ISSN 2975-2604

02



ULTRACORPI

Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo

Interventi di **Gianfranco Angelucci, Silvio Alovisio, Emanuele Antolini, Nicola Bassano, Paolo Bertetti, Paolo Caneppele, Laura Cesaro, Antonio Costa, Marco De Bartolomeo, Emanuele Del Medico, Marianna Lucia di Lucia, Thomas Dunoyer de Segonzac, Francesco Galofaro, Leonardo Gandini, Enrico Gheller, Ernesto Kieffer, Günter Krenn, Magdalena Maria Kubas, Leonardo Magnante, Miriam Petrini, Davide Persico, Marina Resta, Antonio Santangelo, Stefano Settimi, Terence Stamp, Steven Stergar, Massimiliano Supporta, Bruno Surace, Diego Tomasi, Elisa Uffreduzzi, Lucia Rita Vitali.**

ULTRACORPI
Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo
N. 2, 2024 (annuale)

Direttore editoriale: Denis Lotti (Università di Verona)

Direttore responsabile: Ernesto Kieffer

Comitato di direzione: Cristina Jandelli (Università di Firenze), Denis Lotti (Università di Verona), Stefania Rimini (Università di Catania), Alberto Scandola (Università di Verona), Chiara Tognolotti (Università di Pisa), Simone Venturini (Università di Udine).

Coordinamento di redazione: Silvia Vacirca (Università di Parma).

Redazione: Emanuele Antolini (Università di Verona), Sara Casoli (Università di Firenze), Marco De Bartolomeo (Università di Verona), Lucia Di Girolamo (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Marianna Lucia di Lucia (Università di Verona), Enrico Gheller (Università di Bologna), Davide Persico (Università del Salento), Steven Stergar (Università di Udine), Paola Zeni (Università di Torino).

Comitato scientifico: Silvio Alovisio (Università di Torino), Mireille Berton (Université de Lausanne), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Vincenzo Borghetti (Università di Verona), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum, Vienna), Rossella Catanese (Università della Tuscia), Paola Degli Esposti (Università di Padova), Alessandro Faccioli (Università di Padova), Riccardo Fassone (Università di Torino), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Cristina Grazioli (Università di Padova), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Luca Mazzei (Università Tor Vergata, Roma), Roy Menarini (Università di Bologna), Carlo Montanaro (Accademia di Belle Arti, Venezia), Elena Mosconi (Università di Pavia), Massimo Natale (Università di Verona), Nicola Pasqualicchio (Università di Verona), Elena Randi (Università di Bologna), Giuseppe Sandrini (Università di Verona), Massimo Scotti (Università di Messina).

Progetto grafico e sito web: Marco De Bartolomeo

Redazione
Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Culture e Civiltà
Viale dell'Università, 4 - 37129 Verona
redazione.ultracorpi@gmail.com
sites.dcuci.univr.it/ultracorpi/

In copertina Marina Yaru nel film *Toby Dammit* (1968, Federico Fellini) per gentile concessione di Massimo Grimaldi e Maurizio Grimaldi a nome di Pea – Produzioni Europee Associate.

UNIVERSITÀ di VERONA
Dipartimento di CULTURE E CIVILTÀ

INDICE

6 *Denis Lotti*. Il diavolo, certamente

Fantastico Federico

39 *Diego Tomasi*. "Il cinema è la mia vita". Fellini e la realtà fantastica dei sogni

65 *Lucia Rita Vitali*. Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei raccontini pubblicitari del *Marc'Aurelio* (1939)

76 *Miriam Petrini*. Federico Fellini e l'origine della fantasia: dal fumetto alla radio, immagini e voci che prendono vita

102 *Emanuele Antolini*. Deposito di incubi. Note sugli spot pubblicitari della Banca di Roma

122 *Enrico Gheller*. *Toby Dammit*. Un incubo a Cinecittà

139 *Nicola Bassano*. Intervista a Terence Stamp

144 *Emanuele Antolini*. Un nosocomio a Cinecittà. Intervista a Gianfranco Angelucci

The Exorcist

152 *Marianna Lucia di Lucia*. "*Demons are a girl's best friend*"? Femminilità in rivolta e oppressione patriarcale in *The Exorcist*

175 *Davide Persico*. L'Edipo e l'organizzazione fallica. Le forme del desiderio e della sessualità in *The Exorcist*

204 *Steven Stergar*. *The Exorcist*. Mitopoiesi di un fenomeno storico-culturale

223 *Leonardo Gandini*. Cinque legami tra *The Exorcist* e la sua epoca

Altri mondi, altri dei

230 *Paolo Bertetti*. Presentazione. L'uomo, la (fanta)scienza, il divino

235 *Paolo Bertetti*. Come diventare cavalieri Jedi. La religione iperreale di *Star Wars*

250 *Francesco Galofaro*. *La voce del padrone*. Le scienze alle prese con l'enigma divino

266 *Antonio Santangelo*. La ricerca del senso in *Dune*

288 *Silvio Alovisio e Bruno Surace*. *Dio è il limite?* Religioni aliene nella fantascienza: appunti e riflessioni sul caso *Star Trek*

322 *Magdalena Maria Kubas*. Da una Cosmopoli toscana a *Cosmopolis* (NY): distopia e religione tra il XVIII e il XXI secolo

Miscellanea

335 *Stefano Settimi*. Le lingue inventate nelle opere di finzione: il caso *Game of Thrones*

La grotta di Prospero

Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo

357 *Antonio Costa*. Il fantastico, anzi.

Mappe della FantaItalia

374 *Laura Cesaro*. Festival internazionale del film di fantascienza di Trieste: una traccia

381 *Marco De Bartolomeo*. Politiche della visibilità. Intervista a Marina Resta, direttrice del "Working Title Film Festival" di Vicenza

390 *Steven Stergar*. "FiPiLi Horror Festival": tredici anni di paura a Livorno. Intervista ad Alessio Porquier

397 *Elisa Uffreduzzi*. Raggi cosmici e musica atonale: l'arte cyborg, panacea di tutti i mali al "Festival dei popoli" di Firenze

401 *Marco De Bartolomeo*. Torino e il "TOHorror Fantastic Film Fest". Verso un'etica dell'incontro. Intervista a Massimiliano Supporta

408 *Ernesto Kieffer*. "L'invenzione degli ultracorpi": la quinta edizione dell'Extra Sci-fi Festival di Verona è servita. Intervista a Emanuele Del Medico

Note di Calibano

415 *Paolo Caneppele, Günter Krenn. Der moderne Tantalus.* Note sulla filmografia di Robert Wiene

419 *Marianna Lucia di Lucia.* L'horror secondo Pier Maria Bocchi: geografia affettiva e archeologia della storia di un genere in *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno*

427 *Leonardo Magnante. Talk to Me* o della morte come assenza di significato

433 *Thomas Dunoyer de Segonzac.* "Surréalisme" au Centre Pompidou: l'exposition géante et les papillons underground

435 Biografie

450 Indice dei revisori

ISSN 2975-2604

Il diavolo, certamente

Denis Lotti

Ne la materia
Che mai non dorme,
Re de i fenomeni,
Re de le forme,
Sol vive Satana[1].

Il legame tra la rappresentazione del Diavolo e lo spettacolo cinematografico è tanto antico quanto persistente. A ben vedere, tale sodalizio precede il debutto del *cinématographe* e si ritrova, ad esempio, negli spettacoli di lanterna magica. A questo proposito Brunetta ricorda che

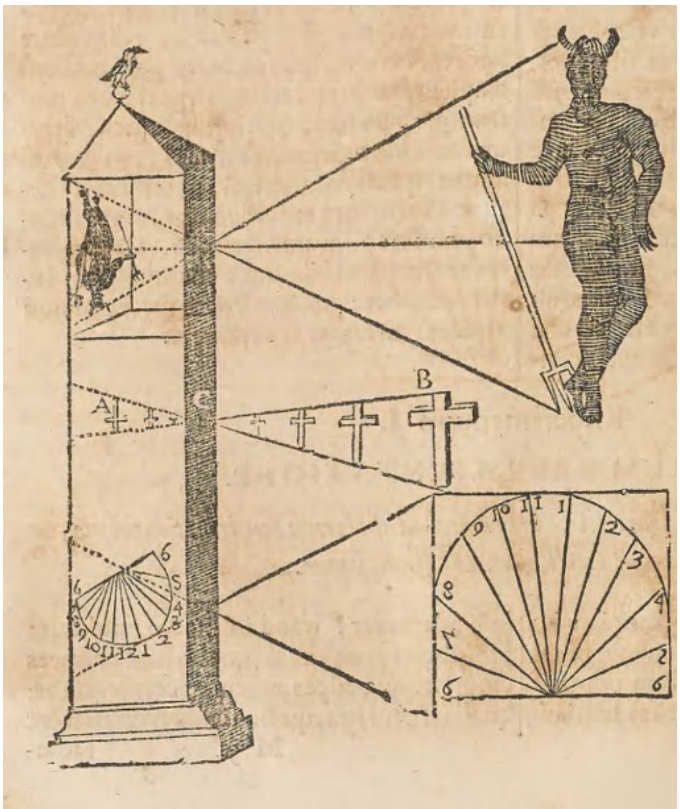
> a lungo nel Settecento i lanternisti hanno mostrato di avere gli stessi poteri degli esorcisti e dei necromanti: di saper convocare dal nulla schiere di diavoli, ma anche di riuscire a dominarli, a renderli familiari e quasi inoffensivi, di accoppiarli con altre figure, destituendoli di terribilità. Lo spirito della cultura popolare, col suo senso del comico e la sua capacità di rovesciare le gerarchie di valori, gioca un ruolo importante nel determinare iconografia e interpretazione delle apparizioni di scheletri e morti degli spettacoli dei lanternisti.
> Il diavolo continua ad apparire a lungo anche nell'Ottocento nelle immagini di spettacoli casalinghi con pubblici di bambini (ed è un diavolo bonario, una maschera che gioca si fa beffa o viene beffato da altre maschere): è un diavolo che può entrare in modo garbato negli incubi infantili (Brunetta 2009: 209).

