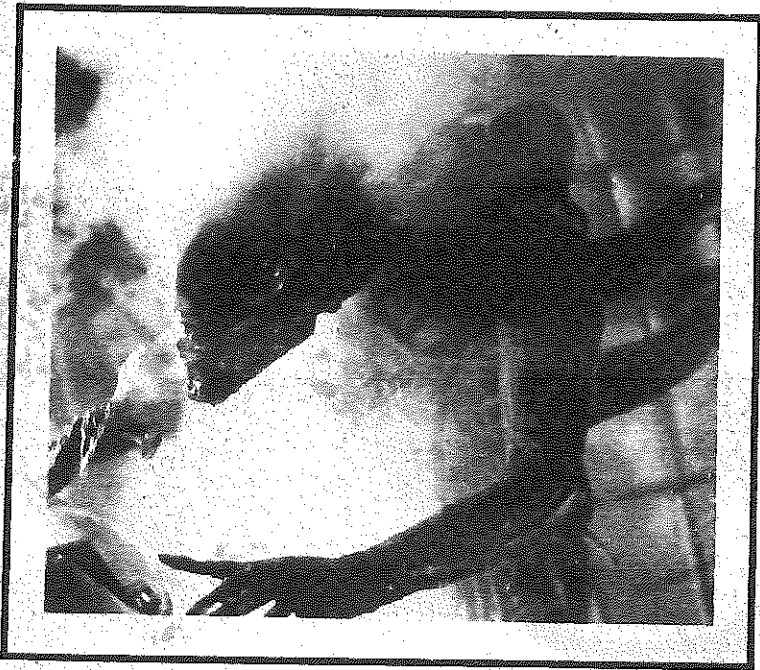


Antonio Fabozzi

Il Cinema della paura

Orrore e fantascienza
nel Cinema americano degli anni '70 e '80



LIGUORI EDITORE

Cultura e Mass media 7
Collana diretta da Alberto Abruzzese

*«La paura fa 90»
Attraverso un'emozione
Reggia Emilia
Marzo-Maggio 1982*

*Amministrazione Comunale di Reggio Emilia
Dipartimento Cultura, Scuola, Gioventù, Tempo Libero
Provincia di Reggio Emilia
Assessorato alla Cultura
col patrocinio della Regione Emilia Romagna
in collaborazione con la rivista Alfabetà*

0001040
A. FAROZZI
IL CINEMA
DELLA PAURA
ED. LIGUORI (NA)

Pubblicato da Liguori Editore
via Mezzocannone 19, 80134 Napoli

© Liguori Editore, s.r.l., 1982

Prima edizione italiana Aprile 1982

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

1988 1987 1986 1985 1984 1983 1982

Le cifre sulla destra indicano il numero e l'anno dell'ultima ristampa

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, microfiches e riproduzioni fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi

Grafica di Vittorio Bongiorno

In copertina: un fotogramma del film *Alien*

Printed in Italy. Tipolito «La Buona Stampa» Ercolano (Napoli)

ISBN 88-207-1140-0

ISSN 0392-2111

Antonio Fabozzi

Il cinema della paura

Orrore e fantascienza nel
cinema americano degli anni '70 e '80

*Con saggi di Salvatore Sodano
Gianni Mammoliti Gigi Caramiello*

Tre suggestioni: dossier su «Apocalypse now»
di Francis Ford Coppola

a cura di Gigi Caramiello Antonio Fabozzi Gianni Mammoliti

Perché questo film.

Una pellicola importante. Un kolossal dalla lunga e difficile gestazione, ispirato alla lettura giovanile di quell'inquietante libro sui sentimenti umani che è *Cuore di Tenebra* di Conrad. Progetto ambizioso di data decennale, realizzazione epica. Un'opera schizofrenica, dell'industria culturale e d'«autore»: il test del pubblico europeo di Cannes, Coppola che si muove con tutta la sua «troupe» familiare, l'ambiguità del doppio finale come pseudo-travaglio interiore dell'«artista» (che nasconderebbe un profondo motivo pedagogico e morale alla base), il «testo» come coacervo dei generi «popolari», implicitamente anche del musical e dei concerti rock-pop come vedremo. Un film in cui c'è veramente di tutto e che rappresenta la fine di un ciclo, il polo opposto di un processo iniziativo verso la seconda metà degli anni '70: il ritorno alla grossa produzione.

Il New American Cinema (se mai ce n'è stato uno) nato con *Easy rider* alla fine degli anni '60, road-movie, produzione a basso costo che incassa molto, film emblematico di crisi e frattura generazionale nella coscienza americana, muore con *Apocalypse now*, road-movie anch'esso, kolossal produttivo, «testo» altrettanto emblematico della saldatura di questa crisi. Un film che però non incassa quanto previsto e che risulta essere, insieme ad altre imprese filmico-finanziarie, un'apocalisse per l'ideatore.

Sullo sfondo di *Easy rider* e di *Apocalypse now* c'è il Cinema in prima persona, come strumento di conoscenza, a porsi i problemi. Abbiamo così i temi dell'annullamento del tempo, dell'allucinazione, della presunta follia che si dimostra lucida super coscienza (come nel caso dell'allucinazione da droghe). In *Easy rider* dell'orologio bisogna disfarsene come a ogni controllo sulla macchina da presa quando si penetra nel cimitero, meta del «viaggio» dell'LSD, poiché un finale pazzo, in quanto «inaspettato», è dietro l'angolo. In *Apocalypse now* invece il controllo della

macchina da presa è totale. Un inconscio programmato, cibernetico e circolare (come in Kubrick), ci attende, e il finale non ha più importanza...

