

KING KONG
COME CRITICA
DELLA
CIVILIZZAZIONE

THOMAS WARTENBERG insegna filosofia presso il College di Mount Holyoke, ed è membro di facoltà della University of Massachusetts, Amherst. È stato Fulbright Research Fellow, National Endowment for the Humanities Fellow, e honorary visiting professor presso la University of Auckland. Wartenberg è autore di alcuni testi sul cinema tra i quali *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism* (1999) e *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (2007). È anche l'autore di *The Forms of Power* (1990) e di *Existentialism: A Beginner's Guide* (2008). Ha co-curato i volumi *The Nature of Art* (2002 e 2007), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* (2007; traduzione italiana: *Cinema come filosofia*, Mimesis 2011), *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings* (2005) e *Philosophy and Film* (1995).

King Kong, il classico del 1933 diretto da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack non è letteralmente un film su quel che io definisco “la coppia improbabile”, cioè la coppia che trasgredisce una norma sociale. Non lo è perché l'amore dello scimmione non è contraccambiato e, comunque l'ipotetica composizione della coppia trasgredirebbe una barriera biologica piuttosto che sociale. Eppure, la struttura narrativa di *King Kong* illustra con esemplare chiarezza le diverse strategie narrative che definiscono quel che io chiamo “il genere cinematografico della coppia improbabile”. Per il mio obiettivo, allora, una più ampia lettura di *King Kong* può essere funzionale a illustrare come un film popolare possa essere luogo di un confronto profondo, finanche filosofico, con le ingiustizie provocate dalla gerarchia.

La “coppia” formata da King Kong e Ann Darrow (Fay Wray) non è affatto una coppia, poiché Darrow non è assolutamente interessata in senso romantico a Kong, che sembra essere più un violentatore che un amante. Da questo punto di vista, la violazione della gerarchia umano / animale da parte della cop-

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

pia la rende molto improbabile, una coppia che serve a incarnare l'idea stessa di improbabile – o, più precisamente, l'idea che le relazioni che trasgrediscono regole gerarchiche vadano represses.¹

Le sequenze centrali del film sono individuate dalla figura dell'isola – l'Isola del Teschio, prima; Manhattan, poi – e ciascuna esemplifica uno dei due punti di vista rappresentati dalla figura narrativa della coppia improbabile: da una parte la prospettiva sociale, dall'altra il suo sovvertimento. Visto che inizialmente la sconfitta di Kong e il salvataggio di Darrow sono presentati come una vittoria del concetto di "civilizzazione", la sequenza dell'Isola del Teschio incarna la prospettiva sociale.² Ma una volta che Kong è stato umanizzato dal suo amore per Darrow, la sua morte, alla fine della sequenza di Manhattan, è presentata come un crimine tragico; dunque la messa in stato di accusa della civiltà occidentale, per la sua violenta repressione dell'Altro che non riesce a comprendere, illustra la destabilizzazione della gerarchia per mano della coppia improbabile.³

Esaminando la sequenza dell'Isola del Teschio possiamo vedere come il film sviluppi la dialettica tra queste due prospettive. Poiché Kong è un animale – e uno di quelli mostruosi – esso rappresenta il desiderio sregolato, che è poi il desiderio al di là, o al di sotto, del controllo sociale. Prima ancora di averlo visto, Carl Denham (Robert Armstrong), colui che lo catturerà, descrive questa creatura mitica in termini kitsch e perturbanti, termini usati apposta per suscitare terrore: «Né bestia né uomo, qualcosa di mostruoso ma vivo, che teneva in una morsa di paura quell'isola».⁴ Gigante e potente, Kong sovrasta anche i dinosauri che abitano l'Isola del Teschio.

Ma la stazza di Kong non è la ragione principale della sua minaccia alla società che è rappresentata piuttosto dal suo desiderio sessuale fuori controllo, che richiede copiose e frequenti offerte di giovani donne da parte della comunità dell'Isola del Teschio, cosa che lo rende oggetto di terrore.⁵ Solo attraverso questo dono, Kong rispetta la barriera che lo separa

1. Qualsiasi interpretazione completa di *King Kong* deve prendere in esame l'identificazione di Kong con i neri. Ma è altrettanto importante non ridurre l'"alterità" di Kong ai neri. Per una più estesa discussione del film si rimanda a *Humanizing the Beast: King Kong and the Representation of Black Male Sexuality in Classic Whiteness*, a cura di Daniel Bernardi, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

2. Il mio uso del termine "civiltà" fa eco a quello di Freud in *Il disagio della civiltà* (1929). Sono convinto che il suo uso che incute paura sia eurocentrico.