In piena età della Controriforma le potenzialità della lanterna magica divengono un solido quanto efficace alleato del predicatore, le cui tesi possono essere dinamicamente illustrate per mezzo della proiezione di immagini suggestive. Nel suo trattato *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671), il gesuita

1. Enotrio Romano [Giosuè Carducci], *A Satana*, 1863. Colgo l'occasione per ringraziare per i preziosi consigli Silvio Alovisio, Anna Bellato, Gian Piero Brunetta, Paolo Caneppele, Rossella Catanese, Marco De Bartolomeo, Enrico Gheller, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, Silvia Vacirca, Simone Venturini.

ISSN 2975-2604

tedesco Athanasius Kircher (1602-1680) illustra le peculiarità di uno strumento ottico da egli stesso modificato per ottenere apparizioni sempre più sorprendenti (Brunetta 2009: 237). Nel dettaglio, per quanto riguarda le rappresentazioni del diabolico, nel volume di Kircher è citato un esperimento di camera oscura che Brunetta sintetizza in "rappresentazione della Croce e del Demonio" ispirata a un "divertimento negromantico dell'imperatore Rodolfo II" (1552-1612; Brunetta 2009: didascalia all'immagine n. 7, fuori testo): tale macchina ha forma di obelisco ed è divisa in tre sezioni di camere oscure (Kircher 1671: 94-95). Nell'illustrazione, ivi riprodotta, spicca in tutta evidenza una *silhouette* diabolica armata di tridente.



L'immagine, parte del volume *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Kircher 1671: 94), è tratta da una riproduzione digitale diffusa da Smithsonian Libraries and Archives (Washington DC). Copyright status: public domain[2].

Tra gli sperimentatori successivi appare emblematico il caso del "fantasmagorista" belga Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837). Costui, ispi-

2. La riproduzione digitale del volume è consultabile presso il sito Archive.org https://archive.org/details/athanasiikirche00kirc/page/n5/mode/2up (ultimo accesso 5 ottobre 2024).

ISSN 2975-2604

rato dalle teorie di Kircher, applica nozioni di fisica ai propri spettacoli di illusione per migliorarne gli effetti. Ma le affinità tra Robertson e Kircher sembrano terminare qui. Infatti, nelle sue *Mémoires* (1831) Robertson non nasconde che, fin da bambino, si dà molto da fare per incontrare il Diavolo: a lungo tenta di evocarlo nel desiderio di ottenere poteri magici (Brunetta 2009: 309-310). Fallito il contatto diretto con Lucifero, costruisce il Fantascopio, sorta di lanterna modificata, "che proietta immagini su uno schermo trasparente per il pubblico che si trova in posizione diametralmente opposta alla fonte luminosa" (Brunetta 2009: 310). Nel corso del tempo, Robertson migliorerà sempre più le sue macchine, combinandole con ingegnosi espedienti illusionistici. Ad esempio proietterà le immagini sul fumo, suscitando forti emozioni nel pubblico (Elcott 2019: 306). A tale proposito Brunetta riporta una testimonianza anonima del 1807:

> Se fossimo ancora ai tempi in cui Eleonora di Galigaï fu condannata come strega, per ordine del Parlamento, Monsieur Robertson conoscerebbe gli stessi rischi. Ha la capacità di farvi vedere gli spettri. I fantasmi. Inoltre fa esperimenti su fluidi galvanici (Brunetta 2009: 311).

L'espediente della proiezione sul fumo pare essere evocato nella prima apparizione di Woland, *alias* il Diavolo, in *Il maestro e Margherita* (1966) di Bulgakov. Tale *performance* – che, nel caso specifico, è sovrannaturale – avviene alle spese di un personaggio di nome Berlioz. Considerate le curiose affinità, vale la pena riportarne il brano:

> A questo punto l'aria torrida gli[3] si infittì davanti, e da essa si formò un diafano personaggio dall'aspetto assai strano. Un berretto da fantino sulla piccola testa, una giacca a quadretti striminzita, anch'essa fatta d'aria… Un personaggio alto più di due metri, ma stretto di spalle, magro fino all'inverosimile, e dalla faccia – prego notarlo – schernevole.
> La vita di Berlioz era così fatta che agli avvenimenti straordinari egli non era abituato a credere. Impallidendo ancora di più, spalancò gli occhi e penso sconcertato: "Non è possibile!..."
> Ma, ahimè, era possibile, e lo spilungone, attraverso il quale passava lo sguardo, oscillava davanti a lui senza toccare la terra.
> Allora il terrore si impadronì a tal punto di Berlioz che egli chiuse gli occhi.

3. Il soggetto è Michail Aleksandrovič Berlioz "direttore di una rivista letteraria e presidente della direzione di una delle più importanti associazioni letterarie di Mosca, chiamata con l'abbreviazione MASSOLIT" (Bulgakov 1967: 5).

ISSN 2975-2604

> Quando li riaprì, vide che tutto era finito, il miraggio si era dissolto, l'uomo quadretti era sparito, e insieme l'ago spuntato gli era uscito dal cuore.
> – Accidenti, che diavolo! – esclamò il direttore. – Lo sai, Ivan[4], c'è mancato poco che mi venisse un colpo per il caldo! Ho avuto perfino una specie di allucinazione… – tentò di ridacchiare, ma negli occhi gli ballava ancora l'inquietudine e le mani tremavano (Bulgakov 1967: 6).

In epoca cinematografica incontriamo le stimolanti teorie di un altro gesuita, Michel de Certeau (1925-1986). Lungo gli anni Settanta de Certeau si è occupato a più riprese della rappresentazione cinematografica della possessione, dapprima prendendo a esempio *The Devils* (*I diavoli*, 1971, Ken Russell), proseguendo poi l'indagine con *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973, William Friedkin) e *Le Diable probablement* (*Il diavolo probabilmente*, 1977, Robert Bresson), per terminare con *Exorcist II: The Heretic* (*L'esorcista II – L'eretico*, 1977, John Boorman). Il religioso ha via via messo in luce le relazioni tra cinema e possessione, addentrandosi, infine, nella critica allo "scientismo" (de Certeau 2021: 15-16) che trova fondamentale in *The Exorcist*. In particolare, rileva che

> se vi è una sequenza terrificante nell'*Esorcista*, questa non è tanto quella in cui la ragazza vomita del liquido verde con quel che segue, quanto piuttosto quella in cui si trova presa all'interno del meccanismo psichiatrico, prigioniera di apparecchiature metalliche che emettono suoni incredibili. La mostruosità proviene da una simile "scienza" psichiatrica, che rende palpabile la leggenda diabolica (de Certeau 2021: 16).

Secondo de Certeau tale approccio vesserebbe la società laica occidentale contemporanea sottolineando che dalla dimensione squisitamente "demonologica" la "possessione si è medicalizzata" (de Certeau 2021: 21).
Alexander Kluge[5], riferendosi a uno scarto di lavorazione del *Faust*[6] di Friedrich Wilhelm Murnau, nota che Mefistofele viene ritratto mentre seduce

4. Ivan Nikolaevič Ponyrëv poeta "che scriveva sotto lo pseudonimo Bezdomnyj" (Bulgakov 1967: 5) ossia "senza casa".
5. Kluge (1939) è noto viepiù per essere un autore di pellicole sperimentali. La descrizione è citata all'interno del saggio intitolato *Il diavolo come entertainer* (Kluge 2016: 145-176).
6. *Faust - Eine deutsche Volkssag*, Germania 1926, Friedrich W. Murnau. I testimoni in pellicola sono stati ritrovati presso il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino e restaurati da Luciano Berriatúa nella prima metà degli anni Novanta (Berriatúa 1996: 76-86).

ISSN 2975-2604

le proprie vittime *intrattenendole*, ovverosia proiettando loro una fantasmagoria[7]. La suggestione crea un punto di contatto tra il Diavolo e le più moderne forme dello spettacolo, ambito in cui, a partire dagli albori del Ventesimo secolo, il cinematografo si guadagna un posto di primo piano.

***

Se i precedenti riferimenti hanno richiamato alcune traiettorie rappresentative e alcuni paradigmi legati ai lanternisti e ai loro spettacoli fantasmagorici, per presentare il secondo numero di *Ultracorpi* intendo evocare – è il caso di scriverlo – un palinsesto diabolico costituito da suggestioni cinematografico-infernali (Cosandey, Gaudreault e Gunning 1992). In questa presentazione l'occhio di riguardo è rivolto alla produzione cinematografica muta, perlopiù italiana, in considerazione del fatto che la totalità dei saggi raccolti nei dossier seguenti indaga il cinema sonoro nazionale e internazionale. Dati i limiti di contesto e spazio, tale ricognizione non può né vuole avere alcuna ambizione di esaustività.

1. *Diavoli muti-mutanti*

La nostra prima guida virgiliana non può che essere Georges Méliès, pioniere e nume tutelare del cinema fantastico, il quale ha più volte messo in scena film dedicati alla figura del diavolo. Lo stesso illusionista ha interpretato Mefisto in *Le Manoir du diable* (1896), film con il quale, secondo Abbott (2007: 1), "Méliès brought forth the first celluloid vampire". A questo seguono altre pellicole in cui il Diavolo è citato direttamente: *Le Diable au convent* (1899), *Le Diable géant ou le Miracle de la madonne* (1901), *Les Filles du Diable* (1903), *La Planche du Diable* (1905), *Le Diable noir* (1905), *Les Quatre Cents Farces du Diable* (1906) (Costa 1995; Malthête-Méliès 1995; Malthête e Mannoni 2008). Costa osserva che

> nell'universo laico di Méliès il soprannaturale è una curiosità come un'altra,

7. In questo caso peculiare il termine si riferisce a una proiezione di lanterna magica che mostra al dottor Faust e alla duchessa di Ferrara la fuga dall'Egitto degli israeliti attraverso il Mar Rosso (Kluge 2016: 145).

ISSN 2975-2604

> una delle tante possibili configurazioni del meraviglioso. Lo spirito con cui Méliès rappresenta il diabolico è quello che sta alla base delle sue numerose interpretazioni del personaggio di Mefistofele, nelle varie versioni del mito di Faust: *Faust et Marguerite* (1897); *Damnation de Faust* (1898); *Faust aux Enfers* (1903); *Damnation du Docteur Faust* (1904) […]. Quella di Méliès per il personaggio di Mefistofele è un'autentica passione. Non solo lo ha interpretato un'infinità di volte, lasciandoci un gran numero di fotografie e bozzetti e rendendogli omaggio in quella galleria dei suoi personaggi che è *Le Roi du maquillage* [1904]. Nessun dubbio che a lui, più che a Faust, vadano le sue simpatie: questa maschera, così spesso riproposta, è una sorta di marchio di fabbrica che assai meglio della stella della Star Film sintetizza il gusto per il trucco, il raggiro, il travestimento che caratterizza tutta la sua produzione (Costa 1995: 125-126).

Per quanto riguarda il cinema italiano dalle origini ai giorni nostri è d'obbligo il riferimento diabolico alle produzioni di ispirazione dantesca, esplicita o indiretta. Date le numerose testimonianze su pellicola, si può affermare che "l'Inferno dantesco è cinegenico" (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 9). Tale definizione ci permette di considerare che il dialogo tra il cinema muto italiano in particolare e le ambientazioni della prima Cantica è stato fondativo per l'immaginario fantastico (Costa 2002). Fantastico che a lungo è stato percepito dalla storiografia quale ambito apparentemente poco praticato dalla nostra produzione del primo Novecento, altrimenti celebre per aver raggiunto i migliori risultati sviluppando soggetti *mélo*, messinscena di ambientazione storica o burlesco-comica. La relazione tra il cinematografo e l'opera dantesca, in estrema sintesi, per quanto riguarda la *fiction* italiana del muto, si estende a tutti i registri, comico incluso, ed è soprattutto legata all'ambientazione infernale. Infatti, l'"Inferno rappresenta per le culture audiovisive moderne una opportunità rara di mettere alla prova il proprio potenziale visionario" (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 9).

Tra tutti i film muti d'ispirazione dantesca prodotti in Italia, il titolo a tutt'oggi più celebre – *si parva licet* – è, appunto, *L'Inferno* della Milano-Films, pellicola diretta da Giuseppe de Liguoro e Francesco Bertolini con la

ISSN 2975-2604

collaborazione di Adolfo Padovan, prodotta e distribuita nel 1911[8]. Si tratta di uno dei primi soggetti a lungo metraggio della produzione nazionale (Bernardini 1985: 91-111; Canosa 2007: 360-383), che ottiene un largo consenso di pubblico in quanto esemplare ricco di invenzioni visive innovative e di effetti speciali sorprendenti per verisimiglianza. *L'Inferno* della Milano-Films sorprende ancor oggi per il grado di ambizione scenografica e costruzione coreutica.

Come scrive Michele Canosa "vorremmo definirlo un film monumentale" laddove

> l'aggettivo 'monumentale' ci pare conveniente: evoca la mole del film (1200 metri, forse 1500, è considerato il primo lungometraggio), la sua imponenza e ambizione estetica ('Grandioso film d'arte', recita la pubblicità), allude alla tradizione delle patrie Lettere (la Commedia di Dante: tradizione letteraria, traduzione per lo schermo) ed evoca quelle vestigia di civiltà scomparse (memoria storica e reinvenzione epico-mitologica) che occupano il cinema muto italiano (il *feature film* in costume) (Canosa 2007: 360).

Dal punto di vista formale e stilistico la messinscena è ispirata alle celeberrime illustrazioni di Gustave Doré, animate con tensione grandiosa e spettacolare:

> *L'Inferno* è il primo grande film che, servendosi dell'appoggio delle incisioni di Doré, ormai entrate e ben metabolizzate nell'immaginario popolare (in Italia la *Divina commedia* illustrata da Doré è venduta a dispense), entra di prepotenza nella cultura Liberty e simbolista contemporanea, ne celebra lo spirito in funzione antirealistica e antinaturalistica e chiede una piena legittimazione artistica e culturale nel cinema proprio in nome dell'autorità di Dante (Brunetta 1996: 25).

I realizzatori vi impiegano trucchi cinematografici in gran parte già esperiti dalle produzioni "attrazionali" cui il film rimane legato, in particolare le *féerie* di Méliès: espedienti utili a realizzare esseri mostruosi, apparizioni fantasmagoriche e paesaggi sinistri. L'esperimento culmina con una so-

8. *L'Inferno* è stato spesso citato a esempio virtuoso di produzione cinematografica, un cinema d'arte che incontra il consenso popolare, ma è anche espressione di cinema politico, in particolare sintomatico del movimento nazionalistico. Tra gli studi più recenti legati alle molteplici relazioni tra Dante e il cinema, cfr. Alovisio, Carluccio e Dagna 2023; Canosa 2007; Curreri, Starace 2021; Havely 2012; Welle 2004.

ISSN 2975-2604

vrimpressione che rende possibile il ritratto dei tre volti di Lucifero intento a maciullare in ognuna delle bocche Giuda, Bruto e Cassio, una presenza gigantesca rispetto alla figura del poeta in primo piano. Com'è ovvio che sia, l'apparizione del famelico Diavolo rappresenta il *climax* del film, nonché la sequenza spettacolare che ne precede l'epilogo, in cui vediamo Virgilio guidare il costernato ospite a "riveder le stelle". Per quanto anche il Lucifero che compare nella pellicola rivale tratta dalla medesima Cantica, e prodotta a tempo di record dalla Helios Film, non è da meno in quanto a verisimiglianza e resa orrorifica.



Fotogrammi tratti dalla pellicola *L'Inferno* (1911, Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo) che ritraggono Lucifero intento a divorare i dannati, per gentile concessione della Filmoteca Vaticana.

Per quanto riguarda l'ambito del *burlesque* muto italiano, il diabolico si annida nel soggetto di *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (1910, Itala Film). La breve pellicola si presenta come una sorta di divertito, quanto scanzonato, apologo morale. Un racconto dove nessuno, nemmeno Dio in persona, è risparmiato dal ciclone provocato da un parente stretto del

ISSN 2975-2604

proverbiale Gian Burrasca[9]. Formalmente, grazie alle ambientazioni ultraterrene, anche in questo caso la pellicola sfrutta l'impianto visionario e circense delle *féeries*, possibile mediante l'espediente del sogno, chiave che apre ogni porta immaginifica[10]. In questa favola Cretinetti, maschera comica già celebre (Gili 2005: 65-67), diviene, suo malgrado, un epigono di Dante, ancorché con un distinguo narrativo rispetto allo schema della *Commedia*: il percorso è ribaltato con il protagonista che attraversa dapprima il Paradiso per poi piombare letteralmente all'Inferno, a mo' di ulteriore capovolgimento parodico dell'Opera dantesca. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* si può assimilare alla *slapstick comedy;* infatti, non a caso, una volta penetrato nell'Empireo, il monello dà vita a un parapiglia facendo crollare arredi e colonne scimmiottando Sansone. Il Padreterno, visto tutto il caos provocato, ordina a Mefistofele (Emilio Ghione) di intervenire. Cretinetti si ritrova così inseguito dal Diavolo il quale lo spinge a tuffarsi in un calderone colmo di zuppa che già sobbolle, attorniato da uno stuolo di demoni che lo tormentano punzecchiandolo a ritmo di danza tribale. Il riferimento ai luoghi ultraterreni nei quali è ambientata la *Commedia* è dichiarato nella metamorfosi parodica che tramuta in visione bizzarra il Paradiso (con annesso magazzino di giocattoli popolato da angeli impegnati a smistare gli stessi agli ordini di Babbo Natale). Per quanto riguarda la rappresentazione dell'Inferno, ivi riecheggiano stereotipi esotici, comprensivi dei riti culinari dei cannibali, con tanto di calderone e danza rituale dei diavoli attorno al malcapitato, immerso nel brodo[11]. Il Purgatorio è evocato nell'epilogo da un *calembour*: ossia da un barattolo contenente una purga, chiosa che contiene una gag a sfondo morale. Si tratta di un finale nel quale si possono ravvisare blande intenzioni educative, in cui il casti-

9. *Il giornalino di Gian Burrasca*, romanzo d'appendice pubblicato da Luigi Bertelli, *alias* Vamba, sulle pagine del *Giornalino della domenica* lungo il biennio 1907-1908, raccolto in volume nel 1912 (Vamba 1912).

10. Nonostante il registro differente, a questo ambito formale appartiene anche il citato *L'Inferno* della Milano-Films, opera-chiave "per comprendere l'assimilazione del trucco ottico nel cinema dell'integrazione narrativa" (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 12).

11. Secondo Elisa Uffreduzzi "non è difficile intravedere nella […] breve performance una traccia di quella che viene genericamente definita come 'African circle dance', nella quale lo storico del jazz Marshall Stearns ha intravisto le radici del *cakewalk*" (Uffreduzzi 2023: 60-61).

ISSN 2975-2604

go corporale è conseguenza diretta dell'ingordigia titolare. Nonostante il disgusto provocato dalla cura, una volta ritrovato il sorriso, Cretinetti, che non pare affatto intimidito dalla disavventura, non può che fare gli auguri di buon Natale al pubblico indossando un sorriso beffardo. Come a dire: non finisce qui, tutto è rimandato alla prossima marachella.

Cretinetti non è l'unica maschera cinematografica a fare una gita all'inferno: tocca anche al gigante Maciste cadere tra le grinfie dei demoni. Nel 1926 l'eroe forzuto, interpretato da Bartolomeo Pagano (Reich 2015; Lotti 2016), sarà protagonista di *Maciste all'Inferno*[12]. La lavorazione della pellicola – diretta da Guido Brignone – inizia nel 1924 (Reich 2015: 279-280). Il film è presentato una prima volta presso la commissione di censura nel 1925; bocciato, ottiene il visto solo nel marzo del 1926, con alcuni tagli (dai 2502 iniziali si arriva ai 2475 metri), anche se grazie ad alcune testimonianze sappiamo che il film "era già stato visto da migliaia di spettatori […] durante la Fiera di Milano del 1925", nell'ambito della quale ricevette un premio (Panicucci 1952: 34). *Maciste all'Inferno* desta molta curiosità nella critica dell'epoca, la quale individua nella "generosa esibizione delle proprie grazie, che con la scusa dell'inferno, vi fanno la bella Elena Sangro e molte altre donzelle" (D'Incerti 1951: 31) il punto focale di un lungo successo di pubblico, che come vedremo sarà ricordato anche da Federico Fellini. La fiaba ispirata all'*Inferno* dantesco gioca con l'immaginario popolare e coi personaggi più celebri, coadiuvata dai notevoli effetti speciali firmati da Segundo de Chomón (Nosenzo 2007). Brignone ambienta le scene in un paesino del Nord Europa, con abitanti vestiti in costumi otto-

12. Data la scarsa circuitazione del film, pare utile proporne una sinossi. Plutone, re dell'Inferno, manda sulla terra Barbariccia per rapire Maciste. Questi è un contadino forzuto e fiero avversario dei diavoli. Barbariccia, prese le sembianze del dottor Nox, propone a Maciste di divenire suo alleato in cambio di ricchezza e lussuria; il forzuto per tutta risposta lo respinge. Una trappola tesa dal demone spedisce Maciste all'Inferno. Qui il gigante viene conteso dalla regina Proserpina e da Luciferina ed è presto vittima di un sortilegio: dopo aver dato un bacio a Proserpina, viene tramutato in demone. Barbariccia, già amante della sovrana, è geloso e, per mutare la situazione, organizza una rivolta contro Plutone. Maciste interviene in difesa del re umiliando Barbariccia e il suo manipolo di rivoltosi. Il sovrano, riconoscente, lo dichiara libero di tornare sulla Terra. Ma Proserpina lo bacia di nuovo condannandolo a rimanere nell'Ade. Passano gli anni: solo le preghiere di un innocente riescono a liberare Maciste che può finalmente tornare a casa "… e la fiaba è finita".

ISSN 2975-2604

centeschi, una sostanziale placida sobrietà che contrasta con le diavolerie e fantasticherie infernali "in cui più scatenato è il gioco delle citazioni dantesche strampalate e goliardiche" (Costa 2002: 133). Siamo dinanzi a due trame intrecciate tra loro: la cornice racconta un dramma familiare piuttosto convenzionale; l'ambientazione infernale corrisponde, invece, al genere fantastico in modo piuttosto schietto ed evoca i *divertissement* visionari mélièsiani, ispirati alle illustrazioni di Gustave Doré[13] che a loro volta, inevitabilmente, richiamano il precedente cinematografico più prossimo rappresentato da *L'Inferno* della Milano-Films. Un contesto surreale che legittima la lascivia dei costumi rappresentati, ed è forse la fuga nel fantastico che rende più morbida la censura nei confronti di un film che "costituisce una felice ibridazione tra filone popolare dei forzuti, commedia e spettacolo di varietà" (Brunetta 2008: 298-299).

Date le numerose citazioni sparse lungo i film ispirati alla prima Cantica, "studiare gli inferni mediali significa anche riflettere sulla relazione presupposta tra il loro pubblico di riferimento e la *Commedia*" (Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 12). Ma accanto a ciò si torna a Méliès, infatti

> non solo il clima è quello di certe parodie mitologiche di Méliès […], ma ci sono dei trucchi tipicamente mélièsiani opportunamente reinterpretati da Segundo de Chomón, come quello del diavolo che perde la testa per un ceffone di Maciste e, avutala finalmente indietro, la riassetta prima di risistemarsela sulle spalle; oppure quello della piovra in sovrimpressione su un paesaggio urbano, che sembra presa direttamente da *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* [1911, Méliès] (Costa 2002: 133).

Il minimo comun denominatore tra i film di Cretinetti e Maciste, così diversi pur nei comuni spunti goliardici e comici che li animano, pare riconoscersi nella rivisitazione di Dante sospesa tra iconoclastia e omaggio. Ad esempio, pensiamo al busto del Poeta che viene infranto, per quanto inavvertitamente, da quel "diavoletto" di Cretinetti, atto di distruzione che *mutatis mutandis* si può rispecchiare nel volto deformato del demone decapitato dal ceffone di Maciste. È un'identità che subisce un cambio

13. "L'idea davvero vincente sta nella commistione tra la forza suggestiva delle incisioni di Doré, sicuramente il più noto e popolare illustratore della *Commedia*, e l'iconografia del teatro di varietà" (Costa 2002: 131).

ISSN 2975-2604

traumatico, ma è un esorcismo nei confronti dell'appropriazione scolastica di Dante: una pratica dissacratoria e anarcoide che pare evocare gli anacronismi futuristi di cui, allora, era aedo impareggiabile Ettore Petrolini. Connessioni impertinenti perciò esilaranti che, ibridando antico e moderno, cercano l'effetto di una caduta comica per contrasto, causata dal connubio tra elementi evidentemente fuori posto (Costa 2002: 133), associazioni temerarie nascoste tra le righe. Ad esempio, nel film di Brignone vengono incluse alcune diavolerie – *ça va sans dire* – futuribili quali la "televisione"[14], ossia lo "specchio magico" per mezzo del quale i diavoli osservano gli esseri umani dando contestualmente vita a un metafilm, ossia creando una corrispondenza tra quello che è presentato in qualità di sortilegio infernale e lo spettacolo della visione che rimanda direttamente al cinematografo.

***

Rispetto alla produzione muta italiana, Venturini sottolinea che il Diavolo e gli ambiti del maligno

> sono al servizio del meraviglioso cinematografico ne *Il diavolo zoppo* (Società anonima Ambrosio, 1910), mentre il lungometraggio *Satana* (Luigi Maggi, 1912) è scritto per lo schermo da un erede della scapigliatura torinese come Guido Volante e grazie agli episodi auto-conclusivi modula e sperimenta un immaginario denso di crudeltà e violenza su più registri e generi. La tradizione operistica e melodrammatica alimenta e connota il *Faust* (Società italiana Cines, 1910) e fra tradizione romantica e lirica si colloca *Il demone* (Giovanni Vitrotti e F. Kortfus, 1911). Nel solco della tradizione faustiana filtrata dal cinema delle dive (o diva film) si collocano *Rapsodia satanica* ([Nino Oxilia,] 1917) e *La giovinezza del diavolo* (Roberto Roberti, 1922) (Venturini 2014: 30-31).

Dal punto di vista iconografico la rappresentazione di Mefistofele dipende dalla tradizione operistica, lo riscontriamo in *Rapsodia satanica* di Oxilia

14. Secondo Costa nella versione post-sonorizzata del film (che purtroppo non viene resa disponibile per la consultazione) lo "specchio magico" dell'edizione muta viene chiamato "esplicitamente televisione" (Costa 2002: 134). A tale riguardo Brunetta conferma che "a un certo punto Plutone produce su un muro dell'Inferno una visione in diretta della terra: 'È la televisione – dice – sulla terra ne sentirete parlare tra anni'" (Brunetta 1996: 26).

ISSN 2975-2604

quanto nel citato *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti*, "debiti verso il complesso della tradizione folklorica, letteraria e operistica del Faust e delle sue varianti, entro la quale un riferimento importante è rappresentato dal *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868)" (Venturini 2014: 83). Lo ritroviamo anche in un film di Luigi Maggi, il regista che tra il 1909 e il 1912 gira almeno tre film prodotti dalla Ambrosio di Torino con protagonista il Diavolo. Ai citati *Il diavolo zoppo* e *Satana* si aggiunge il misconosciuto *Cuore di mamma*. Della pellicola, che oggi risulta dispersa, rimane una *brochure*, che ne sintetizza il soggetto, e un bellissimo manifesto opera di Filippo Omegna[15]. Dalla sinossi scopriamo che la protagonista del film è una bambina (Eugenia Torricelli) che è obbligata a scendere all'Inferno per recuperare il cuore della propria madre, strappatole da Satana in persona, il quale, senza troppe spiegazioni volle impossessarsi di "un cuore buono e affettuoso" (Anonimo 1909: 2). Oltre a Dante, il soggetto pare guardare anche a Pinocchio: infatti in aiuto della bambina – respinta "brutalmente" dalla madre ormai priva di ogni sentimento d'amore – giunge una "buona Fata" che la "rincora [sic] insegnandole il cammino da percorrere per ritrovare il cuore della mamma". Ovviamente la via non può che essere "aspra e piena di insidie", ma grazie a un velo magico donatole dalla Fata, la bambina è protetta da "ogni ostacolo" (Anonimo 1909: 2). Di peripezia in peripezia, la piccola protagonista giunge infine "nell'antro di Satana"; per ordine di questi viene rinchiusa in "un carcere infuocato" mentre "un diavoletto le fa da guardiano" (Anonimo 1909: 3). Presto scoprirà che anche questi era stato rapito alla mamma, perciò si offre per favorirle la fuga. Ma prima occorre impossessarsi del cuore materno che "il Re dell'Inferno porta sempre con sé in una borsetta appesa alla cintura". Gettato contro Satana il velo magico quest'ultimo "si trasforma in solida fune che lo avvolge e strettamente lega". Dunque "riprendere il cuore al mostro ormai impotente, è, per la nostra eroina, una cosa facilissima, ed ottenutolo, in compagnia del diavoletto, imprende la via del ritorno". Il cuore torna nel petto della madre "facendo subitamente riaccendere gli affetti di prima".

15. *Brochure* e manifesto di *Cuore di mamma* – conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino – sono consultabili sul sito ufficiale < http://www2.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx > (ultimo accesso: 21 settembre 2024).

ISSN 2975-2604

Rimane ancora un debito nei confronti del generoso diavoletto: "il velo è lanciato ancora una volta" e il piccolo demone "viene trasformato in un grazioso ed esuberante pastorello". Il lieto fine non può che suggellare il trionfo dell'amore sulla malvagità: "la mamma ammira commossa i suoi due figli. Due, infatti, saranno con lei d'ora innanzi, ad allietarle la vita!" (Anonimo 1909: 4). Il *plot* assume chiari intenti edificanti, tra implicazioni metaforiche a sfondo sociale che si riflettono nel ritratto di una madre sola con prole a carico. Probabilmente influisce la mentalità secondo la quale una donna isolata è esposta a complicazioni di natura sentimentale e predatoria. Tali rischi sono incarnati da Satana che non a caso le ruba il cuore, condannando la madre delusa all'aridità dei sentimenti che genera ostilità nei confronti della bambina. Al di là dell'apologo morale, quel che ci pare interessante è la dimensione del fantastico, messinscena che si nutre di modelli letterari che il soggetto cita in modo più o meno riconoscibile. Ennesimo, precoce, caso di fantastico cinematografico italiano, esponente di un genere che, per dirla con Costa (2002), talvolta riemerge in superficie, caratterizzando non solo il muto ma le diverse epoche della produzione nazionale, molto più di quanto siamo disposti a considerare.



Manifesto attribuito al film *Cuore di mamma* (1909, Luigi Maggi) opera di Filippo Omegna, per gentile concessione del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

ISSN 2975-2604

Anche Yambo, al secolo Enrico Novelli, mette in connessione il Diavolo con il cinema. Lo fa da par suo in un romanzo intitolato *Le avventure della pellicola che non finisce mai* edito da Nerbini nel 1929. L'ambientazione hollywoodiana è caratterizzata dal tipico, quanto divertito, stereotipo moralista che elegge la città del cinema a moderna "Babilonia" (Yambo 1929: 117), una posa questa – che col senno del poi potremmo definire angeriana – che si trova in molti testi italiani coevi[16]. Il protagonista del romanzo è Yambo medesimo ritratto alle prese con un improbabile "figlio di Belzebù" dal nome cinematografico (Yambo 1929: 4). Infatti il "povero diavolo", come si definisce egli stesso, si chiama "Francesco Bertini", riferimento satirico alla fu diva imperiale, la cui carriera risultava allora già irreversibilmente appannata.

La cornice del racconto origina dalla volontà del Diavolo di andare a far fortuna a Hollywood. Dato l'incontro fortuito, Bertini invita Yambo a seguirlo con la promessa che – vada come vada – lo scrittore qualcosa riuscirà a portare a casa. Ad esempio, potrà scrivere un romanzo che racconti quell'avventura, come così, puntualmente, accade (Yambo 1929: 4-5). Dopo molte digressioni, intente a rappresentare la vita spericolata e immorale dei divi, nonché il tentativo di recuperare una particolare pellicola definita "il tesoro della principessa" azteca Zamora (Yambo 1929: 136), il Diavolo non può che ammettere la propria sconfitta. Ciò accade quando il celebre attore Tom Mix propone "un giochetto", ovvero:

> tutti gli ammogliati presenti dovevano divorziare dalle rispettive consorti e scegliere, a moscacieca, la moglie futura nel gruppo delle signore presenti.
> Il Diavolo a questo punto, venne vicino a me e mugolò sbigottito:
> – Che depravazione! Che incoscienza! Temo che finirò, purtroppo, con l'arrendermi. Questo non è paese adatto per un diavolo di buona famiglia… (Yambo 1929: 136).

A ciò segue l'immancabile *cliché* dionisiaco: "risparmio ai lettori la descrizione di una specie di orgia bacchica nel salone dell'albergo, dove i mag-

16. Una per tutte le "Cronache da Hollywood", ossia le immaginarie corrispondenze di Cesare Zavattini pubblicate sotto vari pseudonimi sul periodico *Cinema illustrazione* nei primi anni Trenta.

ISSN 2975-2604

giori eroi del Cinematografo compirono veri prodigi di follia" (Yambo 1929: 136). Nonostante tutte queste distrazioni, i protagonisti riescono a recuperare la preziosa pellicola, ma Francesco Bertini ci mette letteralmente "la coda" commettendo "la più sciocca delle imprudenze". Ovvero si avvicina allo scrigno contenente il film lasciandosi sfuggire:

> forse per ischerno, una delle sue insopportabili esalazioni solforose. Subito la pellicola prese fuoco e la vasta sala si empì di fumo soffocante. Invano cercammo di domare l'incendio con tutti i mezzi più ingegnosi: in meno di cinque minuti. Il film che conteneva la documentazione delle forme squisite della principessa azetca [sic], era ridotto in cenere! (Yambo 1929: 141).

A seguito del fatto increscioso i rapporti tra Yambo e il Diavolo si incrinano irreversibilmente, tantoché il primo lo rimprovera duramente: "– Oh! Andate al diavolo! – dissi alla fine, urtato da tanta puerile incoscienza – voi non riuscirete a far mai nulla!". Così il demone, umiliato, scompare: "forse ritornò in Europa a fare il… Francesco Bertini. Forse ridiscese all'inferno. Non ne ho saputo più nulla" (Yambo 1929: 141-142).



Copertina illustrata da Yambo (1929), collezione privata.

ISSN 2975-2604

2. *Devil Talks!*

In una lettera, Luigi Pirandello definisce "diavoleria" i "films-parlanti" (Pirandello 1995: 127). La polemica del drammaturgo nei confronti del cinema, come è noto, è antica e si può far risalire al romanzo *Si gira*… (1916), aggiornato nel 1925 e intitolato *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Tra le righe, Pirandello giudica il cinematografo quale aberrazione ispirata dal Maligno. A questo proposito Artioli sottolinea come

> il contesto in cui è collocata la vicenda di Serafino Gubbio, operatore di una casa cinematografica dal nome eloquente, Cosmograph, dimostra che il romanzo, da molti considerato una riflessione sul cinema, è in realtà un devastante affresco della modernità. Metafora della creazione demiurgica grazie a cui il progetto divino, ridotto a una copia disanimata, è costretto al naufragio, il cinema è *instrumentum diaboli*, lo specinime della grande fattura che, tramite il processo tecnologico, corrode e perverte ogni cosa creata (Artioli 2001: 83-84).

Al di là delle resistenze, delle fobie e degli avvertimenti morali, negli ultimi cento anni abbondanti le rappresentazioni diabolico-cinematografiche si moltiplicano senza soluzione di continuità.

Tali presenze mefistofeliche, come da tradizione, indossano le mentite spoglie dell'uomo qualunque e proprio per questo risultano essere particolarmente efficaci. Se guardiamo alla produzione cinematografica italiana del Dopoguerra, tra i molti esempi riferibili ciò può trovare riscontro (anche se non così immediato) nel "simpatico"[17] seduttore Bruno Cortona (Vittorio Gassman) di *Il sorpasso* (1962, Dino Risi). Siccome il Diavolo si annida nei dettagli, così come sostiene un antico adagio, il film di Risi dissemina alcuni indizi luciferini lungo il percorso narrativo. Ad esempio, per mezzo di un gesto insultante inequivocabile, ossia le corna, attoche poco prima dell'epilogo torna -– con valenza apotropaica – in connessione con un amuleto, anch'esso a forma di corno. Un altro indizio lo possiamo riconoscere nel rimando biblico implicito in un oggetto simbolico come la mela, morsa e vistosamente manipolata nel momento in cui il protagonista insinua l'ennesimo dubbio serpentino all'orecchio di Roberto (Jean-Louis

17. La simpatia è la qualità che viene rilevata da chiunque faccia conoscenza con Bruno lungo il film.

ISSN 2975-2604

Trintignant), sempre più alla sua mercé[18].

3. *Ultracorpi diabolici*

Per quanto riguarda *Ultracorpi*, affrontiamo le ambientazioni infernali sperimentando tutte le sfumature del caso – dal grottesco all'horror – affidandoci, in prima battuta, a due registi – Federico Fellini e William Friedkin – protagonisti di altrettanti dossier che aprono il secondo numero della rivista e che con il Diavolo hanno avuto evidenti, nonché proficue, frequentazioni. Mentre in almeno due contributi del terzo dossier si evoca da un lato il nome *Ba'al zebub* e dall'altro si analizza la rappresentazione del Diavolo nell'ambito di un serial fondamentale per l'immaginario fantascientifico qual è *Star Trek*.

4. *Il Diavolo è femmina, probabilmente*

L'intestazione del paragrafo ibrida i titoli dei film *Il diavolo è femmina* (in origine *Sylvia Scarlett*, 1935, George Cukor) e il citato *Le Diable probablement* a propria volta ispirato a un passo di *I fratelli Karamazov* (1879, Fëdor Dostoevskij). Il *mash-up* cinefilo vuole introdurre i due speciali che hanno a che fare – in tutto o in parte – con il demoniaco. Le suggestioni che derivano dalla connessione tra il Diavolo e la donna – un intreccio che si nutre di evidenti aspetti misogini, in parte ereditati dalla tradizione biblica – sono offerte nel citato *Rapsodia satanica*, soggetto che mostra il modo in cui "il mostruoso, il traumatico e il fantastico oscillano fra tradizione e modernità, eleggendo la diva, la morte e il diavolo a figure e dimensioni incaricate di rappresentarli" (Venturini 2014: 83). Colte tali potenzialità simboliche, il cinema ben volentieri si presta a riprodurre le occasioni di incontro tra il diabolico e il femminino, ma in una tipologia di possessione diversa da quella rituale-sessuale – che rimanda alle popolari leggende del sabba – fulcro, ad esempio, di *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, 1968, Roman Polanski).

De Certeau sostiene che la possessione riguarda "soprattutto" donne, aggiungendo un sibillino "non a caso", indicando viepiù che "la posseduta

18. Per la sequenza delle corna cfr. Il sorpasso 1. e Il sorpasso 2. Pe la sequenza della mela cfr. Il sorpasso 3.

ISSN 2975-2604

rappresenta una frattura nel sistema in un momento di transito culturale, quando le certezze comuni cessano di essere affidabili in senso assoluto" (de Certau 2021: 18-19).

A questo proposito il primo dossier – *Fantastico Federico* – vuole omaggiare Fellini in occasione del trentennale dalla morte. Come vedremo, il Diavolo è evocato direttamente in *Toby Dammit* (1968), identificabile nella bambina interpretata da Marina Yaru.



Il fotogramma è tratto da *Toby Dammit* (1968, Federico Fellini), per gentile concessione di Massimo Grimaldi e Maurizio Grimaldi a nome di PEA – Produzioni Europee Associate.

Ma altrettanti personaggi femminili felliniani sembrano posseduti dal Diavolo, in modo più o meno evidente. La presenza del Maligno pare essere di volta in volta segnalata da sopracciglia che si inarcano verso l'alto, dando a esse una forma serpentina acuminata, per cui, non a caso, vengono definite "da diavoletto" (Anselmo 2021: ebook). È un disegno che rende lo sguardo femminile malizioso e che, talvolta, segnala una contestuale metamorfosi in atto, per nulla rassicurante: mi riferisco in particolare alla trasformazione delle sopracciglia di Anita Ekberg in *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962); nello stesso film riscontriamo le medesime sopracciglia in una delle avvenenti segretarie del commendator Pappa (Antonio Acqua) che si accompagnano a un Antonio (Peppino De Filippo) sempre più turbato. Senza pretesa di esaurire l'argomento, tali sopracciglia diavolesche le ritroviamo anche nella Volpina (Josiane Tanzilli) di *Amarcord* (1973) oltre

ISSN 2975-2604

che nel relativo documentario che ne ricostruisce le fasi del *casting* (*Diario segreto di Amarcord*, 1974, Maurizio Mein, Liliana Betti), laddove vediamo Fellini intento a disegnare la Volpina medesima. Le sopracciglia così deformate connotano in modo ipertrofico lo sguardo di Carla (Sandra Milo) in *8½* (1963) – evidente richiamo al trucco di Mefistofele della tradizione teatrale-operistica – e sono tracciate dalla mano di Guido (Marcello Mastroianni) e dunque, ancora una volta, da Fellini per mezzo del proprio *alter ego*[19]. Simili sopracciglia caratterizzano la Cabiria interpretata da Giulietta Masina (*Le notti di Cabiria*, 1957) e la prostituta (Fiona Florence) in *Roma* del 1972. Tale scelta veicola una forte sottolineatura simbolica:

> questa idea di trucco dalle sopracciglia slanciate verso l'alto si diffuse con il film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini […] che narra la storia di una prostituta romana di estrazione popolare. Giulietta Masina, nelle vesti di Cabiria, portava sopracciglia da diavoletto disegnate con la matita nera tracciate come due linee rette che sembravano incollate sulla fronte e che contrastavano in modo volutamente sgradevole con i capelli color stoppa e la bocca rossa […]. Questa moda ebbe molto successo tra le donne che volevano apparire più aggressive, e forse non a caso la adottavano molte prostitute delle province italiane (Anselmo 2021: ebook).

Se si parla di evocazioni diavolesche presenti nel cinema di Fellini, non può mancare all'appello *La città delle donne* (1980). Mi riferisco in particolare a una sequenza assai celebre nell'ambito dell'esegesi felliniana che dà vita a un corto circuito – veicolato da atmosfere infernali e sensualità femminile – legato all'esperienza del cinema come parte di un sogno che diviene collettivo (Costa 2002: 128-130; Barbera e Boni 2003: 5; Reich 2015: IX). Il film ci porta all'interno di una bizzarra sala cinematografica occupata da un letto enorme sul quale prende rapidamente posto un gruppo di ragazzi e qualche adulto. Sedutisi uno a fianco all'altro, si coprono dalla vita in giù con un lenzuolo altrettanto vasto. Ecco che uno squillo di tromba annuncia l'inizio della proiezione e come per incanto il vivace pubblico si

19. Una sequenza molto simile si trova anche in *Il sorpasso*, film dell'anno precedente, laddove vediamo Bruno (Gassman) intento a truccare in tono giocoso gli occhi di Lidia (Linda Sini), zia di Roberto (Trintignant), allungando verso l'alto il contorno della palpebra superiore per mezzo di una matita nera, per dare all'occhio, a suo dire, un "contorno mandorlato" cfr. Il sorpasso 4..

ISSN 2975-2604

cheta. Scopriamo, dunque, che il loro sguardo è attratto da una pellicola muta in bianco e nero. Le fiamme del metafilm rimandano a un'ambientazione infernale: d'un tratto lo schermo è occupato dal primo piano di una donna avvenente, con gli occhi bistrati alla maniera di Theda Bara *alias* Cleopatra, inoltre indossa un abito esotico sontuoso che lascia scoperte le gambe, ornato di monili dalla forma serpentina: costumi e oggetti che rimandano idealmente all'antichità. Nella mano destra afferra un lungo dardo di metallo dalla forma fallica sul quale si intrecciano due simulacri di serpenti. La diavolessa (Proserpina, probabilmente) è seduta su un trono. Ai suoi lati trovano posto, in piedi, due donne armate di forcone che le fanno da guardia del corpo. La diavolessa improvvisamente si alza (mentre la macchina da presa indugia ancora in dettaglio sulle sue gambe nude), ma non prima di aver lanciato un'occhiata seducente a favore di obiettivo. Il controcampo mostra gli spettatori che, accolto lo stimolo erotico, si lasciano andare a un moto masturbatorio collettivo celato dal lenzuolo. A questa prima sequenza segue una galleria di ritratti di famose dive del cinema del passato (Brigitte Helm, Greta Garbo, Mae West, Marlene Dietrich) mentre nella sala riecheggia un'imitazione del doppiaggio di Tina Lattanzi caratterizzato dal celebre birignao. Tornando al metafilm infernale, a detta dello stesso regista esso è ispirato al citato *Maciste all'Inferno*, in particolare a un ricordo d'infanzia. Il Fellini bambino fu colpito da "una donnona dai seni accolti in una specie di spirale a serpente, con grandi occhi di nerofumo […] che saettava, dardeggiava occhiate concupiscenti verso Maciste" (Fellini 1980: 102; Fellini 1988: 56). L'attrice evocata è Elena Sangro che in *Maciste all'Inferno* interpreta per l'appunto Proserpina.

Se, come abbiamo accennato, all'interno del dossier felliniano incontreremo il Diavolo celato sotto le sembianze di una bambina, subito dopo lo ritroveremo sgradito ospite di un'altra fanciulla, Regan, protagonista di *The Exorcist* e del secondo dossier del presente fascicolo di *Ultracorpi*.

Ma andiamo con ordine.

5. *Fantastico Federico*

Il dossier *Fantastico Federico* è in parte il risultato di un omonimo seminario

ISSN 2975-2604

tenutosi lo scorso autunno presso l'Università di Verona[20] e si compone di cinque saggi *peer-reviewed* e un'appendice che accoglie due interviste.

Lo speciale è aperto dal saggio *"Il cinema è la mia vita". Fellini e la realtà fantastica dei sogni* firmato da Diego Tomasi, il cui obiettivo è indagare il rapporto complesso di Fellini con i sogni. Grazie all'incontro con la psicanalisi e lo studio di Jung, il regista rende più potenti le sue qualità espressive che si ritrovano in modo esemplare in *8½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965) e *La città delle donne* (1980) film in cui la dimensione del sogno diviene pervasiva. Alcune figure archetipiche junghiane sono già presenti in *La strada* (1954): Fellini sembra far proprio il concetto junghiano di *sincronicità*. La concorrenza di coincidenze fatali è sentita come decisiva dal regista, che progetta *Il viaggio di G. Mastorna* e *Viaggio a Tulum*, i film non realizzati, eppure esplicativi del suo profondo interesse per i temi del mistero e della morte.

Il contributo di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei "Raccontini pubblicitari" del "Marc'Aurelio" (1939)* si occupa di una rubrica dedicata ai meccanismi della pubblicità curata nel 1939 da Fellini per la rivista satirica romana *Marc'Aurelio*. L'autore ritrae con disincanto e ironia il mondo della *réclame* per mezzo del *nonsense*. Fellini si diverte a giocare col rimando alla marca "Pop", inventata di sana pianta, che viene utilizzata nelle situazioni più paradossali quanto fantasiose. L'esperienza sarà formativa, fondamentale per la sua carriera di creativo, portando Fellini a sperimentare la scrittura di veri messaggi pubblicitari pensati per la radiofonia.

Rimaniamo nell'ambito dell'apprendistato felliniano, diviso tra stampa e radio, anche con il terzo contributo *Federico Fellini e l'origine della fantasia: dal fumetto alla radio, immagini e voci che prendono vita* a cura di Miriam Petrini. Il regista ha ricordato spesso come il *Corriere dei piccoli* abbia influenzato la sua immaginazione. Ciò emerge nelle scritture radiofoniche animate da elementi fantasiosi – come, ad esempio, animali parlanti oppure quadri che prendono vita – riferimenti che riemergono nei lavori a venire.

Si torna al cinema con il saggio successivo *"Toby Dammit". Un incubo a Cinecittà* di Enrico Gheller. *Toby Dammit* è un episodio del film collettivo

20. *Fantastico Federico. Nuovi itinerari di ricerca felliniani*, seminario di studi a cura di Denis Lotti, Università di Verona, 31 ottobre e 7 novembre 2023.

ISSN 2975-2604

di produzione franco-italiana intitolato *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio*, 1968), sviluppato in tre soggetti ispirati alle opere di Edgar Allan Poe. Il film rappresenta un ponte tra la produzione felliniana degli anni Sessanta e le mutazioni espressionistiche che caratterizzano le pellicole del decennio successivo, attingendo ancora al sogno e alla visione, laddove diviene decisiva la collaborazione con Bernardino Zapponi, che include un ripensamento del proprio passato cinematografico.

Il saggio firmato da Emanuele Antolini *Deposito di incubi. Note sugli spot pubblicitari della Banca di Roma*, si occupa dell'ultima fase produttiva della carriera del regista in relazione al suo rapporto con la televisione. Antolini pone l'attenzione sui tre spot pubblicitari che Fellini realizza per la Banca di Roma nel 1992. Torna la dimensione surreale, fantastica, così come ritorna il dialogo con l'analisi junghiana nonché l'uso dell'*alter ego* incarnato da Paolo Villaggio protagonista dell'ultima fase della carriera di Fellini.

Chiude il dossier un'appendice che accoglie un'intervista a Terence Stamp dedicata all'esperienza di *Toby Dammit*, rilasciata nel 2016 a Nicola Bassano, e il dialogo con Gianfranco Angelucci a cura di Emanuele Antolini raccolto nell'estate del 2024.

6. "*The Exorcist*"

Dedicato alla celebrata pellicola di Friedkin, il secondo dossier ha la sua origine in un altro seminario tenutosi presso l'Università di Verona[21]. Tre sono i contributi *peer-reviewed* che compongono lo speciale in occasione dai cinquant'anni dal debutto del film in sala (1973). Il primo saggio, a cura di Marianna Lucia Di Lucia, "*Demons are a girl's best friend"? Femminilità in rivolta e oppressione patriarcale in "The Exorcist"* focalizza l'analisi al film trasferendola sulle questioni legate all'identità di genere, agli abusi di natura patriarcale e alla rappresentazione del femminile negli ambiti dell'horror.

Segue il contributo a firma di Davide Persico intitolato *L'Edipo e l'organizzazione fallica. Le forme del desiderio e della sessualità in "The Exorcist"*. Il saggio affronta questioni relative alla natura della possessione della protagonista, mettendola in discussione in luogo di un trauma dalla duplice origine: re-

21. "*L'esorcista" tra cinema, antropologia e fede*, seminario di studi a cura di Alberto Scandola, Università di Verona, 12 ottobre 2023.

ISSN 2975-2604

pressione e abuso di natura incestuosa adottando una prospettiva psicoanalitica, in relazione alle forme del desiderio e alle problematiche legate alla costruzione dell'identità sessuale.

Nel terzo articolo del dossier *"The Exorcist". Mitopoiesi di un fenomeno storico-culturale* Steven Stergar si occupa di questioni di ricezione e critica di settore legata a istituzioni laiche e religiose. La distribuzione del film di Friedkin nelle sale italiane sembra invece non suscitare le risposte positive registrate in Nordamerica. Anzi sul film sembra calare uno strano silenzio istituzionale.

Il dossier ha un'appendice che ospita la trascrizione dell'intervento di Leonardo Gandini intitolato *Cinque legami tra "The Exorcist" e la sua epoca* tenuto durante il citato seminario veronese: lo ringraziamo per questo omaggio particolarmente gradito.

7. *Altri mondi, altri dei. Religione e spiritualità nella Fantascienza*

Ultracorpi ha il piacere di ospitare un terzo dossier, a cura di Paolo Bertetti, che raccoglie il ciclo di conferenze intitolato *Altri mondi, altri dei. Religione e spiritualità nella Fantascienza* tenutosi a Torino tra dicembre 2023 e febbraio 2024, organizzato in collaborazione con il MuFant - Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino. Gli incontri sono parte del progetto di ricerca NeMoSanctI che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca, nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea. In questo speciale i contributi *peer-reviewed* sono cinque. Inaugura il dossier Paolo Bertetti con il saggio *Come si diventa Cavalieri Jedi. La religione iperreale di "Star Wars"* seguono i contributi *"La voce del Padrone" di Stanislaw Lem: le scienze alle prese con l'enigma divino* di Francesco Galofaro; *La ricerca del senso in "Dune"* di Antonio Santangelo; *Dio è il limite? Religioni aliene nella fantascienza audiovisiva: il caso "Star Trek"* di Silvio Alovisio e Bruno Surace; *Dalla Cosmopoli toscana a Cosmopolis (NY). Distopia e religione tra il XVIII e il XXI secolo* di Magdalena Maria Kubas. In questo caso non mi dilungo ulteriormente nella presentazione dei contenuti perché il dossier sarà anticipato da una introduzione firmata dal curatore. Colgo l'occasione per ringraziare Paolo Bertetti, l'autrice e gli autori coinvolti per aver scelto *Ultracorpi* per rendere pubblici i loro importanti interventi di

ISSN 2975-2604

carattere multidisciplinare. Speriamo che questa collaborazione rappresenti l'inizio di un dialogo fruttuoso e continuativo.

8. *Sezione Miscellanea*

La sezione ospita l'articolo *peer-reviewed* intitolato *Le lingue inventate nelle opere di finzione: il caso "Game of Thrones"* a cura di Stefano Settimi. Il saggio affronta alcuni casi fortunati di lingue inventate, come il Dothraki e l'Alto Valyriano create per la serie televisiva *Game of Thrones* (*Il Trono di Spade*, 2011-2019, David Benioff e D.B. Weiss). L'autore in particolare ne analizza le funzioni narrative, con l'obiettivo di individuarne ruoli, scopi e potenzialità proprie all'interno del *serial*.

9. *La grotta di Prospero/Prospero's Cell*

La sezione *La grotta di Prospero/Prospero's Cell* accoglie contributi non *peer-reviewed* quali, ad esempio, riedizioni di saggi, pubblicazioni di approfondimenti, interviste, egodocumenti e *mémoires*. Lo spazio è suddiviso in tre stanze tematiche ed è inaugurato dall'*Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo*, seguita dal dossier *Mappe della FantaItalia* e, infine, dalle *Note di Calibano*. In quest'ultimo insieme sono raccolte notizie brevi o recensioni legate ai diversi temi e agli ambiti del fantastico.

9.1 *Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo*

Il saggio *Gaston Velle alla Cines di* Aldo Bernardini, la cui riedizione è stata ospitata nel primo numero di *Ultracorpi*, ha suggerito l'idea di costruire un'antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo. Di anno in anno proporremo un testo saggistico che, a nostro giudizio, ha illuminato – e, in qualche caso, ha dato vita a – percorsi di approfondimento, indicando alla comunità scientifica prospettive feconde.

In questo numero abbiamo il piacere di proporre alle nostre lettrici e ai nostri lettori il saggio seminale di Antonio Costa intitolato *Il fantastico, anzi*, parte del volume *I Leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato* (Bulzoni 2002: 21-42). Siamo molto grati all'autore per aver accolto la nostra richiesta.

ISSN 2975-2604

9.2 *Mappe della FantaItalia*

Il secondo numero di *Ultracorpi* vede l'esordio di un progetto *in fieri* intitolato *Mappe della FantaItalia* dedicato all'esperienza di festival cinematografici, eventi, luoghi di condivisione, collezioni, musei legati agli ambiti del fantastico, della fantascienza e dell'horror sparsi lungo la Penisola. Di anno in anno raccoglieremo testimonianze, interviste nonché materiali d'archivio utili a censire ciò che è esistito e ciò che esiste rispetto a questo ambito di manifestazioni pubbliche, molto più dinamico, complesso e diffuso di quanto si sia portati comunemente a immaginare. Con l'occasione faremo anche un po' di storia del fantastico nelle arti dello spettacolo in Italia e sul nostro sito troverà presto spazio un archivio consultabile grazie a convenzioni e accordi con istituzioni, archivi e cineteche italiane ed estere.

Il primo tra gli interventi di questo dossier è firmato da Laura Cesaro e illustra alcune fasi importanti del "Festival internazionale del film di fantascienza" di Trieste (1963-1982). Questo articolo inaugura un'articolata ricognizione legata allo storico Festival di Trieste che proseguirà nei prossimi numeri della nostra rivista.

Seguono due interviste condotte da Marco De Bartolomeo: la prima con Marina Resta illustra le incursioni nel fantastico del "Working Title Film Festival" di Vicenza del quale è direttrice artistica; segue il dialogo con Massimiliano Supporta direttore artistico del "TOHorror Fantastic Film Fest", festival con sede a Torino città che ha forti radici legate ai generi cinematografici che riguardano da vicino *Ultracorpi*.

Steven Stergar intervista Alessio Porquier direttore artistico del "Fipili Horror Festival" di Livorno manifestazione giunta alla tredicesima edizione.

Rimanendo in Toscana, Elisa Uffreduzzi analizza *Cyborg generation*, documentario che si nutre di immaginario fantascientifico presentato durante l'edizione 2024 del "Festival dei Popoli" di Firenze.

Chiude il dossier un'intervista curata da Ernesto Kieffer che gioca in casa raccontando l'"Extra Sci-Fi Verona Festival" attraverso un dialogo con Emanuele Del Medico, ideatore della manifestazione.

ISSN 2975-2604

9.3 *Note di Calibano*

L'articolo *Der moderne Tantalus. Note sulla filmografia di Robert Wiene* a cura di Paolo Caneppele e Günter Krenn ci riporta all'ultimo anno della Grande guerra. Gli studiosi danno notizia di una produzione austriaca di propaganda – *Der moderne Tantalus* – pensata per reclamizzare il prestito nazionale a favore delle spese di guerra. Il progetto vede coinvolto Robert Wiene futuro regista del celeberrimo *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

Marianna Lucia Di Lucia recensisce *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno* (Lindau 2024) monografia firmata da Pier Maria Bocchi.

Leonardo Magnante ci offre una attenta analisti di *Talk to Me* (2022) film che propone una stratificata rilettura dell'horror tradizionale messa in scena dai fratelli Philippou.

In chiusura di sezione Thomas Dunoyer de Segonzac introduce la grande mostra "Surréalisme" – allestita presso il Centre Pompidou in occasione del centenario dalla pubblicazione del *Manifeste* di André Breton – articolo che anticipa uno dei dossier del prossimo numero di *Ultracorpi*[22].

10. *Chi bussa?*

Non resta, dunque, che proseguire l'itinerario tra la perduta gente, ma non prima di aver ubbidito al rigoroso cerimoniale d'invito a Mefistofele, così come testimoniato in un celebre passo del *Faust* (Goethe 1965: 44):

> Faust: Bussano? Avanti! Chi sarà mai questo nuovo seccatore?
> Mefistofele: Son io.
> Faust: Avanti!
> Mefistofele: Devi dirlo tre volte.
> Faust: E dunque: avanti!

Bibliografia

Abbott, Stacey (2007). *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World,* Austin: University of Texas Press.

22. Cfr. le CfP di *Ultracorpi* 3/2025 qui: https://sites.dcuci.univr.it/ultracorpi/call-for-papers/.

ISSN 2975-2604

Alovisio, Silvio; Carluccio, Giulia e Stella Dagna, a cura di (2023). "Schermi oscuri. L'Inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi", *La Valle d'Eden*, *Quaderni 1*.

Anonimo ([1909]). *Il cuore della mamma*, brochure, Torino: Ambrosio.

Anselmo, Stefano (2021). *Storia del trucco e dei cosmetici. Dal Novecento a oggi*. Milano: LSWR (Kobo edition).

Barbera, Alberto e Stefano Boni, a cura di (2003). *Maciste all'Inferno*. Torino: Museo Nazionale del Cinema.

Berriatúa, Luciano (1996), "Il restauro di *Faust*", *Cinegrafie*, 5(9): 76-86.

Bernardini, Aldo (1985). "L'*Inferno* della Milano-Films", *Bianco e Nero*, 46(2): 91-111

Brunetta, Gian Piero (1996). "Padre Dante che sei nel cinema", in *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, 21-28, Ravenna: Longo.

Brunetta, Gian Piero (2008), *Il cinema muto italiano. Da* La presa di Roma *a* Sole. *1905-1929*, Bari/Roma: Laterza.

Brunetta, Gian Piero (2009 [1997]). *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*. Venezia: Marsilio.

Bulgakov, Michail (1967 [1966]). *Il Maestro e Margherita* [Мастер и Маргарита], trad. it. Vera Dridso, Torino: Einaudi.

Canosa, Michele (2007), "La celluloide e il bronzo. Un monumento a Dante: l'*Inferno* della Milano Films", *Cinegrafie*, 19(20): 360-383.

Cosandey, Roland; Gaudreault, André e Tom Gunning, a cura di (1992 [1990]). *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Lausanne: Editions Payot.

Costa, Antonio (1995 [1989]). *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*. Bologna: Clueb.

Costa, Antonio (2002). *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma: Bulzoni.

Curreri, Luciano e Simone Starace, a cura di (2021). "'E allor fu la mia vista più viva'. Il lungo Novecento di Dante al cinema e alla televisione", *Immagine. Note di storia del cinema*, 24: 9-143.

De Certeau, Michel (1971). "Una fête prisonniere", in *Le Monde* (28 ottobre), ora in De Certeau 2021: 43-47.

De Certeau, Michel (1975). "L'altérité diabolique. A propos du film *L'exor-*

ISSN 2975-2604

ciste", in *La Revue nouvelle*, ora in De Certeau 2021: 9-39.
De Certeau, Michel (1977). "Le cimitière des images", in *Les nouvelles littéraires* (23-30 giugno), ora in De Certeau 2021: 49-54.
De Certeau, Michel (1978). "Lorsque l'ordre et la science mettent l'homme en prison, les démons se réveillent", in *Télérama* (25 gennaio), ora in De Certeau 2021: 55-59.
De Certeau, Michel (2021). *La lanterna del Diavolo. Cinema e possessione*, trad. it. Maria Elisabetta Craveri, Milano: Medusa.
D'Incerti, Vico (1951). "Vecchio cinema italiano. La breve luminosa parabola", *Ferrania*, 6.
Elcott, Noam M. (2019). *Material. Human. Divine. Notes on the Vertical Screen*, in *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*, a cura di Buckley Craig; Campe Rüdiger e Francesco Casetti, 293-319, Amsterdam: Amsterdam University Press.
Fellini, Federico (1980). *La città delle donne*, Milano: Garzanti.
Fellini, Federico (1988). *Block-notes di un regista*, Milano: Longanesi.
Goethe, Johann Wolfgang von (1965 [1831]). *Faust*, trad. it. Barbara Allason, Torino: Einaudi.
Gili, Jean A. (2005). *André Deed*, Bologna/Recco: Cineteca di Bologna/Le Mani.
Havely, Nick (2012). "Epilogue: Dante and Early Italian Cinema: The 1911 Milano-Films *Inferno* and Italian Nationalism", in *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, a cura di Aida Audeh e Nick Havely, 353-371, Oxford: Oxford Academic. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199584628.003.0019.
Kircher, Athanasius (1671 [1646]). *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Amsterdam: Johann Jansson.
Kluge, Alexander (2016 [2007]). *Antico come la luce. Storie del cinema* [*Geschichten vom Kino*], trad. it. Simone Costagli, Roma: L'Orma.
Lotti, Denis (2015). *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli: 2016.
Malthête, Jacques e Laurent Mannoni (2008). *L'Œuvre de Georges Méliès*, Paris: La Martinière.
Malthête-Méliès, Madeleine (1995 [1973]). *Méliès l'enchanteur*, Paris: Ramsay.

Nosenzo, Simona (2007). *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Torino: Fert.

Panicucci, Alfredo (1952). "Maciste gigante buono", *Epoca*, 83: 34.

Pirandello, Luigi (1995). *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano: Mondadori.

Pirandello, Luigi (1916). *Si gira…*, Milano: Treves.

Pirandello, Luigi (1925). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze: Bemporad.

Reich, Jacqueline (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Robertson [Robert], Étienne-Gaspard (1831). *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*. Paris: Imprimerie De Rignoux.

Uffreduzzi, Elisa (2023). "Immaginario dantesco e danze infernali. la rappresentazione della 'Divina Commedia' attraverso la danza e il gesto coreografico nel cinema muto", in Alovisio, Carluccio e Dagna 2023: 55-67.

Vamba [Luigi Bertelli] (1912). *Il giornalino di Gian Burrasca*, Firenze: Bemporad.

Venturini, Simone (2014). *Horror italiano*, Roma: Donzelli.

Welle, John P. (2004), "Early Cinema, Dante's *Inferno* of 1911, and the Origins of the Italian Film Culture", in *Dante, Cinema & Television*, a cura di Amilcare Iannucci, 21-50, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442673700-004.

Yambo [Enrico Novelli] (1929). *Le avventure della pellicola che non finisce mai*, Firenze: Nerbini.

Filmografia

Amarcord (Italia/Francia 1973, Federico Fellini).

Boccaccio '70 (Italia 1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti).

Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti (Italia 1910, Itala Film).

Cuore di mamma/Il cuore della mamma (Italia 1909, Luigi Maggi).

Cyborg generation (Spagna 2024, Miguel Morillo Vega).

Damnation de Faust (Francia 1898, Georges Méliès).

Damnation du Docteur Faust (Francia 1904, Georges Méliès).

ISSN 2975-2604

Demon/Il demone (Russia/Italia 1911, Giovanni Vitrotti e F. Kortfus).
Diario segreto di Amarcord (Italia 1974, Maurizio Mein e Liliana Betti).
Exorcist II: The Heretic (*L'esorcista II – L'eretico*, USA 1977, John Boorman).
Faust (Italia 1910, Enrico Guazzoni).
Faust aux Enfers (Francia 1903, Georges Méliès).
Faust - Eine deutsche Volkssag (Germania 1926, Friedrich W. