiziaria, chiamava il «*sinthomo*», applicato – guarda caso - da Zizek all'inimitabile repertorio hitchcockiano¹. Seguire le tracce di un'opera ugualmente inimitabile eppure troppo imitata come *The Silence of the Lambs* non vuol dire, evidentemente, imitarlo esteriormente, ripercorrerne il tracciato narrativo. Al più, come hanno fatto Brian De Palma o Gus van Sant con Alfred Hitchcock parafrasando cinematograficamente la rilettura nietzschiana di Deleuze, si può provare a svelare il funzionamento sullo schermo dell'eterno ritorno dell'uguale, insistendo sul rapporto stretto tra differenza e ripetizione². Ma la strada maestra, sostenibile, praticabile per quanto poco praticata, resta un'altra: la creazione di un dispositivo di «*destini incrociati*» o, se si preferisce, di un efficace «*protocollo fantasma*» (per riadattare in chiave concettuale proprio due titoli di film³) che garantisca altrimenti la continuità cui si faceva poc'anzi riferimento. Che comporta innanzitutto un progetto d'autore autonomo, coerente e consapevole. Ciascun autore preso nel gioco di una siffatta, insospettabile relazione libera deve possedere come prerequisito un forte statuto autoreferenziale, tale da potersi permettere di fare i conti esclusivamente con i propri «*sinthomi*». Solo così può pervenire a ri-

1=Cfr. S. Zizek, *Hitchcock: e' possibile girare il remake di un film?*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 18-19.

2=Cfr. G. Deuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1962 [ed. it. *Nietzsche e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1992; Einaudi, Torino 2002]; Gilles Deleuze, *Difference et repetition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 [tr. it., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997].

3=*Random Hearts* (*Destini incrociati*, 1999) di Sydney Pollack e *Mission: Impossible - Ghost Protocol* (*Mission: Impossible - Protocollo fantasma*, 2011) di Brad Bird.





sultati all'apparenza poco condivisibili, che invece sul piano politico come su quello politico-autoriale, senza soluzioni di continuità, sono in grado di aprirsi all'esterno innescando convergenze e concomitanze non immediate ed epidermiche ma assai più profonde e proficue. Si tratta insomma di stabilire un dialogo allargato *inter pares*, al fine di attivare un ideale montaggio alternato di testi, temi e figure. Detto altrimenti, uno scambio a distanza di riferimenti non meno indispensabili per una conversazione ideale a partire da percorsi e discorsi pertinenti sul piano culturale e linguistico. Di cui – si sa - il cinema contemporaneo, specialmente quello (anche) commerciale, ha smarrito la consapevolezza storica e gli strumenti teorici o almeno la volontà di impiegarli. Ecco perché se esiste un autore cui va riconosciuto di aver onorato il debito nei confronti di *The Silence of the Lambs*, ebbene, quello è stato l'Eastwood dell'irrisolto ma ricco di spunti *J. Edgar*. Dove infatti la parabola psico-politica di Hoover (cognome eluso sin dal titolo molto confidenziale), la più controversa, oscura e inquietante incarnazione di una volontà di potenza e di controllo investigativo della storia americana del ventesimo secolo, afflitta da uno stato adolescenziale/senile permanente, diventa la materia prima un biopic molto sui *gen(d)eris*, segnato cioè dalla crisi d'identità sessuale e dal bisogno contingente di travestirsi con abiti femminili matriarcali. Donde il collegamento inevitabile, logico e cronologico, con Hitchcock e De Palma. E infine Demme. Soprattutto Demme. Perché proprio *The Silence of the Lambs* condivide con *J. Edgar* il richiamo a Hoover nel singolare passaggio, assente nel romanzo originale di Thomas Harris, in cui l'insidioso, paternalistico, diretto superiore dell'FBI Jack Crawford, potenziale equivalente dello stesso Hannibal Lecter, confida all'agente in prova Clarice Starling: «You grilled me pretty hard as I recall the Bureau's civil rights record in the Hoover years»⁴.

L'incrocio fantasmatico tra Demme ed Eastwood la dice lunga sull'opportunità di tornare sul luogo non soltanto metaforico del delitto, su oggetto estremamente fertile come *The Silence of the Lambs*. L'occasione è la prefazione a questa ricca e benemerita monografia sul più importante e invano ricalcato thriller degli anni Novanta, ove la relazione tra la guardia (Clarice) e l'omicida seriale (Lecter o Buffalo Bill, estremizzazioni psico/sociopatiche di tutti gli uomini che lei si trova a dover affrontare o scavalcare) rimanda al meccanismo duplice della pulsione scopica, che avvicina

4=Nell'edizione italiana: «Mi mettesti in difficoltà con quel rapporto sui diritti civili negli anni in cui Hoover era il capo della Cia».





na e contrappone pericolosamente nevrosi (femminile) e psicosi (ma schile)⁵, secondo un procedimento che dai tempi di *Psycho* (*Psyco*, 1960) non era mai stato così spinto alle estreme conseguenze. Un'occasione molto gradita quindi, che per dovere di responsabilità induce il sottoscritto innanzitutto a evitare di ripetere qui e ora cose già dette altrove proprio a proposito di questo film⁶. Anche perché intanto, strada facendo, un pensiero ha preso forma, diventando sempre più ricorrente e dominante di fronte al numero cospicuo e incontenibile di epigoni demmiani e di repliche di *The Silence of the Lambs*.

Un pensiero formulato in un insospettabile, remoto, piccolo film di Dario Argento, su cui ci soffermeremo tra breve. Non prima però di far notare come la serie più o meno involontaria di filiazioni di un paradigma preciso come quello frainteso e ricalcato imponga oggi, con il senno di poi, un paio di riflessioni. Una riguarda il percorso di ricerca specifico rintracciabile in un'intera filmografia che culmina in *The Silence of the Lambs* e si spinge oltre, con *The Manchurian Candidate* (*id.*, 2004) e probabilmente con il prossimo *11/22/63* tratto dal romanzo di Stephen King (progetto ormai saltato), portando alle estreme conseguenze l'omicidio seriale e la psicopatologia individuale fino alla cospirazione emblematica del delitto e della (s)ragione di Stato. L'altra riflessione su cui vale la pena di insistere riguarda la possibilità che Demme ha avuto in *The Silence of the Lambs* di sperimentare ulteriormente, potenziare o addirittura rendere totalizzante l'uso della soggettiva, spesso e volentieri nei campi e controcampi di Clarice Starling e Hannibal Lecter, sfiorando lo sguardo in macchina solitamente interdetto dal racconto cinematografico tradizionale. La scelta stessa di accettare questo progetto, di girare un film che aveva tutte le caratteristiche per ridursi a un prodotto efferato di consumo, a un comune slasher, deriva probabilmente dall'opportunità colta al volo da Demme di soggettivare concretamente e individualmente lo sguardo della macchina da presa, assegnando ad essa un'emotività, un'identità, uno sguardo, precisi, prettamente femminili. Così come altrove ha potuto identificare lo sguardo della macchina da presa con la prospettiva multiethnica o con quello di una minoranza etnica o politica negletta molto determinata. Perciò sovra-determinata, sostenuta, supportata dalla macchina da presa intesa come veicolo socialmente, politicamente e culturalmente utile, in virtù di una proprietà di linguaggio e di un consenso popolare allargato, dentro o parzial-

5=Cfr. R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979; Paris, Calmann-Lévy, 1995 [ed. it. *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005, pp. 244-264].

6=Cfr. A. G. Mancino, *Angeli selvaggi. Martin Scorsese, Jonathan Demme c/o Hollywood Usa*, Métis, Chieti 1995, in particolare pp. 303-322.





mente ai margini di un sistema, di un'istituzione quale quella dell'industria hollywoodiana. Accade così, nelle mani dell'autore di *The Silence of the Lambs*, che il dispositivo cinematografico stesso venga piegato, riqualificato, riadattato in vista di esigenze di militanza attiva sul piano dei diritti civili, quelli per l'appunto negati negli anni di Hoover e rivendicati dall'allora non ancora confermato agente dell'FBI Clarice Starling. L'obiettivo della macchina da presa demmiana coincide con l'obiettivo della lotta democratica infaticabile e a tempo indeterminato («A luta continua» è la didascalia-marchio-slogandichiarazione programmatica che conclude molte opere demmiane come *The Silence of the Lambs*). L'al di qua della macchina da presa e lo sguardo nella macchina da presa da fisiologiche figure dell'assenza⁷ assurgono al rango, in Demme, a sintomatiche marche di una presenza preponderante, necessaria, rivendicata: la rivincita del positivo (ossia l'istanza enunciatrice di una richiesta di cambiamento e integrazione allargata affidato a un soggetto vivo, tenace e imperterrito che giustifica e autorizza le soggettive cinematografiche) sul negativo (la macchina da presa esclusa, reclusa, rimossa dal campo visivo e confinata nel fuori quadro invisibile) significa che lo spettatore, attraverso un semplice, agevole, procedimento di ripresa come la soggettiva, può a sua volta vedere solo ciò che la donna vede. A condizione che Clarice veda e di conseguenza possa difendersi. Un gioco da ragazzi, prima ancora che uno stilema. Di una "facilità" disarmante: «La cosa divertente è che si tratta di un'inquadratura facile da preparare perché tutto quello che si deve fare è guardare quello che Jodie Foster fa e vede nelle prove; l'operatore osserva, e poi è il suo turno di duplicare quello che ha visto lei. [...] È piuttosto facile da montare se si hanno buoni primi piani della persona dal cui punto di vista si sta guardando»⁸.

Basta un controcampo, doveroso, automatico, ed ecco che l'atto del guardare introduce un principio di perfetta trasparenza, di costante reversibilità del soggetto e dell'oggetto, del campo e del controcampo, dell'al di qua e dell'al di là dell'obiettivo. Un simile procedimento, esteso a soggetti intercambiabili, scelti accuratamente come portavoce e vettore di uno sguardo mirato, riconducibile per effetto di

7=Cfr. M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinema*, Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, 1988 [ed. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 34-62].

8= J. Demme, in D. Thompson, S. Baron, *Demme on Demme*, Faber & Faber, New York 1992 [ed. it. *Qualcosa di travolgente: dalla serie B all'Oscar con Jonathan Demme*, in M. Benigni, F. Paracchini (a cura di), *American Movies 90*, Ubulibri, Milano 1994, P. 130].





condivisione e spirito di compartecipazione alla piccola o grande comunità altrimenti offesa, di cui il protagonista di turno come l'autore dell'autore cinematografico si fanno carico. In altre parole, la pulsione scopica designata dalla soggettiva trascende, per estensione e pragmatica applicazione, esprime in questo modo prerogative possibili e auspicabili di eccentricità e di molteplicità, a livello etnico, sessuale e comportamentale, di diritti civili altrimenti calpestati da figure istituzionali come l'FBI di J. Edgar Hoover. Questo sistema di riferimenti incrociati non solo in *The Silence of the Lambs*, ma seguendo una linea genealogica e progressiva già in *Last Embrace (Il segno degli Hannan, 1979)*, *Stop Making Sense (id., 1984)* e *Something Wild (Qualcosa di travolgente, 1986)*, prende le mosse dall'intero repertorio hitchcockiano. Non unicamente da *Psycho*, anch'esso suo malgrado beneficiario nel corso dei decenni di due sequel e un remake ufficiali, *Psycho II (id., 1983)* di Richard Franklin, *Psycho III (id., 1986)* di Anthony Perkins e *Psycho (id., 1998)* di Gus Van Sant, o da un film come il coevo *Peeping Tom (L'occhio che uccide, 1960)* di Michael Powell, la cui più autentica eredità e soprattutto ereditarietà, anche per quanto concerne l'impiego invasivo della soggettiva e della semisoggettiva, prima del più celebre film demmiano è stata raccolta da *Halloween (Halloween, la notte delle streghe, 1978)* di John Carpenter. Quanto basta, se mai ce ne fosse bisogno, per dimostrare l'impossibilità o l'inutilità di ricorrere a congegni analoghi a *The Silence of the Lambs* o a personaggi (criminali) – è il caso di dire - in cerca d'autore.

Dunque, di che cosa non ha tenuto conto la progenie ufficiale di *The Silence of the Lambs*, comprendente – complice lo stesso Thomas Harris - *Hannibal (id., 2001)* di Ridley Scott, *Red Dragon (id., 2002)* di Bret Ratner, dove l'attore Anthony Hopkins, fuori età e fuori peso, ha dovuto far finta di essere un temibilissimo e agilissimo pericolo pubblico (mentre Demme lo teneva quasi sempre immobile, concettualizzandone la quieta, inamovibile e sofisticata "normalità" malefica), e un prequel come *Hannibal Rising (Hannibal Lecter – Le origini del male, 2007)* di Peter Webber, dove si sono cercate a tutti i costi motivazioni storiche di fondo insostenibili? E che dire della assai più vasta, incontrollata e non ufficiale progenie, al di là dei giudizi di merito? In questo caso non c'entra il principio di costruzione arbitraria di una perfezione pregressa e inatingibile tanto per contrapporre ideologicamente un passato nobile a un presente ignobile, secondo uno stratagemma noto agli storici come «invenzione della tradizione»⁹, da cui far derivare ogni apposita

⁹=Cfr. l'introduzione dello stesso. Hobsbawn, in E. J. Hobsbawn, H. Trevor-Roper, P.





degenerazione successiva. La domanda potrebbe persino essere ribaltata o posta in altri termini: perché lo stesso *The Silence of the Lambs* non è, né mai è stato considerato un sequel del precedente *Red Dragon* (*Manhunter – Frammenti di un omicidio*, 1986) di Michael Mann, rifatto appunto nel 2002, non come remake dell'omonimo film di Mann bensì come sequel di quello di Demme? Cosa non hanno afferrato i prosecutori in tutti i sensi non autorizzati alle prese con assassini seriali adusi a orchestrare accademiche catene di delitti? Altri tempi? Non è questo il problema. Altra logica o, piuttosto, elementare questione di buon senso. Come l'uso della soggettiva in Demme. La risposta potrebbe essere suggerita dal finale esplicativo del vecchio film televisivo di Dario Argento cui si accennava: *Il tram* (1973), in cui in tempi non sospetti o altrimenti sospetti, dal momento che l'ultima battuta assume un significato politico esplicito, molto consono all'Italia degli anni Settanta, si è preferito smontare con il buon senso più che con la logica sottile il paradigma, tornato in auge negli ultimi vent'anni proprio a seguito di *The Silence of the Lambs*, dell'assassino intellettuale e colto il quale ama costruire il suo rituale atroce come un'opera d'arte o un rebus altamente sofisticato e altrettanto complesso. In questo secondo episodio della serie *La porta sul buio*, diretto da Dario Argento con lo pseudonimo di Sirio Bernadotte, lo scioglimento del consueto intrigo criminale è stato affidato a una sequenza completamente dialogata, analoga a quella classica hitchcockiana di *Psycho*, che Brian De Palma ha poi provato a rendere ironica o dinamica nelle sue due molto personali variazioni sul tema: *Dressed to Kill* (*Vestito per uccidere*, 1980) e *Raising Cain* (*Doppia personalità*, 1992), appena un anno dopo *The Silence of the Lambs*. Alla fine de *Il tram* infatti la ragazza-scapata all'omicida dichiara di non comprenderne appieno la ratio: «Però ha agito abbastanza sciocamente, in fondo bastava che facesse...». Un poliziotto investito di un compito teorico la interrompe: «Vede, l'assassino non è mai intelligente. Furbo sì, magari raffinato, ricercato, contorto, feroce, astuto, ma intelligente mai. Semplicemente perché un uomo intelligente non corre il rischio di ficcarsi in un omicidio. Solamente il criminale sciocco lo fa». Il senso è chiaro e inequivocabile. Solo che a questo punto, per riportare sul terreno storico-politico concreto il discorso, interviene il commissario nel letto d'ospedale: «Beh, c'è anche il criminale intelligente. Magari ha belle macchine, ville, lusso. Può anche sembrare una per-

Morgan, D Cannadine, B. S. Cohn, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 [ed. it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987; 2002, pp. 3-17].





sona perbene. Compie delitti anche lui, eccome. Solo che quando andiamo a vedere, ci mostra le mani e sono sempre bianche, pulite, immacolate». Dal canto suo l'autore di *The Silence of the Lambs* o, per intenderci, di *The Agronomist (id.)*, quando cioè decide di confrontarsi direttamente con contesti geopolitici specifici, solitamente prediligendo la non-fiction alla fiction, sarebbe sostanzialmente d'accordo. Se infatti dovessimo parlare di delitti seri, strutturali, sistematici, dove la logica, la costruzione, il disegno cifrato acquistano senso e spessore reale, occorrerebbe cercare altrove. Con criteri investigativi e filmici diversi.

Anton Giulio Mancino è docente di Semiologia del Cinema e degli Audiovisivi alle Università di Bari e Macerata. Giornalista pubblicista, è esperto in Multimedialità e membro del SNCCI, Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. Tra le sue pubblicazioni, i volumi: *Angeli selvaggi – Martin Scorsese Jonathan Demme c/o Hollywood Usa* (Metis, Chieti, 1995); *John Wayne* (Gremese, Roma, 1988), *Il processo della verità – Le radici del film politico-indiziario italiano* (Kaplan, Torino, 2008), *La recita della storia – Il cinema di Bellocchio da Moro a Mussolini* (di prossima pubblicazione, Bulzoni, Roma). Ha scritto inoltre saggi in monografie su Francesco Rosi, Giancarlo Giannini, Sergio Rubini, Brian De Palma, Gianni Amelio, Michele Placido, Robert Siodmak, Graham Greene e il cinema, Gian Maria Volontè, Jean-Pierre e Luc Dardenne. Ha collaborato con la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia (membro della commissione selezionatrice delle settimana Internazionale della critica) e curato voci su cineasti e autori letterari nell'*Enciclopedia del cinema* diretta da Enzo Siciliano. Ha collaborato alla redazione del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* a cura di Gian Piero Brunetta (Einaudi, Torino, 2006). Ha, inoltre, realizzato come regista, sceneggiatore e montatore, il docu-film *Giancarlo Santi: facevo er cinema* (2005), scritto e diretto il cortometraggio *All'alba* (2007), in concorso al Torino Film Festival 2007.







INTRODUZIONE

Esistono film che quando scorrono sullo schermo lasciano sempre un'impressione forte nello spettatore, uno sconvolgimento interiore destinato a resistere anche dopo i titoli di coda. Uno di questi è *Il Silenzio degli innocenti*, di Jonathan Demme, del 1991: il primo thriller a vincere i cinque Oscar fondamentali e un Orso d'Argento a Berlino per la regia. Il pubblico italiano lo giudicò «il più bel film del primo secolo di vita del cinema»¹⁰. Ma il suo successo fu planetario, provocò un'emozione e un turbamento di massa. Il fascino dell'opera, rimasto intatto, forse deriva proprio dalle paure che ci ha trasmesso con gli sguardi voraci di un mostro attraverso i memorabili primi piani degli occhi. Sguardi che sembrano volerci succhiare l'anima anche da dietro le sbarre di una cella. Hannibal Lecter, l'ingordo psichiatra che si ciba di carne umana, non è, però, l'unico protagonista del film. La pellicola incassò nelle sale di tutto il mondo 272 milioni di dollari e ne costò soltanto 19 riscuotendo ovunque – caso raro - anche il consenso dei critici più spietati, quelli che alla prima uscita ufficiale, al Festival di Berlino, accolsero il film con una solenne stroncatura. Non è stato, dunque, solo un fenomeno commerciale. Merito della seducente e raffinata interpretazione di Anthony Hopkins nei panni del “dottor cannibale” ma anche di Jodie Foster, la graziosa e risoluta aspirante detective Clarice Starling che sfida da coraggiosa eroina sia le brame dell'antropofago che la “conquista” col suo sguardo tagliente, sia la rabbia omicida di “Buffalo Bill”, il serial killer a cui lei dà la caccia, un sarto che ammazza giovani dai fianchi larghi per scorticarle e farsi un abito con la loro pelle.

Il trionfo di *The Silence Of The Lambs* (“Il silenzio degli agnelli” nel titolo originale) deriva, però, soprattutto, dalla profondità della storia, ricca di simboli e segni, che ha permesso a Demme di imbastire insieme vicenda, temi e personaggi miscelando sapientemente suspense e surprise. Il regista, come fece Alfred Hitchcock in *Psycho*, ha raccontato l'allucinante, l'assurdo, il macabro in modo asciutto, senza far traboccare mai nemmeno una goccia di retorica dalle immagini e dai dialoghi, evitando il ricorso a effetti speciali o allo splatter (il sangue si vede, ma solo quando è necessario a dare significato e giusto pathos alla scena, non viene ostentato mai). Al primo impatto con il film, però, certi osservatori lo accusarono di “sensazionalismo”, di un eccesso di crudeltà e persino di omofobia. Le polemiche “a pelle”, insomma, furono feroci.

In ogni caso, come sempre, è lo stile a fare la differenza. E il “tocco”

¹⁰=*Cinemedia*, “Top Ten Film” stilata dall'Ente dello Spettacolo in base a un sondaggio eseguito su un campione di 20.000 spettatori.





che l'autore newyorchese è riuscito a dare a questo thriller psicologico (anche se il film non si può catalogare in alcun genere preciso) consiste sia nella scelta del soggetto (l'omonimo best-seller di Thomas Harris) sia, come vedremo, nella maniera accurata ed elegante di realizzarlo attraverso un uso appropriato e coinvolgente della macchina da presa con soggettive, piani americani, controcampi, inquadrature ravvicinate. La cinepresa nelle mani di Demme diventa soprattutto lo sguardo dello spettatore, si immedesima con lui, lo accompagna, gratificandolo, ma anche tendendogli dei tranelli per mantenerlo sempre in tensione e alimentarne la curiosità. Demme, inoltre, sembra aver applicato al meglio, in questo suo capolavoro, la fondamentale lezione del "maestro del brivido": "Per produrre suspense, nella sua forma più comune, è indispensabile che il pubblico sia perfettamente informato di tutti gli elementi in gioco. Altrimenti la suspense non c'è"¹¹. Nel film, infatti, ogni inquadratura, anche la più breve, fornisce a chi guarda un messaggio preciso e leggibile. Potremmo dire che nulla, di quello che vediamo sullo schermo, è superfluo o inutile rispetto al significato che l'autore vuole affermare. In questo libro cercheremo di scoprire, quindi, i meccanismi che nel *cult-movie* demmiano tengono incollati alla poltrona, dall'inizio alla fine, anche gli spettatori più scettici o distratti, sfidando i più sagaci in un gioco di molteplici letture sovrapposte. Per due ore non ci si annoia mai. Né si rimane delusi dal finale aperto che prelude a un sequel con un Hannibal ancora più combattivo e, stavolta, protagonista assoluto. Ma Jonathan Demme è stato anche capace, favorito dall'ottima e ficcante sceneggiatura di Ted Tally (che si preoccupò soprattutto di non stravolgere il testo di Harris rimanendogli il più possibile fedele), di condurre il pubblico dentro le pieghe del cervello umano, fino alla sottile linea che separa il Male dal Bene. Sfruttando in modo ineguagliabile un altro principio hitchcockiano: "più riuscito è il cattivo, più riuscito sarà il film"¹². Lecter, infatti, è un "malvagio" perché uccide i suoi nemici per poterseli mangiare, è una "bestia" ma suscita simpatia mettendo la sua intelligenza e doppia competenza – di psichiatra e pericoloso criminale – al servizio della buona causa: aiuta infatti (anche se in cambio di favori per sé) la "bella" Clarice a catturare l'altro "mostro" salvando così la giovane rapita. Al tempo stesso, il folle medico coinvolge la detective in una breve ed efficace psicoterapia per liberarsi degli incubi che le affollano la mente, per far tacere quegli agnellini innocenti che, dentro di lei, gridano ancora nel tentativo di sfuggire alla mattanza, come quando era bambina e viveva nel ranch degli zii, dopo la morte violenta del padre poliziotto. Lo sguardo e le parole acuminate di Lecter strappano dal cuore dell'agente Starling, in un





quelle angosce infantili che le impedivano di essere se stessa. La "paziente" ricorda e rivive. Adesso gli agnellini non urlano più. Clarice è guarita e può finalmente compiere giustizia, interrompere lo scempio, vendicare il padre. Grazie Lecter! In fondo, anche il diavolo è servo di Dio, e la luce nasce dalle tenebre. Ed è questo, aldilà della forma e dei simbolismi, un altro messaggio affascinante del film, nel quale si sviluppa un rapporto dialettico, sempre teso e vibrante, tra i due elementi che determinano, nel loro avvicinarsi, la vita di ogni uomo sulla terra: Bene e Male si alternano sempre ma il primo non soccombe mai e, anzi, usa spesso il secondo per affermarsi.

L'esistenza, però, è anche rinuncia, morte e sacrificio, ci rammenta il film. "Dolore, sofferenza, agonia, tu l'adori" (Hurt, Agony, Pain, Love) si legge in un cartello che l'aspirante agente dell'Fbi incrocia durante la sua solitaria e faticosa esercitazione nel bosco di Quantico, mentre scorrono i titoli di testa. Sono le parole chiave del percorso a ostacoli che gli allievi poliziotti devono superare; vogliono dire, insomma, che non bisogna arrendersi mai quando si combattono i criminali. È un motto del Federal Bureau of Investigation. Ma ci sembrano, lasciatecelo almeno immaginare, parole di sfida pronunciate quasi per una sorta di "interposizione" dal diabolico dottor Lecter, medico dall'infallibile occhio clinico, uomo profondo, coltissimo e scellerato che in cella legge poesie, ascolta le sofisticate "Variazioni Goldberg" di Bach e disegna con mano da vero artista ciò che incontra e ama (il duomo di Firenze visto dal Belvedere e "Madonna-Clarice" con l'agnellino sulle ginocchia). È come se Hannibal, seguace di Marco Aurelio (l'imperatore romano grande predicatore dello stoicismo), si rivolgesse indirettamente con questa frase, facendola sua, agli spettatori entrati in sala per ammirare le sue crudeltà e per tremare di fronte ai suoi sguardi senza sapere, però, che la follia significa anche strazio, lutto, pianto. Come le imprese di una poliziotta coraggiosa che lotta contro il...diavolo. Perché il motto dell'Fbi potrebbe essere lo stesso di Lecter: dolore, sofferenza, agonia, tu l'adori. Ti servono per conquistare la bellezza.

Ma perché, potremmo ancora chiederci, ci affascinano tanto le storie dove dominano l'efferatezza e il sadismo e ci attraggono i carnefici che le mettono in atto? Come mai il cannibalismo, pratica considerata aberrante nella concezione occidentale, attira così tanto la nostra curiosità, nella cronaca, al cinema come nella letteratura? E quali sono i meccanismi della paura che scattano di fronte a certe immagini? Cercheremo di capirne qui le ragioni anche con l'aiuto di una psicologa che si occupa di curare l'ansia e ritiene che film come questi possano rappresentare un'efficace terapia. E anche qui c'entra Lecter... È un personaggio dalle mille sfaccettature





che appare soltanto sedici minuti sullo schermo ma non finisce mai di darci lezioni! Come quella, attualissima, sul metodo più efficace da adottare nelle investigazioni. Indagare su un crimine non significa studiarlo a distanza. Non basta raccogliere indizi, far lavorare la Scientifica, compilare test, abbozzare identikit, ragionare sul luogo del delitto per mettere insieme tutti gli elementi che appaiono. Scoprire il colpevole vuol dire immedesimarsi (non lo dice anche Jules Maigret?), bisogna tener conto delle sue nevrosi. Che cosa fa un assassino? Uccide per soddisfare un bisogno. Cioè, innanzitutto, desidera. È nella sua natura di uomo. E il desiderio, per ognuno di noi, nasce dallo sguardo, scaturisce da quello che osserviamo ogni giorno nella realtà. Non è, in fondo, anche una lezione di vita?

È, questa, un'altra chiave d'interpretazione del film. E forse la più intrigante. Si nasconde nella dinamica innescata dall'insolito, traslato "triello" (il triplice scontro "alla messicana", nei western anni Settanta) che vede protagonisti lo stesso Hannibal, Buffalo-Gumb e Clarice, un gioco incrociato costruito sulla seduzione reciproca e sull'inseguimento del tipo cacciatore-preda. I tre, infatti, si rincorrono e si sorreggono (narrativamente e psicologicamente) a vicenda, sono funzionali l'uno all'altro, come facce di uno stesso prisma. La chiave, dunque, si cela nel consiglio dello psichiatra pluriomicida alla detective che vuole acciuffare lo scuoiatore (non è lui, forse, il vero diavolo della vicenda?) per salvare la vita a una ragazza innocente (un agnellino da sottrarre al macello?): cercare sempre le risposte più semplici quando s'indaga nell'animo umano, perché il desiderio, appunto, nasce proprio da quello che sta fuori di noi. Il desiderio, dunque, nasce dallo sguardo. E quando si cerca una verità nel profondo dell'"io", per dissotterrarla dalla pazzia e dalle tenebre, lo sguardo può diventare un'arma più risolutiva della pistola Smith & Wesson modello 19 di Clarice, del coltello scuoiatore di Gumb e anche... dei denti di Lecter.





GENESI DI UN CAPOLAVORO

Il successo internazionale del romanzo *Red Dragon* (edito in Italia anche con il titolo *I delitti della terza luna*) di Thomas Harris, portò per la prima volta Hannibal Lecter, lo psichiatra cannibale sul grande schermo nel film *Manhunter-Frammenti di un omicidio*: fu Dino De Laurentiis a produrre la trasposizione cinematografica del best-seller, affidando la regia a quel grande mago del thriller che è Michael Man. Ma fu un fiasco. Era il 1986. Il produttore napoletano decise allora di vendere i diritti che aveva acquisito sull'altro libro di Harris, *Il silenzio degli innocenti*, un sequel del precedente ritenuto ancora più orrifico e cruento, e tentare altre strade per il rilancio della sua attività in America. Il copyright di questo titolo passò quindi, gratuitamente, alla Orion Pictures che propose a Ted Tally, allora trentanovenne, di scrivere la sceneggiatura e a Gene Hackman di dirigere, co-produrre e interpretare il film. L'attore – straordinario interprete di “Papà” Doyle, ne *Il braccio violento della legge* (*The French Connection*, di William Friedkin, 1971), ruolo per il quale vinse l'Oscar –, comprò parte dei diritti del film ma rinunciò all'intero progetto dopo essersi rivisto in una clip tratta da *Mississippi Burning-Le radici dell'odio* (di Alan Parker, 1988) dove interpretava la parte di uno sbirro dell'FBI dai modi molto brutali e spicci: per anni identificato come “il cattivo di Hollywood”, Hackman dichiarò, allora, di non sentirsi più a suo agio in ruoli così violenti e che desiderava cambiare registro. Niente Lecter, dunque. Per il ruolo della protagonista era già stata scelta, nel frattempo, Michelle Pfeiffer che aveva lavorato pochi mesi prima con Demme in *Una vedova allegra... ma non troppo*. Ma lei non accettò la parte perché riteneva il film troppo tetto: «È stata una decisione molto difficile ma la lettura di quella sceneggiatura mi rese inquieta» spiegò l'attrice a Barbara Walters del settimanale “Time” in un'intervista del 1992, dopo l'assegnazione dell'Oscar alla Foster. Quest'ultima, che disse invece di essersi emozionata leggendo il libro dello scrittore americano, avrebbe voluto acquistarne i diritti cinematografici anche per dirigere il film ma non riuscì nell'impresa perché “scippata” da Hackman: pochi mesi dopo, comunque, Demme la chiamerà a interpretarlo. All'inizio il regista non riteneva la Foster sufficientemente forte per sostenere questo ruolo duro ma poi si ricredette: «Jodie voleva quella parte disperatamente. Mi descrisse il film come la storia di una donna che fa tutto quello che deve fare per salvarne un'altra, ed è proprio con questa interpretazione, cioè che il film non fosse un film sul dottor Lecter, che mi ha convinto di essere quella giusta. Lei è stata la scelta migliore possibile proprio





di essere quella giusta. Lei è stata la scelta migliore possibile proprio perché aveva una motivazione speciale»¹³.

Jonathan Demme scende in campo in quanto interpellato dalla Orion che lo coinvolse anche nella produzione. Il regista disse subito sì all'offerta, senza leggere lo script sul quale Tally stava lavorando. Aveva grande stima dello sceneggiatore e gli bastò esaminare il romanzo da cui, come accadde allo stesso screenwriter, rimase sbalordito. Demme non si pose immediatamente il problema dell'eccessiva brutalità della storia non avendo mai censurato nelle sue opere la violenza: «Penso che sia importante farla vedere nei film – dichiarò –, affinché la gente possa verificare quanto sia terribile»¹⁴.

Nonostante questo, lui e i suoi collaboratori discuteranno e faticeranno molto per rendere il film – “necessariamente” violento – godibile ed efficace, senza scivolare mai nel rivoltante. Quello che impressionò Demme, del libro di Harris fu, però, soprattutto, lo sviluppo psicologico del personaggio di Clarice, il suo cambiamento dopo l'incontro con Lecter e, in particolare, «la sua lotta eroica per cercare di salvare una vita»¹⁵.

Delicata e complessa fu la scelta di tutto il cast. All'inizio il regista newyorchese avrebbe voluto la bionda Meg Ryan per il ruolo di Clarice Starling ma anche lei, come la Pfeiffer, disse di no alla proposta. Il cineasta rivelò in seguito di aver esaminato circa trecento attrici prima di scegliere Jodie Foster che lo colpì «per il suo carattere molto determinato» e le capacità di interpretare una donna che assomigliasse il più possibile al personaggio delineato da Harris nel libro: “cerebrale”, intelligente, perspicace, ma anche priva di un esplicito interesse sessuale, sebbene attraente e desiderata da tutti i maschi con i quali si imbatte durante la sua difficile missione.

La difficoltà maggiore, però, era trovare il Lecter giusto: Sean Connery, chiamato per primo, declinò l'invito perché la parte non gli piaceva e non credeva che il film potesse avere successo. Lo sguardo tenebroso e l'eleganza della sua recitazione erano i punti di forza sui quali voleva far leva Demme. Ma non riuscì a convincerlo. Il ruolo venne offerto poi a Jeremy Irons il quale stava per accettare. Ma ci ripensò: temeva, infatti, di rimanere “incastrato” nel cliché del “cattivo”, avendo interpretato negli ultimi anni solo personaggi negativi. Nel film *Inseparabili* (1988), di David Cronenberg, Irons fece la parte di due gemelli medici pazzoidi e ne *Il mistero von Bulow* (1990) dell'iraniano Barbet Schroeder

13=Dichiarazioni rilasciate da Jonathan Demme durante il Milano Film Festival 2011.

14= Gavin Smith, *Identity Check*, in *Film Comment*, gennaio-febbraio 1991.

15=D. Thompson, S. Baron, *Qualcosa di travolgente*.





interpretò l'impunito uxoricida di Boston (vinse l'Oscar e il Golden Globe). Anche lui, dunque, rifiutò la proposta. Passarono al vaglio di Demme anche John Hurt, Lou Gossett jr., Robert De Niro, Jack Nicholson e Robert Duvall. Nessuno di questi però lo convinse fino in fondo (e nemmeno loro, a quanto pare, erano troppo persuasi dal ruolo). Il regista si rivolse allora ad Anthony Hopkins: si ricordava della splendida interpretazione del dottor Treves in *Elephant man* di David Lynch, dieci anni prima. Ritenne che la sua faccia fosse «paterna, umana e rassicurante», come voleva che fosse, agli occhi del pubblico, il suo *Hannibal the cannibal*. E stavolta la risposta fu affermativa.

Un altro personaggio importante nella storia è Jack Crawford, il capo del Dipartimento di Scienze Comportamentali dell'FBI, direttore superiore dell'agente Starling. Prima di optare per Scott Glenn (una faccia da duro, più da gangster che da elegante poliziotto...), Demme convocò Michael Keaton, Mickey Rourke e Kenneth Branagh. Non contento dei "provini" chiese a Glenn, impegnato sul set di *Fuoco assassino* di Ron Howard, se se la sentiva di interpretare quel personaggio. La risposta fu sì. Per preparare la parte, l'attore si affiancò per mesi a John Douglas, un vero agente federale che finì per essere il vero ispiratore del personaggio.

Per "inventare" e preparare le luci, Demme cercò ispirazione da *Rosemary's Baby* di Roman Polanski, film che studiò con occhio attento insieme al fidatissimo Tak Fujimoto, direttore della fotografia di quasi tutti i suoi lungometraggi. E l'esito sarà straordinario: luminosità, ombre e colori sia negli interni che negli esterni risulteranno perfetti.

Come location principale la produzione scelse Pittsburgh, per la sua connotazione architettonica e urbanistica adatta al racconto. Le riprese della pellicola cominciarono il 15 novembre 1989 e si conclusero il 1 marzo 1990. Il silenzio degli innocenti uscì nelle sale cinematografiche degli Stati Uniti il 14 febbraio del 1991. In realtà, il film avrebbe dovuto uscire alla fine del 1990 ma la Orion preferì distribuire prima *Balla coi lupi* per poter "spalmare" meglio il successo ai botteghini che deriva dagli Oscar (tenendo conto che anche le nominations comportano un forte incentivo agli incassi). Dall'Accademy of Motion Picture Arts and Sciences la pellicola di Kevin Costner ottenne ben sette statuette d'oro.





Jonathan Demme





CREDITS FILM

Titolo originale: The Silence of the Lambs; **Origine:** Usa; **Produzione:** Strong Heart-Jonathan Demme per Orion; **Produttori:** Edward Saxon, Kenneth Utt, Ron Bozman, Grace Blake (associato), Gary Goetzman (esecutivo); **Anno:** 1991;

Regia: Jonathan Demme; **Sceneggiatura:** Ted Tally; **Soggetto:** il libro *The Silence of the lambs* di Thomas Harris; **Fotografia:** Tak Fujimoto (in Technicolor); **Scenografia:** Kristi Zea; **Costumi:** Collen Atwood; **Effetti di make-up:** Carl Fullerton, Neal Martz; **Operatore di macchina:** Tony Jannelli; **Operatore Steadicam:** Larry McConkey; **Primo Assistente operatore:** Bruce MacCallum; **Art Director:** Tim Galvin; **Musica:** Tom Petty, *American Girl*; Book of Love, *Sunny Day*; Johann Sebastian Bach, *Variazioni Goldberg*; The Falls, *Hip Priest*; Colin Newman, *Alone*; Savage Republic, *Real Man*; Q. Lazzarus, *Goodbye Horses*; Les Frères Parent, *Lanmo nan zile A.*; **Colonna sonora originale:** Howard Shore; **Suono:** Tom Fleischman e Christopher Newman; **Montaggio:** Craig Mc Kay; **Casting:** Howard Feuer;

Interpreti: Jody Foster (Clarice Starling), Anthony Hopkins (Hannibal Lecter), Scott Glenn (Jack Crawford), Ted Levine (Jame Gumb/Buffalo Bill), Anthony Heald (Frederick Chilton), Brooke Smith (Catherine Martin), Diane Baker (senatore Martin), Kasi Lemmons (Ardelia Mapp), Charles Napier (tenente Boyle), Tracey Walter (Lamar), Roger Corman (Hayden Burke, direttore dell'FBI), Ron Vawter (Paul Krendler), Danny Darst (sergente Tate), Frankie Faison (Barney), Paul Lazar (Pilcher), Daniel Buter (Roden), Chris Isaak (ufficiale delle forze speciali), Lawrence A. Bonney (istruttore dell'FBI), Stuart Rudin (Miggs), Masha Skotobogatov (Clarice da bambina), Jeffrie Lane (padre di Clarice), Leib Lensky (signor Lang), James B. Howard (istruttore di boxe), Bill Miller (signor Brigham), Pat Mac Namara (sceriffo Perkins), Kenneth Utt (dottor Akin), Chuck Aber (agente Terry), Gene Borman (Oscar), Harry Northrup (signor Bimmel), Lauren Roselli (Stacey Hubka), Alex Coleman (sergente Pembry), Cynthia Ettinger (ufficiale Jacobs), Adelle Lutz (giornalista televisiva), Jim Dratfield (segretario della senatrice Martin), Brent Hinkley (ufficiale Murray), Lawrance T. Wrentz (agente Burroghs);

Distributore: 20th Century Fox-CDI; **Durata:** 118'.

I premi: 5 Oscar 1992: miglior film, miglior regista, miglior attore protagonista (Anthony Hopkins), miglior attrice protagonista (Jodie Foster), miglior sceneggiatura non originale;
1 Golden Globe 1992: miglior attrice in un film drammatico (Jodie Foster);





2 Premi BAFTA 1992: miglior attore protagonista (Anthony Hopkins), miglior attrice protagonista (Jodie Foster);

3 National Board of Review Awards 1991: miglior film, miglior attore non protagonista (Anthony Hopkins), miglior regista;

5 Chicago Film Critics Association Awards 1991: miglior film, miglior attore (Anthony Hopkins), miglior attrice (Jodie Foster), miglior regista, migliore sceneggiatura;

4 Kansas City Film Critics Circle Awards 1992: miglior film, miglior regista, miglior attore (Anthony Hopkins), miglior attrice (Jodie Foster);

4 Saturn Awards 1992: miglior film horror, miglior attore (Anthony Hopkins), miglior sceneggiatura, miglior trucco.

TRAMA

Un delicato incarico. Clarice Starling, allieva dell'Accademia FBI, corre a perdifiato e si allena a superare ostacoli tra le brume di un bosco nei dintorni di Quantico (Virginia). Durante l'esercitazione un istruttore la chiama e le dice che deve recarsi subito da Jack Crawford, il capo del Dipartimento di Scienze del Comportamento. Con la maglietta ancora intrisa di sudore Clarice entra nell'ufficio di Crawford ma lui non è ancora arrivato. Mentre aspetta, la giovane rimane colpita dalle fotografie affisse sulle pareti della stanza che mostrano i cadaveri di giovani donne orrendamente sfigurati. Tra le immagini, c'è anche una pagina del giornale *The National Inquisitor* con il titolo: "Bill skins fifth" (Bill scuovia la quinta). Dal caposezione la giovane Clarice, una delle migliori reclute della scuola, diplomata a pieni voti in psicologia criminologica, riceve il delicato incarico di sottoporre a un test Hannibal Lecter, psichiatra e pericoloso criminale conosciuto come "il cannibale". Lo scopo, le dice il dirigente del Dipartimento, è quello di ricavarne un profilo psico-comportamentale: «La maggior parte dei soggetti interrogati finora, altri criminali assicurati alla Giustizia, tutti assassini recidivi, è stata felice di rispondere alle domande del questionario, ma lui si rifiuta di collaborare». L'aspirante detective dovrà perciò recarsi il giorno stesso da Lecter in manicomio, a Baltimora. «Non mi aspetto che si metta a parlare con te ma almeno possiamo dire che abbiamo ritentato» commenta Crawford. «Fammi sapere almeno com'è lui, com'è la sua cella, se scrive, se disegna e cosa disegna». Il rapporto su Lecter deve essere stilato entro le ore 8 di mercoledì. «Ma perché quest'urgenza - domanda la ragazza insospettita da tanta fretta - visto che il "cannibale" è in prigione ormai da otto anni? C'è forse qualche connessione tra lui e Buffalo Bill, il maniaco che scuovia le





le donne?». «Vorrei che ci fosse...» risponde Crawford, che conclude raccomandando alla sua allieva di non fidarsi mai di Lecter, di non raccontargli nulla di personale, di non dimenticare mai chi è e non avvicinarsi troppo al vetro che li separerà durante il colloquio.

L'incontro "fatale". Chi è Lecter? «Un mostro, uno psicopatico puro, il "pezzo" migliore che abbiamo» spiega Frederick Chilton, l'altézioso direttore del manicomio criminale statale di Baltimora (Maryland), mettendo in guardia la giovane recluta dell'FBI sulla pericolosità del soggetto. Intanto, però, ne approfitta per corteggiarla goffamente proponendosi addirittura come guida per un'escursione notturna nei luoghi più divertenti della città. Ma Clarice respinge con sdegno le sue avances. «Astuto Crawford: usa una donna attraente per indurre Lecter ad aprirsi» incalza il direttore mentre accompagna la sua ospite nei sotterranei dove è rinchiuso il criminale. Cerca anche di intimidirla: «D'altra parte Hannibal non vede una donna da otto anni e se lei dovesse essere di suo gusto... si fa per dire...». «Mi sono diplomata in psicologia e criminologia, dottore, e non è una scuola di bellezza» è la risposta secca e indignata dell'agente Starling. «Non si avvicini a quel vetro, non lo tocchi, non le passi nulla se non carta morbida, niente matite o penne, niente punte metalliche o *attache* sulla carta, usi il portavivande scorrevole in ogni caso... se tenta di passarle qualcosa, non accetti, sono stato chiaro?». Ma Chilton, nonostante le raccomandazioni, non demorde. Oltre ad essere infastidito per la sua dura reazione, non ritiene in grado Clarice di sostenere la prova. Per scoraggiarla ulteriormente dal compiere l'impresa le mostra allora la fotografia di un'infermiera alla quale il dottore aveva mangiato la lingua e massacrato orribilmente il volto. Lecter si era fatto ricoverare in ospedale simulando un dolore all'addome: gli tolsero la camicia di forza per fargli un elettrocardiogramma e quando la donna si chinò su di lui ne approfittò per aggredirla. Visto il precedente e la pericolosità del soggetto, il direttore esige perciò di assistere al colloquio. Clarice però si oppone: teme che l'ostilità manifestata da Chilton nei confronti del recluso possa nuocere all'esito della sua missione.

Tutto è pronto per il grande incontro. Si apre il pesante cancello della prigione sotterranea, una specie di segreta medievale, umida e sporca, Clarice attraversa con passo svelto il corridoio dove altri detenuti attaccati alle sbarre le gridano frasi oscene e giunge finalmente davanti alla parete di vetro spesso e infrangibile che delimita la cella speciale in cui Lecter è segregato. Lo psichiatra si presenta con cortese distacco alla sua giovane ospite chiedendole subito le credenziali. «Jack Crawford ha mandato una recluta per







me!», commenta con sarcasmo dopo aver visto il tesserino che lei le ha esibito. All'ironia del dottore, Clarice cerca di replicare con astuzia: «Sì, sono una studentessa e sono qui per imparare da lei. Forse può decidere da sé se sono abbastanza qualificata per farlo o no». Lecter inizia così a studiare la sua preda "annusandola" e dandole del tu: «Usi Evian come crema idratante... e a volte ti metti Air du Temp, ma non oggi...». Poi le fa osservare i disegni eseguiti su carta da macellaio del Duomo di Firenze visto dal Belvedere realizzati da lui a memoria fin nei minimi dettagli. «La memoria è quella che ho al posto di una bella vista», dice il dottore. Ma subito dopo, infastidito, si rifiuta di compilare il questionario che gli viene presentato dalla donna: «No, no, stavi andando così bene, non eri rimasta insensibile alla gentilezza... e ora questa richiesta di cattivo gusto...». Lecter capisce che l'agente Starling è stata mandata da lui per avere notizie su Buffalo Bill, il maniaco seriale a cui piace scuoiare gobbe di giovinette e che sta dando grossi grattacapi a Crawford. Decide allora di ribaltare la situazione sfidando, con pungente ironia, l'intelligenza della detective: «Quant'è cattivo quel ragazzo! Perché pensi che stacchi la pelle, agente Starling? Stupiscimi con la tua perspicacia!». «Per avere un trofeo delle sue vittime...» risponde lei. «E io non lo facevo?». «No lei se le mangiava le sue...». La determinazione della ragazza convince Lecter a leggere il test. Ma ne scaturisce un'altra provocazione: «Tu pensi di sezionarmi con questo strumento spuntato? Sei molto ambiziosa, vero? Sai cosa mi sembri? Un'energica campagnola ripulita con poco gusto. Sei stata nutrita bene e questo ha allungato le tue ossa, ma non ti sei spinta più in là di una generazione rispetto ai rifiuti umani da cui provieni, vero? E quell'accento che hai tentato così disperatamente di perdere! Pura Virginia occidentale... Che fa tuo padre? Fa il minatore, puzza ancora di lampada a petrolio? So come ti hanno scoperta in fretta i ragazzi: quei noiosi, puzzolenti palpeggiamenti sui sedili posteriori delle macchine, mentre tu avevi un solo sogno: andartene via, cercare qualunque cosa ti desse la possibilità di arrivare all'FBI». L'analisi di Lecter su Clarice Starling è spietata. E lei, scossa dalle parole del suo interlocutore, si difende attaccando: «Dottore, perché non prova a scrivere quello che vede? O devo pensare che le fa paura?». La risposta di Lecter ha il sapore di una minaccia ma è anche un modo per ricordarle chi è lui: «Uno che faceva un censimento, una volta, tentò di interrogarmi: mi mangiavi il suo fegato con un bel piatto di fave e un buon Chianti....». E conclude la frase con un agghiacciante risucchio. Mentre la poliziotta si allontana dalla cella del dottore dirigendosi verso l'uscita, Miggs, il detenuto della gabbia





accanto, si masturba furiosamente e le getta lo sperma in faccia. Disgustato da quanto accaduto, Lecter richiama Clarice, sconvolta, e promette di darle una mano per guadagnarsi una promozione. Le regala anche un indizio, il primo di una lunga serie: «Guarda dentro te e il resto di te stessa, vai a cercare la signorina Esther Moydil, una mia vecchia paziente». All'esterno del carcere, disperata, la ragazza non ha la forza di andar via, si appoggia alla macchina e ripensa a sé stessa bambina mentre corre incontro al padre poliziotto. I ricordi si mischiano alla realtà. Clarice rammenta il suo passato, e piange.

La testa mozzata. L'allieva Starling si allena al Poligono di tiro dell'Accademia di Quantico, partecipa a un'azione simulata (dove "muore" perché non si guarda alle spalle) e poi va a correre insieme alla compagna di studi Ardelia Mapp con la quale ripassa le "regole" del codice di polizia. Tornata in ufficio, mentre studia i microfilm con gli articoli di stampa che parlano dello psichiatra pazzo e delle sue orribili imprese, Crawford la informa che Miggs è morto nella sua cella: Lecter, con le sue parole taglienti, lo avrebbe spinto al suicidio facendogli ingoiare la lingua. Lo avrebbe fatto, si è giustificato il dottore, solo per divertirsi. «Nessuna notizia su Moydil?» le chiede il capo della sezione Scienze Comportamentali. «Non esistono ex-pazienti del dottore con questo nome» risponde Clarice. Ma è convinta che Lecter le abbia fornito un'informazione criptata. Ha scoperto, infatti, un locale abbandonato, a Baltimora, che si chiama "Your Self Storage", "Il tuo magazzino". Era stato affittato a una certa... Esther Moydil. Così, Clarice, accompagnata dal proprietario dell'immobile, il signor Lang, si introduce nel capannone buio e polveroso. Sollevando con un cric la porta d'ingresso rimasta bloccata si ferisce a una gamba. Entra. Tra strane suppellettili, mobili e vecchi manichini, l'agente trova, nascosta in una vecchia limousine coperta da una bandiera americana, la testa mozzata di un uomo con il trucco da donna, conservata in un liquido. Clarice torna allora di corsa allo State Foreign Hospital per parlare ancora con Lecter. Fuori piove a dirotto e si presenta davanti al dottore tutta bagnata. Gli chiede se Esther Moydil fosse l'anagramma di "Il resto di me". Vuol dire, forse, che Lecter stesso aveva affittato quel garage? Per tutta risposta lui le passa un asciugamano per i capelli e si accorge, dall'odore, che il sangue della ferita sulla gamba della ragazza si è già fermato. Tra il medico e la ragazza, ormai, sembra essersi instaurato un rapporto di sottile ma cauta complicità. Lui le chiede se può venire in possesso del dossier inerente il caso di Buffalo Bill e spiega che il capo mozzato dentro la bottiglia appartiene a un certo





Benjamin Raspail, un suo vecchio paziente che ha fatto sparire dopo averlo trovato morto. Ma non dice chi l'ha ucciso. «Meglio così, comunque, per lui: la sua terapia - sostiene lo psichiatra - non stava approdando a nulla e... aveva mancato persino a tre appuntamenti». Era un travestito? «Il primo tentativo di trasformazione di un assassino alle prime armi...» risponde Lecter. La parola "trasformazione" fa fare un sussulto a Clarice. Ma il dottore cambia subito argomento: dice che vuole andare via da quel posto buio, chiede di essere trasferito altrove, lontano dalle meschine ritorsioni di Chilton (che nel frattempo, per punirlo della morte di Miggs, gli ha tolto i disegni obbligandolo ad ascoltare in televisione solo le trasmissioni con le prediche sul Vangelo). Il detenuto vuole una finestra da dove poter vedere un albero, o dell'acqua, vuole essere un' "istituzione federale" ospite di un penitenziario che non sia più quello di Baltimora. Ma Clarice insiste: cosa intende per "trasformazione di un assassino"? «Ti sto offrendo un profilo psicologico di Buffalo Bill basato sulle prove del caso. Ti aiuterò a catturarlo, Clarice». Lecter sa chi è il mostro ma lo rivelerà al momento opportuno. Intanto Bill, in Tennessee, sta cercando un'altra ragazzotta da scuoiare. La sesta.

Lo scuoiatore si svela. A Memphis, la venticinquenne Catherine Martin, figlia unica di una senatrice repubblicana, torna a casa di notte in macchina. Un uomo dagli occhi verdi la sta spiando davanti casa con un binocolo e un paio di occhiali a raggi infrarossi. Quando l'auto della ragazza si ferma e lei scende lo sconosciuto, un biondo con un braccio ingessato al collo, attira la sua attenzione cercando di caricare da solo un pesante divano dentro a un furgone. Finge di essere in difficoltà e la donna ci casca, lo aiuta ma viene intrappolata nella cabina. L'uomo, con voce flebile, le chiede se porta la "44", la tramortisce con tre colpi in testa e le toglie la camicetta tagliandola sulla schiena. Poi getta l'indumento in strada: è il suo sinistro biglietto da visita. E si dilegua portando con sé l'ostaggio.

Clarice, intanto, si esercita in palestra tirando di boxe. Un istruttore la chiama per informarla che è stato rinvenuto il cadavere di una giovane donna in un fiume del West Virginia, nella Contea di Clay: «Una tipica storia alla Buffalo Bill» sottolinea l'agente. La giovane parte con Crawford per andare sul luogo del ritrovamento. Durante il viaggio, i due criminologi tracciano un profilo dello psicopatico: è un maschio bianco tra i 30 e i 40 anni, non è un vagabondo, ha una casa da qualche parte (ma non un appartamento), possiede una grande forza fisica unita ad autocontrollo, è cauto, preciso, tiene le sue vittime in vita per tre giorni, senza violentarle né maltrattarle