Presento tre diverse suggestioni, tre diversi paragrafi, che hanno in comune molti punti e in particolare il discorso sul potere. Tre modi diversi di fruire la pellicola.

a. f.

1. *Il «fantastico» trionfo del tempo logico nell'analitica del potere**

Il potere come puro limite tracciato alla libertà è, almeno nella nostra società, la forma generale della sua accettabilità.

Michel Foucault (*La Volontà di Sapere*)

1.1. *La pantomima dei generi e dei codici televisivi e cinematografici*

Apocalypse now è un *road-movie* che ripercorre nella guerra, citando senza mai parlarne direttamente, la spettacolarità di tutti i generi televisivi e cinematografici.

Una legittimazione d'insegnamento morale del film di guerra che avviene «screditando» i «sogni» degli altri generi con la presenza di brandelli dei loro linguaggi — particolari sensazioni percettive del fruitore indotte dal *mezzo* e peculiari dei generi citati — e la totale assenza dei codici «testuali» specifici.

Il *western* in *Apocalypse now*, retaggio di un'età dell'oro mai dimenticata, non esiste. È solo un fantasma rievocato spiriticamente quello che vediamo. È la sua caricatura, una scimmiettatura dei media. Il cappello del «comandante» della cavalleria aerea non è quello del capitano King Kong de *Il Dottor Stranamore* di Kubrick. Lui nella guerra ci credeva come credeva nella tradizione della frontiera. Il nostro invece si pensa come eroe immortale e invincibile (televisivo) che crede nella propria immagine di buona sorte.

Impettito, in piedi, sfida la pioggia di bombe e di schegge vaganti.

Egli è buono. Prima d'essere un soldato è un padre per la propria truppa. Leale e generoso, tratta da eguali i nemici vietnamiti ai cui feriti

* Questo paragrafo è di Antonio Fabozzi.



Apocalypse now di Francis Ford Coppola.

offre acqua. Riconosce gli onori militari e umani al nemico in contrasto con chi tra i suoi la pensa diversamente.

Recita una parte, un copione, che si è scelto. L'abbandonerà quando qualcosa di più allettante lo stuzzicherà (il campione del surf). Cambia programma col telecomando televisivo: dal film di guerra passa all'avvenimento sportivo di botto, senza mediazioni, facendo cadere l'acqua per terra, il prezioso liquido che invano il ferito vietnamita agogna e insegue tentando di sollevarsi.

Il «comandante», insomma, è un uomo moderno, sportivo e aitante, che coltiva l'amicizia di un divo che ammira, del suo figlio-soldato da buon papà-militare.

Suona la chitarra ricordando casa e parenti davanti a un bivacco in un rituale-western visitato mille e mille volte.

Nel moderno *war-movie* il *western* ha perso la carica di continuità passato-presente che aveva nei film sul Giappone e sulla Corea. La tromba che suona all'alba diventa residuo storico da ricordare e niente più, un detrito mentre gli elicotteri si alzano in volo sommergendola con la sabbia. La musica stereofonica degli altoparlanti, ancora un media, una creatura dell'elettronica, si sostituisce ad essa. Il «soldato» dell'esercito americano è un uomo che vive attraverso tv e radio. La musica, classica (*Cavalcata delle Valchirie*) e rock (*Satisfaction*), scandisce il suo tempo.

La guerra è avventura dove il surf è da fare assolutamente, epicamente, anche su un campo di battaglia. Gioco (divertimento) e Morte nel media televisivo vanno a braccetto. La spericolatezza è il tributo che bisogna sempre pagare allo spettacolo. Nel *war movie* la guerra deve essere uno spettacolo volutamente spericolato per vendere. Ancora una volta il medium ha il dominio sulla vita.

Il nostro capitano è una figura tratteggiata in modo fin troppo realistico per non credere che effettivamente esistano nel reale soldati che agiscono alla sua maniera.