3. Ai fini della mia argomentazione, tratto le due sequenze come se impiegassero due differenti strategie narrative. In realtà la seconda sequenza trascende la prima e rappresenta il reale punto di vista del film. Ci sono indizi di questo nella prima sequenza.

4. Tutte le citazioni del film sono mie trascrizioni del sonoro del film. Per un'interpretazione interessante dell'ansia delle anomalie e sul bisogno di ordine si veda Mary Douglas, *Purity and Danger*, Praeger, Washington DC 1966.

5. Vale la pena sottolineare che le caratteristiche che fanno temere Kong, fino a ucciderlo, sono le stesse che lo rendono un soggetto interessante per Denham e per gli altri membri della spedizione. La loro reazione mescola paura e attrazione e il piano di Denham lo lascia trasparire in maniera esplicita. Si vede qui un'anticipazione del fatto che il non somigliarsi, seppur basato su una proibizione del desiderio, può allo stesso modo risvegliare il desiderio, come in altri film del genere, primo tra tutti *Jungle Fever*.

meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-

6. *King Kong* pone in maniera auto-ri-flessiva il film come strumento di violenza sociale. Certamente, non si tratta solo di un oggetto di curiosità voyeuristica: come potrebbe provocare tali effetti?

7. Poiché Kong rappresenta gli afro-americani, il suo amore per la donna bianca nasconde paure razziste di miscegenation che sono messe a tacere solo attraverso un atto analogo al lynching. Per un'analisi interessante anche se incompleta del film da questo punto di vista di veda James Snead, *White Screens: Black Images*, Routledge New York e Londra 1994, pp. 1-36.

dai nativi dell'isola. Quando Denham e la sua troupe interrompono una cerimonia sacrificale alla grande scimmia, Darrow viene catturata e offerta, a sua volta, nella speranza che il dono di questa bella vergine bianca sia sufficientemente propiziatorio.

Il punto di vista sociale è rappresentato nel film da Carl Denham, che crede di essere in grado di controllare il desiderio trasgressivo di Kong attraverso la forza e la repressione. Fingendo inizialmente un interesse esclusivo nella cattura dell'immagine di Kong su pellicola, il suo reale intento è quello di mostrare al pubblico newyorchese la bestia terribile.⁶

Nella sequenza dell'Isola del Teschio quindi, il film adotta il punto di vista sociale, e la strenua resistenza di Darrow a Kong ne conferma la giustezza: ella deve scappare alla voglia mostruosa di Kong, come enfaticizzato dalle sue ricorrenti e leggendarie urla. Ma a condannare la relazione non è solo il terrore di Darrow o il fatto che Kong l'abbia rapita: ciò che crea orrore soprattutto è l'estrema aberrazione di una tale unione erotica.⁷ Il salvataggio di Darrow è doppiamente benvenuto poiché sancisce la fine della possibilità di una trasgressione sessuale inimmaginabile.

La sequenza dell'Isola del Teschio in *King Kong*, quindi, presenta la sconfitta di Kong come la vittoria della prospettiva sociale. Poiché la gigantesca scimmia è una bestia selvaggia, il suo desiderio non è riconducibile alle restrizioni della civilizzazione: la sua frustrazione minaccia la società perché Kong distrugge tutto ciò che si frappone tra il suo desiderio e la sua gratificazione. Il desiderio sregolato deve essere arginato dalla coercizione sociale poiché la tendenza del desiderio alla gratificazione non risparmia nulla e nessuno. Qui *King Kong* si avvicina alla diagnosi di Sigmund Freud, enunciata ne *Il disagio della civiltà*, a proposito dell'ostilità sociale nei confronti delle necessità dettate della libido individuale e della sua gratificazione. Poiché Kong può essere interpretato come il desiderio non socializzato, allora la sua sconfitta rappresenta la tragica esigenza della società che impone la rinuncia a quel desiderio.

Comunque *King Kong* sarebbe un film molto meno interessante senza il rovesciamento di prospettiva operato nella sequenza di Manhattan, che offre un'altra possibilità alla coppia improbabile: un rinvio a giudizio della società per aver ucciso l'amore. Trasportato dalla sua isola a New York ed etichettato da Denham come l'Ottava meraviglia del mondo—una designazione che il film usa in maniera autoreferenziale nella sequenza del titolo—Kong diventa un eroe tragico, banalizzato ed incompreso dalla società "civilizzata", che infine lo distrugge.

Gli eventi di questa sequenza sono ben noti: reso folle dai flash che pensa minaccino Darrow, Kong spezza le sue catene e scappa dal circo di Denham. Distruggendo tutto al suo passaggio, Kong cerca e finalmente trova Darrow, uccidendo molte persone in uno dei passaggi più terrificanti del film. In una famosa sequenza, stringendo Darrow in pugno, scala l'Empire State Building pensando così di mettersi in salvo. Attaccato dalla difesa aerea, Kong adagia Darrow su un cornicione proteggendola con il proprio corpo. Ironicamente, il gesto di cavalleria di Kong, dà il via all'attacco poiché essendo Darrow ormai in salvo, i piloti spianano le armi contro Kong. Con il corpo trapassato dai proiettili, Kong atterra sulla strada dopo essere caduto per 102 piani mentre la folla assembrata guarda la scena con orrore e stupore.⁸

Kong rimane fino alla fine un mostro capace di grande violenza eppure il suo amore per Darrow riesce ad avere un effetto civilizzatore. Mettendo l'accento sul significato della sua trasformazione, *King Kong* allude alla fede nella forza dell'amore della coppia improbabile. La passione di Kong per la bellissima donna bianca ha non solo reso sociale il suo desiderio mostruoso, ma ha fatto emergere l'amore cortese sommerso nella bestia selvaggia, seppure solo nella scena finale sull'Empire State Building in cui Kong è trasfigurato indubitabilmente da quella passione. In una serie di straordinarie immagini nelle quali la camera inquadra alternativamente il punto

8.

Hegel si riferisce a questo nel passaggio "Autocoscienza" nella sua *Fenomenologia dello spirito*, alle pagine 261-331 dell'edizione italiana a cura di Vincenzo Cicero, Rusconi, Milano 1995.

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

9.

Si veda *King Kong: Ape and Essence* in *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, a cura di Barry Keith Grant, The Scarecrow Press, Metuchen e Londra 1984, pp. 215-244. Noël Carroll presenta il film come una "illustrazione popolare delle metafore sociali darwiniste" (p.216).

10.

Nonostante Darrow non si innamori di Kong, le possibilità che scaturirebbero da tale evenienza sono esplorate in film come *The Piano* (1994) e *Letter from an Unknown Woman* (1949).

di Kong e quella del cechino che lo ucciderà, gli spettatori capiscono che il gorilla è pronto a morire pur di salvare la sua amata. L'aggressività di Kong viene originata dal suo amore per la bellezza.

Il filosofo tedesco Hegel, in un famoso passo della sua *Fenomenologia dello spirito*, afferma che rischiare la propria vita nel combattere la morte è automaticamente un passo avanti nello sviluppo della libertà o "civilizzazione": gli esseri umani si vedono l'un l'altro fondamentalmente come una minaccia alle proprie certezze, cosicché, per confermare la propria esistenza, ciascuno deve darsi come obiettivo la morte dell'altro: "Soltanto mettendo in gioco la vita si conquista la libertà".⁹

Sull'Isola del Teschio, Kong intraprende battaglie per la vita e la morte con una gran varietà di mostri preistorici. Ma fintanto che questi mostri combattono solo per la loro sopravvivenza, non c'è nulla di nobile in queste battaglie. Il vero passo in avanti si attua quando uno combatte non per se stesso ma per un altro, per amore. Ora il senso del voler rischiare la propria vita si trasforma: rischiare la propria vita per quella di un'altra persona – come quando Kong lotta non per possedere Darrow, ma per proteggerla – rende umani, nel senso in cui lo intende Hegel.

Così, sebbene le furiose arrampicate di Kong in cerca di Darrow, sia a Manhattan sia sull'Isola del Teschio, includano scene caotiche simili, tuttavia le due sequenze hanno un impatto differente su di noi, poiché realizziamo che a Manhattan Kong non cerca di soddisfare il proprio desiderio ma è preoccupato per la sua amata. I danni collaterali che provoca sono una conseguenza della sua limitata comprensione della situazione, visto che reagisce alle situazioni nell'unico modo che conosce: in una giungla violenta, solo il più forte sopravvive.¹⁰ Ma lui, ora, a Manhattan, non è solamente una bestia selvaggia, poiché il suo desiderio è stato socializzato, addirittura "civilizzato" dall'amore.

L'umanizzazione di Kong giustifica la critica del film della repressione "civilizzatrice" come mezzo

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

per controllare l'Altro. Prima Denham – l'emissario dell'occidente civilizzatore nei confronti dell'isola – ritiene di poter sottomettere Kong con la forza. Poi, quando il gorilla diventa troppo per Denham ci pensano le mitragliatrici a completare il lavoro. A questo punto, abbiamo realizzato che la repressione sociale violenta dell'Altro ignora che vi sia un'alternativa, ovvero un mezzo non-violento di soggiogare la natura: la bellezza. In effetti, la civilizzazione viene incriminata per il suo uso esclusivo della violenza al fine di rendere sociale il selvaggio.

Alla fine della sequenza di Manhattan, quindi, le cose appaiono sotto una luce differente rispetto a come apparivano sull'Isola del Teschio. Laggiù, la sconfitta di Kong aveva significato la convalida del bisogno civilizzatore di regolare il desiderio sessuale. Ora, viviamo la morte di Kong come tragica, causata da una civilizzazione arrogante che diviene velocemente violenta e resta cieca nei confronti della bellezza.

Nonostante si possa prendere la morte di Kong come segno della prospettiva romantica del film, emerge qualcosa di più profondo: il film ha *destabilizzato* i termini gerarchici sui quali si basava la soppressione di Kong da parte della società. Perciò nonostante la nostra esperienza della morte di Kong come tragica ci precluda di adottare la prospettiva sociale, allo stesso modo però non possiamo giustificare il rapimento di Darrow. Il modo in cui concepiamo Kong e le sue azioni vengono rese inadeguate dalla nostra esperienza del film, poiché **la morte della grande scimmia destabilizza le dicotomie umano/animale e cultura/natura**. Nonostante appaia come paradigma dell'animalità e della natura non socializzata, la sensibilità di Kong alla bellezza di Darrow prova come esso superi la comprensione di queste opposizioni.

Tale destabilizzazione di una cornice gerarchica che opera alla base del nostro pensare e del nostro agire è una delle più profonde possibilità per la coppia improbabile del film: scuote la nostra fiducia nei classici modi di concettualizzazione.

La dialettica tra l'esigenza sociale di regolare il desiderio sessuale e il bisogno individuale della soddisfazione emotiva è il terreno sul quale si sviluppano e si risolvono le narrazioni che hanno per protagonista la coppia improbabile. La coppia Kong-Darrow è anch'essa oggetto del sentimento di orrore che la società rivolge contro le coppie improbabili rappresentate in questo genere di film. Nonostante l'amore di Kong non sia contraccambiato da Darrow, *King Kong* presenta la stessa opposizione tra proibizione sociale e amore romantico inerente alla figura narrativa della coppia improbabile.

King Kong affronta un altro aspetto di molti film sulle coppie improbabili. Finora ho cercato di evitare il problema se il film sia razzista o eurocentrico. Chiaramente alcune delle sue caratteristiche esigono un esame critico della sua narrazione. Ad esempio, questo film presenta una donna bianca come quin-

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

tessenza della bellezza femminile umana: molte native sono state sacrificate a Kong ma solo Darrow, la bella bianca, è adatta a divenire l'oggetto del suo amore. Inoltre, nonostante la destabilizzazione di tale dicotomia, il film gioca su una cruda e imbarazzante opposizione tra uomini civilizzati e selvaggi nel presentare i nativi dell'Isola del Teschio – tutti attori afroamericani vestiti da "selvaggi" – come bruti ignoranti.

Cito queste istanze eurocentriche del film non tanto per mostrare che il film soffre di questi difetti, quanto piuttosto per usarlo come esempio di come anche un film che sa essere critico della civiltà occidentale e del suo eccessivo ricorso alla violenza finisca per riprodurre, senza rifletterci, altri aspetti orrendi dell'eurocentrismo.

(traduzione di Valentina Sonzogni)



meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-