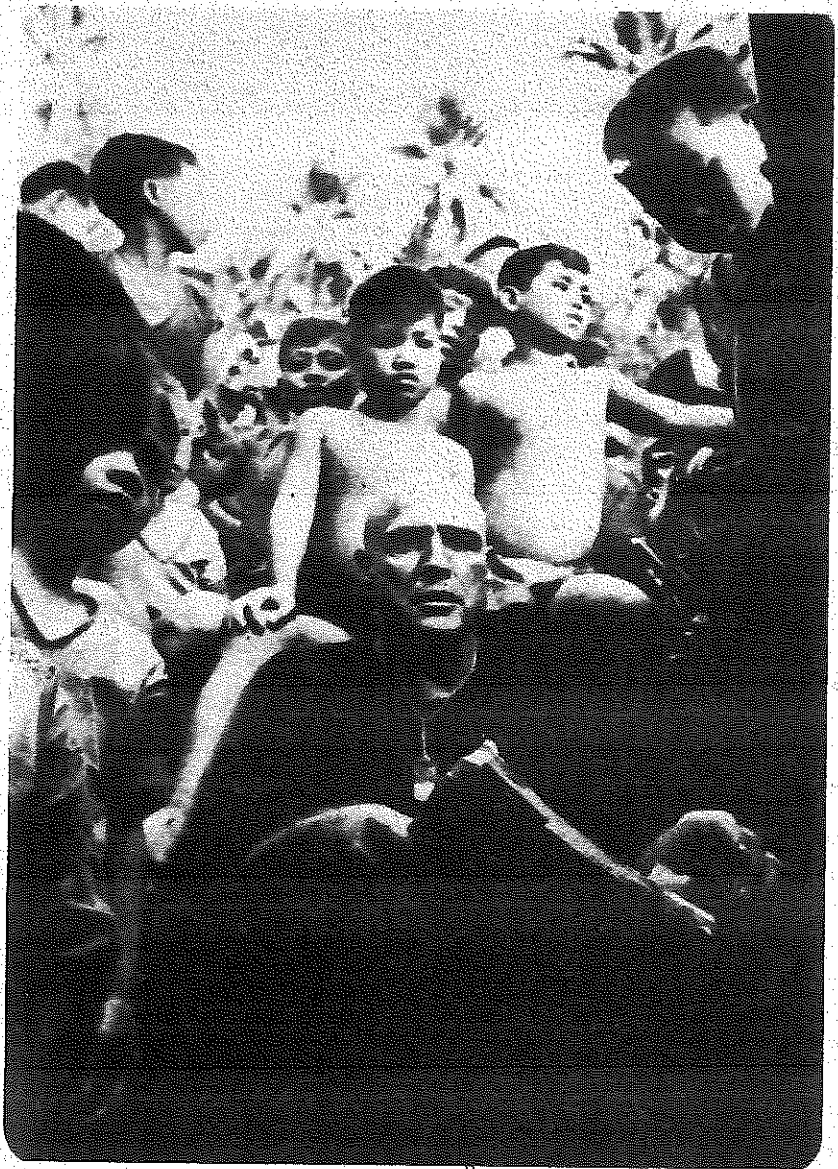
L'orrore che *Apocalypse now* mostra non è fantastico ma è quello vero della guerra. La parola orrore, ripetuta innumerevoli volte, serve da sola ad illustrare le pene infernali della realtà bellica. Il grande schermo ci immerge nell'orrore al contrario del distacco del documentario televisivo. La cinica presenza di Coppola nei panni di un fin troppo professionale regista televisivo è eloquente, ristabilisce la fiction. Un favoloso gioco di specchi borghesiano. Il conosciutissimo regista del film, Coppola, nei panni

di un regista televisivo che guarda fisso nella macchina da presa filmica trasformata in macchina da presa televisiva, che sprona a completare l'attacco semi-simulato facendo bruciare qualche capanna qui e là.

L'*orrore* non ha bisogno di essere evocato dal cinema poiché esiste nella realtà. La sua rappresentazione immaginaria è impotente in confronto alla vita. Un film dell'*orrore* senza «soggetti», «creature», che lo creino. I semplici uomini bastano allo scopo.

La *fantascienza* pesa come un'ombra su tutta la pellicola, richiamata alla mente dello spettatore e subito annullata nel suo intero arco: dai bombardieri pesanti, a caccia, agli elicotteri, ai motoscafi, alle mitragliere, a tutto l'armamentario bellico ed elettronico dove l'immaginario tecnologico è qualcosa di vivido, pregnante. L'immagine della tecnica non ha bisogno delle battaglie spaziali per esprimersi in pieno, la guerra terrestre è più fantasiosa di quella stellare. Non ha bisogno di colonna sonora che simuli festosamente gli scoppiettii e i fischi dei raggi laser ma delle valchirie di Wagner, della loro tragica volontà annientante nella dimensione stereofonica. E dall'elettronica in seguito scivoleremo nell'arma bianca, con frecce, giavellotti, cerbottane, pugnali, machete, mannaie. Velocemente superiamo l'empireo spettacolare delle raggere spaziali delle luminarie della festa dove si celebra la morte dell'amore. Fallici razzi, peni guerrieri, simulacri al cui interno lo sperma è scomparso lasciando posto ad un fuoco che nemmeno esiste. L'America non ha più valori da esportare, il «modello di vita americano» è morto. Attraversiamo infine le baracconesche gallerie multicolori dei due lati del fiume congiunti da un ponte illuminato come un Luna-Park. Il campione del surf poco prima s'era fatto l'ultimo acido che gli era rimasto. Lo spettatore si prepara dunque a passare da un'ambientazione trasfigurata del reale ad una dell'immaginario. Il ponte separa i due mondi e i due gradi della trasfigurazione. La discesa nel Maelstrom ha inizio.

Il *thrilling* è presente come ansia generale senza alcun riferimento al «nemico in agguato». La tensione è astratta, primordiale. L'«atmosfera» della foresta, alla luce fioca e verde-azzurro dell'alba, degli alberi giganteschi e della fauna rigogliosa, evoca un tipo di terrore rarefatto che si condensa e termina con l'irrompere della tigre, nota inaspettata che vanifica l'attesa del Vietcong.



Apocalypse now di Francis Ford Coppola. Kurtz (Marlon Brando) è Padre (sacerdote) dell'America e Figlio (vittima) sacrificale per la sua rigenerazione; un'Anti-Cristo, guerriero blasfemo, tra i fanciulli nati nel villaggio dove regna la filosofia della morte e della violenza eterna.

Apocalypse now non è fantapolitico. Attentati contro le alte cariche militari del nemico, giustizia sommaria nei confronti di agenti di spionaggio accusati di fare il «doppio gioco», profondi sconfinamenti nel territorio della Cambogia, ingerenza operativa determinante dell'FBI e della CIA nella guerra, sono cose di normale amministrazione. E non è certo la creazione di un mini-impero personale, di qualcosa che la storia — l'esperienza — ha già conosciuto, che può farci cambiare idea.

Apocalypse now non è neppure un film che rientra nel cinema fantastico per la presenza di un «freak mentale», del folle dittatore Kurtz e del suo esercito di pazzi violenti. Il colonnello ragiona in modo estremamente lucido.

Nel film di Coppola il motivo dell'amore è presente solo in forma sublimata (come dimostra Gigi Caramiello più avanti). La «momma» manca, viene rifiutata. Manca la donna con cui fare all'amore, con cui regredire psichicamente. La regressione uterina viene considerata negativamente. Si tratta altresì di andare alla ricerca del padre in senso forte, di colui che ha la capacità di guardare in faccia alla verità e di non ripiegarsi in sé stesso (Kurtz).

In *Apocalypse now* il genere giallo è assente. Il cadavere «in potenza» (Kurtz) si regala all'assassino (Willard). Conosciamo già tutta la storia che sta per essere narrata così come la conoscono i protagonisti.

Anche il motivo spionistico è presente in modo sublimato. Il dossier sul colonnello indaga a livello autonomo le possibili ragioni della sua trasformazione. La lettura non restituisce a Willard l'uomo. La sua componente individuale resta sullo sfondo come un'ombra minacciosa nascondendo le motivazioni profonde: la fotografia di Kurtz in controluce con i soli «contorni» delimitati. Ennesima metafora della rappresentazione audiovisiva.

1.2. «Fantastico» perché perfetta macchina audiovisiva Un viaggio storicistico della coscienza americana

Apocalypse now rappresenta nel suo intero procedere, dall'inizio alla fine, dalla prima inquadratura all'ultima (la statua di pietra), con l'annulla-

mento che opera del tempo cronologico a favore di quello logico, con il «testo» circolare che crea, in modo esemplare la dimensione fantastica del mezzo cinematografico, la fiction, una macchina audiovisiva perfetta. Tutti gli audiovisivi, le rappresentazioni in genere, possono annullare il tempo cronologico a favore di quello logico. Stavolta però, a causa della compattezza del «testo», è diverso. L'unico paragone di circolarità che forse regge è quello con il Kubrick di *2001*. E poi non si dimentichi il recente annuncio di Coppola di voler girare un film su di un'unica pellicola senza tagli, un continuum, un solo fluido teso a simulare totalmente il tempo cronologico al cinema, a restituire a quest'ultimo un'aura «realistica» e quindi *artistica*.

Il tempo logico è il tempo della trasfigurazione. Passato il ponte il tempo della trasfigurazione prende il sopravvento su quello della rappresentazione. L'immaginario supera il reale fondendosi in esso.

Il *viaggio* «storicistico» della coscienza ci parla in prima persona. La *voce* di Willard opera continue trasfigurazioni nella rappresentazione incrinando la verosimiglianza.

Le tappe fisiche del viaggio diventano tappe di riflessione. La trasfigurazione del reale da parte della coscienza narrante di Willard opera a sua volta all'interno della stessa coscienza delle trasformazioni. Mutamenti profetizzati e preannunziati dalla pellicola di cui l'autore già conosceva nascita, storia ed esito. In questa chiusura tutta «filmica», cioè di un mezzo audiovisivo che *interpreta* (senza limitarsi ad una «oggettiva» registrazione) la realtà quotidiana della guerra del Vietnam, si può cogliere il *fantastico*. Willard all'inizio del film si guarda allo specchio e poi *rompe* l'immagine trasmessagli che si rivela successivamente «sporca». Evidentemente già conosceva la propria immagine di sangue, fango e violenza.

I fumanti fuochi multicolori sul terreno vietnamita durante le battaglie (residui bellici, in realtà puramente scenici, di trasfigurazione: in crescendo, dall'ambiguità dei primi fuochi causa di possibili esplosioni verificatesi all'esibizione diretta dei festoni di fumo da concerto rock) annullano la dimensione del tempo.

Altri elementi concorrono in quest'azione «devastatrice».

Sono le canoe degli indigeni. Bianchi fantasmi di un nemico che si fa da parte. E ancora: la particolare accoglienza riservata a Willard (accerchiato, infangato a bella posta per sottolinearne meglio l'impossibilità di reazione).

I giorni che Willard passa da prigioniero nella gabbia, i giorni che viene curato nel gioco di luci ed ombre e «svezzato» dei monologhi di Kurtz, la potente trasfigurazione del surf-man che non ha più bisogno dell'acido per «viaggiare» e che si immedesima in Kurtz in modo del tutto caricaturale (in un rapporto ancora vissuto in modo «mediato», come a Disneyland: i monologhi), sono tutti elementi «allucinanti» e mitici che distruggono il senso del trascorrere del tempo.

Infine: l'emersione/proiezione di Willard (del suo inconscio) dalla melma purificatrice della laguna (motivo escrementale anale) verso il rito di sostituzione sacrificale (motivo castratorio-genitale) con la mannaia.

Il tempo si disintegra, il sacrificio perde una connotazione vera, reale e simbolico si fondono nel mitico rito iniziatico, con l'alternanza delle immagini dell'uccisione del toro e di Kurtz l'allegoria viene esibita senza alcuna mediazione.

1.3. *Il potere è nudo. La coscienza americana ritrova se stessa. Il simulacro occidentale della libertà*

Man mano che la trasfigurazione della messa in scena prende piede la conoscenza e il potere di Kurtz si trasfondono in Willard.

La triplice sovrapposizione — iniziale e finale — (foresta che brucia, pale di elicottero / dissolvenza / ventilatore, viso-occhi di Willard) annulla lo «scarto» passato-presente-futuro.

La faccia di pietra, vero eterno inerodibile simulacro di potenza che rappresenta la continuità della civiltà umana nel tempo, (la sua immagine calva ricorda Kurtz nell'immobile inespressività di un ruolo definito in toto), regna sovrana facendo di *Apocalypse now* un film sulla dimensione universale (dal punto di vista temporale) del potere.

La pellicola rappresenta foucaultianamente un'*analitica del potere*. Una riflessione utile, disincantata, fatta alla luce del sole, che non scopre alcun legame «occulto» e che ha il merito di farci comprendere «che (...) il potere si esercita a partire da innumerevoli punti, e nel gioco di relazioni disuguali e mobili».

Il colonnello Kurtz s'immola sull'altare del potere, della continuità, che egli stesso ha eretto; offrendosi volontariamente a Willard.

Il capitano accetta il ruolo stabilizzatore — di «garzone che il droghiere ha inviato a riscuotere» — voluto da Kurtz e dal generale.

C'è un momento però in cui è possibile l'arbitrio. Un tempo della



Le giovani generazioni europee si confrontano con i miti culturali americani. Un esame al DAMS su *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola visto da Andrea Pazienza (tavola apparsa in una storia su «Frigidaire» n. 3, 1981).

libertà in cui si può scegliere di accettare il potere o meno. Sostituirsi a Kurtz o tornare indietro e consegnare un qualcosa che era già in altre mani. L'esito non conta dunque, è il momento che è importante.

Il potere, e la violenza che necessariamente l'accompagna, vengono accettati poiché c'è una giustificazione morale: la difesa del valore della *libertà di scelta* dell'individuo, momento di «verità», discorso del sapere supremo ed eterno: un simulacro. È il momento dell'incubo, di avere qualcosa fra le mani e di non saper cosa fare, di credere di aver qualcosa fra le mani e di non saper più da dove esercitare la propria relazione di potere. Scegliere nell'uno o nell'altro senso, restare o ritornare a casa non ci libera dall'atto compiuto. Kurtz l'ha detto. Non ci si può distaccare dalla violenza che si compie. Si diventa tutt'uno con essa. Mezzo e scopo, causa ed effetto, vanno unificati, vanno visti insieme, l'uno fonda l'altro. L'analisi del reale deve superare tale scissione ed anche l'agire. Nella lotta per il dominio scindere i propri buoni propositi, la propria morale, dalla violenza è utopico. Le valchirie sorgono all'ombra del fantasma di un ritrovato Nietzsche. Qualsiasi sia la scelta la follia americana consiste nel non aver considerato l'alto senso morale, la grande volontà e determinazione dell'esercito vietnamita, nell'esercizio del potere attraverso la violenza (l'episodio del taglio dei bracci vaccinati, dei bambini vietnamiti da parte degli americani, dei vietcong, riferito da Kurtz).

In definitiva l'intervento americano in Vietnam non viene affatto criticato in quanto tale, come azione di guerra, ma come guerra condotta in modo sbagliato e senza reali motivazioni ideali. È l'Apocalisse soltanto perché gli americani non hanno appreso la lezione di potere vietnamita.

Apocalypse now è un film più «americano» (nel senso degli interessi nazionali) di pellicole dal facile moralismo della lealtà (un solo colpo) come *Il Cacciatore* — dove i vietnamiti con poca fantasia vengono dipinti come un popolo composto esclusivamente da prostitute e da feroci e inumani scommettitori — e film consolatori come *Tornando a casa* (che integrano in un livello rosa il modello del film di denuncia).

Ancora una volta il cinema americano propone uno spaccato del potere più interessante di quello del cinema europeo:

«(...) non c'è potere che si eserciti senza una serie di intenti e obbiettivi. Ma questo non vuol dire ch'esso risulti dalla scelta e dalla decisione di un soggetto individuale; non mettiamoci a cercare lo stato maggiore che presiede alla sua razionalità; né la casta che governa, né i gruppi che

controllano gli apparati dello stato, né quelli che prendono le decisioni economiche più importanti e gestiscono l'insieme della trama di potere che funziona in una società (e la fa funzionare) (...)»¹

2. *L'Incubo americano***

2.1. *I generi ...! I generi ...! I codici ...! I codici ...!*

Il rumore della pale di un ventilatore è, freudianamente, la ragione del sogno di elicotteri (rievocativo e forse profetico) del capitano Willard. L'assolo di danza sulle note di *Satisfaction* è senz'altro degno di *Hair*, e lo scintillio di luminarie che appare quasi per magia nel folto della giungla fa invidia a *Star wars*: mentre l'ufficiale fanatico del surf è preso a prestito (completo di «tromba» e cappello) dalla storia del western. Le sequenze di esplosioni al Napalm, infine, superano di gran lunga tutta la spettacolarità finora offerta dal war-movie e i discorsi (del generale, ma soprattutto di Kurtz) attingono a piene mani alla dimensione del teatro, e in primo luogo alla «forma» del monologo Shakespeariano.

Eppure il livello della commistione (sembra) solo apparentemente soddisfatto.

2.2. *L'amore, insomma, dov'è l'amore?*

In guerra non c'è amore, il classico binomio amore-guerra è per gran parte una «costruzione» letteraria: a Francis Ford Coppola va il merito di avercela, almeno stavolta, risparmiata.

Se è vero che in guerra non c'è posto per l'amore, è altrettanto vero che lo spazio per le sue innumerevoli forme sublimite esiste, e in abbondanza.

Non sono forse per Kurtz, le sue crudeltà, altrettanti atti d'amore?

E il compito di Willard, di «porre fine» al comando di un folle dalle azioni «malsane», non è forse, per il generale che glielo ordina, soltanto un modo per far trionfare il bene (l'amore)?

È necessario ricordare che il viaggio del cavaliere (Willard?) alla ricerca del drago (Kurtz?) ha sempre avuto, come imperativo, la necessità di eliminare le malefiche incarnazioni?

¹ M. Foucault, (1978) p. 83.

** Questo paragrafo è di Gigi Caramiello.

Stavolta non c'è la Bella da salvare, ma le presenze femminili scandiscono una successione che fornisce un'ipotesi di lettura.

La Madre. È una giovanetta vietnamita mitragliata per errore, assieme ai suoi compagni di viaggio, mentre tenta di salvare il suo «cucciolo». Willard è «costretto» a finirla con un colpo di pistola. Si produce qui il primo visibile scampo, il primo «disvelamento». «I ragazzi non mi avrebbero più guardato allo stesso modo» pensa il capitano.

L'Eroina. È una militare «Charlie» che piazierà repentinamente una bomba in un elicottero americano carico di feriti, per poi essere falciata dalle mitragliatrici. Kurtz direbbe «quanta volontà per far questo».

La Donna Oggetto. Calate dal cielo come la manna arrivano le conigliette di Playboy, si esibiscono in un teatro circondato da enormi falli, ma solo per poco, vengono infatti strappate a stento alla foga di un migliaio di soldati preda di una violenta esplosione di virilità.

La Vestale. Non ha voce, la sua essenza è nello sguardo, uno sguardo profondo e pieno di odio, ma sempre impotente, rassegnato. Assiste impassibile all'assassinio del suo sovrano ed è la prima a prostrarsi dinanzi all'omicida Willard, il nuovo dio del tempio.

Un abisso culturale separa l'ultimo dai primi tre soggetti.

La Madre, l'Eroina, la Donna Oggetto sono figure «moderne», a modo loro «protagoniste», tutt'altro che impensabili nell'economia di una riflessione «attuale».

All'ultima è riservato, invece, il peggiore dei ruoli possibile, «plausibile» solo all'interno del «suo» contesto, senz'altro il più rappresentativo del complesso di norme vigenti nella comunità che Kurtz «governa», del tutto omogeneo alla dimensione del microsistema pre-civile irriducibile (fino a che punto?).

Nella frattura prodottasi fra gli attanti si evidenzia il conflitto centrale del testo, l'antinomia civiltà-barbarie.

2.3. *Minima apocalittica*

E il luogo del passaggio (della transizione?), è il ponte.

Lo stesso che in *Saturday Night Fever* congiunge, o separa irrimediabilmente, Brooklin da Manhattan e che qui si situa fra gli universi «contrapposti».

Sul ponte di New York John Travolta vede incrinarsi la sua «lideranza» sul gruppo, mentre un suo giovanissimo gregario vi perde la vita.

A Do Lang invece sparisce tutte poiché «non c'è un ufficiale, non c'è il comando, non c'è niente di niente».

Lo spazio della frizione sistemica («il buco del culo del mondo») è terra di nessuno.

Ma la civiltà del Napalm e la barbarie delle decapitazioni si compensano vicendevolmente. La contraddizione è solo apparente, e per quel che ci riguarda l'una vale l'altra.

Kurtz è di altro parere, «lui è un poeta guerriero», un puro che detesta «il fetore delle menzogne».

Ma nella società dello spettacolo non c'è la «verità», la menzogna è il fondamento della rappresentazione, e purtroppo per il colonello nel mondo dei simulacri la finzione è un elemento costitutivo.

Kurtz insomma è un reperto archeologico e per lui non può esservi altro destino che la museazione.

Del resto la funzione che svolge storicamente la discesa agli inferi (e che i Caronte siano uno o cento, in barca o in canoa poco importa) è di tipo documentario.

Kurtz lo sa, non è diventato del tutto «selvaggio» ed è anch'egli un americano. Delle sue medaglie, ordinatamente custodite, non è mai riuscito a liberarsi e il prato di fiammelle che ha sistemato alla foce del fiume ricorda tanto il campo di fiori dell'Ohio che da bambino ammirava. Quel che chiede a Willard è infatti di «far sapere tutto», «dire tutto l'orrore», un compito che il nostro eroico capitano svolgerà fino in fondo, non tralasciando nessun particolare, anche i manoscritti di Kurtz saranno riportati diligentemente indietro.

L'arcaico rito, dunque, si consuma in contemporanea con l'altro collettivo anch'esso tribale: Willard uccide Kurtz acquisendo la sovranità, allo stesso modo la forza della vittima bovina si trasferisce sugli autori-sacerdoti del sacrificio.

Willard riparte mentre cadono le prime bombe portandosi dietro l'unico superstite fra i suoi accompagnatori. L'unico per il quale la perdita di identità è quasi immediatamente totale (del resto l'eroismo di Willard è

quello di sopravvivere pur avendola, nonostante tutto, conservata o, come direbbe Kurtz, «strisciando lungo il filo di un rasoio»).

Il bel campione di Miami, infatti, a metà del viaggio si è convinto (e non sbaglia del tutto) che in Vietnam è come a Disneyland, aiutato anche da una buona dose di LSD; e da allora tutto per lui diviene un gioco. Alla fine si lascerà condurre, con sguardo inebetito, per mano da Willard fin sulla barca, altrimenti, c'è da giurarci, sarebbe rimasto lì.

Willard ha ucciso, ma il senso di colpa ha di che attenuarsi, «tutti volevano che lo facessi e Kurtz stesso non aspettava altro», l'azione insomma è funzionale da qualunque angolatura la si osservi. Possibile?

Il paradosso è solo apparente.

Willard si è sufficientemente identificato in Kurtz o comunque gli si sente idealmente vicino e alla fine, conseguentemente, attua completamente la sua missione. Kurtz afferma che bisogna acquisire la stessa volontà, lo stesso senso morale del nemico (che si tratti «dell'eroismo del popolo vietnamita») ma nel suo memoriale non trova di meglio da scrivere che: «Gettate la bomba, sterminate tutti».

Entrambi sono l'America e la rappresentano (egregiamente) nelle sue innumerevoli facce, nelle sue molteplici contraddizioni.

Un'America che vuole ancora pensarsi invincibile, un'America che può concedersi al massimo di pensare di aver perso perché era una guerra sbagliata: perché la causa del Vietnam era giusta ed era giusto che trionfasse.

Un'America che ancora oggi si rifiuta di credere alla sua sconfitta come risultato di una debolezza (tutt'altro che morale) a livello degli equilibri politici, economici e militari, sul piano interno e internazionale.

Un'America che non riesce a pensare che possa esistere un «immaginario» tecnologico-bellico potente almeno quanto il suo.

E il Vietnam è solo un incidente, grave quanto si vuole, ma semplicemente un inciampo, una ferita che sta già iniziando a rimarginarsi.

Insomma, niente paura ragazzi, non è mica l'Apocalisse!

È soltanto l'*Apocalisse Ora*, circoscritta, limitata, parziale.

Un Incubo (americano) catartico e palingenetico, insomma salutare, gravido di futuro e di ottimismo.

3. *The End: morte e reincarnazione del «padre» e del potere in USA* ***

«Padre?»

«Sì, figlio?»

«Voglio ammazzartil!»

(The End — Jim Morrison e Doors)

Queste parole, colonna sonora ossessionante della rivolta giovanile negli USA, Francis Ford Coppola le sottintende, non dà loro il dovuto risalto, preferisce che ad esse si sostituiscano le sanguinolente e plateali immagini del sacrificio umano e dei tori, ossessive per la loro ripetitività, come ossessiva è la voce di Jim Morrison che grida dall'alto del suo rifiuto di *Famiglia & America* la parola «I want to kill you», rinnovando in ogni platea di giovani urlanti, in quei lontani fine anni sessanta, il mito edipico dell'assassinio del padre e del matrimonio con la madre. E con questo possiamo dire superato definitivamente, parola di Carter, il «complesso del Vietnam».

L'America esce dal lungo tunnel di incubo in cui era precipitata e riprende, purificata, il suo ruolo di vendicatrice delle umane ingiustizie, un'«America» mitica sognata da generazioni intere di «europei da terzo mondo». E a suon di musica, nel film, procede il viaggio della caravella americana in un fiume che perde i suoi connotati fisici per assumere quelli di Storia tout court. Il viaggio prende maliziosamente inizio là dove molti altri film, filmetti al confronto, avevano fine. Il tema del ritorno in patria, l'estraneità e l'estraneazione volontaria del reduce dal tessuto sociale in piena trasformazione, indica il fallimento del porsi come soldato sconfitto che torna. Un tema contrapposto al semplice, barbaro ma gratificante, rito purificatorio finale che rende il soldato vincitore puranche nella disfatta. Ed il tema musicale, *The End, La fine*, di Jim Morrison, poeta e cantante underground sensibile più di altri al fascino della cultura europea decadente, compare all'inizio e alla fine del viaggio a voler sottolineare la struttura circolare del film. A suon di musica, dicevamo. E mai come in questa pellicola la musica è legata non solo alla struttura dell'opera ma anche alla classificazione dei personaggi e dei loro ruoli. La navicella dei viaggiatori è composta di soli giovani, come equipaggio, reclute quasi bambine, ricordo da «Crepuscolo del Terzo Reich». Tra spruzzi d'ac-

*** Questo paragrafo è di Gianni Mammoliti.

qua e surf il viaggio comincia con la banalità rivoluzionaria dei Rolling Stones che cantano «Non riesco a sentirmi soddisfatto». È la banalità «anni sessanta» che si accinge a prendere contatto con il cuore, infetto e sanguinario, della società stessa, quasi come se i nostri eroi fossero attirati magneticamente dalla voce di Kurtz, dio e padre che giace nel cuore del mondo o, per meglio dire, oltre «il buco del culo del mondo». Una storia marinaresca.

Quando arriveranno le cateratte dei Poli verso cui Gordon Pym è inesorabilmente attirato? E, soprattutto, la storia avrà lì un suo termine o proseguirà là dove lo stesso Poe si è fermato?

Le cateratte, punto di transizione tra reale e immaginario, si presentano con l'ultimo ponte, irreali figure avvolte da luci e da scoppi, ingresso nell'inferno della realtà al di sotto della realtà. L'unico richiamo sonoro è l'esplosione della violenta chitarra di Hendrix (il pezzo descrittivo è *Mitragliatrice*), fustigatore dell'inno. Il quasi ritmico grido «Yankee fottuti», momento culminante del grande «senso di colpa» americano stimolato da elementi al suo stesso interno, è il volto di un'America dannata e maledetta dai suoi stessi figli che vogliono ucciderla ma che finiscono per uccidere i vietnamiti, la loro cattiva coscienza che parla ad un «cuore di tenebra» (non a caso sarà proprio un negro a far tacere il vietnamita appostato alla mitraglia che grida in inglese).

Oltre la soglia dell'inferno le acque sono calme. La tempesta riguardava la breccia fra le due realtà, non questo cuore del mondo, penetrato per via anale, fra il puzzo dei rifiuti umani. Qui Willard ritrova suo padre, anzi il Padre, il paese che lo ha respinto, il Grande Vecchio Anzitempo da punire per i suoi eccessi. Ma padre e Figlio sanno di essere pedine in un gioco superiore, di cui non si intravedono fini e giocatori. Il rito del sacrificio è anche rito di continuità. Il mito cristiano si fonde con quello pagano. Kurtz non è più solo Padre ma anche Figlio il cui sangue purifica e redime, il mitico agnello.

La società è corrotta. Quale migliore espiazione può esistere del figlio ribelle che uccide il proprio padre? Eliminando così l'inutile vecchiume e nello stesso tempo appagando l'accumulata voglia di morte che si agita nel giovane americano. «Questa è la fine, mia unica amica» dice Morrison, che aveva assassinato mentalmente la propria famiglia fino a crederla veramente morta.

Era conscio del legame tra vittima e carnefice?

Sa Willard di aver pacificato con quel gesto la coscienza americana, le giovani generazioni con le vecchie?

«Il Cinema della Paura» disegna la mappa di un limitato periodo del cinema fantastico americano: gli anni settanta, quelli a noi più vicini e i più importanti per l'evoluzione del cinema.

I precedenti tentativi, o semplicemente informativi e sistematici (la maggioranza), o analitici e critici, avevano focalizzato il loro interesse sulla divisione del fantastico in due filoni principali: orrorifico e fantascientifico. Un'interpretazione del tutto riduttiva del fenomeno. Questo libro invece inquadra il fantastico cinematografico all'interno dell'attuale produzione dell'immaginario dell'era elettronica, dei processi di produzione e consumo dell'industria culturale, interrogandosi sulla fruizione individuale (livelli di percezione) e collettiva (mitica). Ciò che se ne ricava è una non-definizione. Il fanta-cinema diventa così meta-genere; impasto di codici filmici, tecnologie e media: primo fra tutti il piccolo schermo.

L'analisi del film *Il Fantasma del Palcoscenico* di Brian De Palma, momento centrale del testo, diventa metafora diretta della crisi del film d'autore che cede il posto al culto-consumo massiccio dei generi filmici. Allo stesso modo l'inserimento «provocatorio» di pellicole quali *Nosferatu* di Werner Herzog e di *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola risulta implicita verifica dello scambio linguistico e produttivo Stati Uniti-Europa e dell'impossibilità effettiva di ogni demarcazione nelle pratiche, alte e basse, definitive, classificatorie e repertoriali della critica dell'*industria della memoria*.

Nelle rovine della mente collettiva, labirinto dai muri erosi dalla fruizione e abbattuti dal tempo, nei cui passaggi ci è dato scorgere residui immaginari, manichini, animali, macchine, cyborg e costumi, si aggirano incessantemente i nostri fantasmi; combinandosi tra loro come gli elementi di una magica pozione.

Quanta realtà dietro il cinema fantastico e quante immagini fantastiche dietro il sociale?

Antonio Fabozzi lavora presso l'Istituto di Sociologia di Napoli. Ha collaborato con «Aliens», «Ambigua Utopia», «Planeta Rosso» e «Alfabeta».

CULTURA E MASS MEDIA

10.500
(10294)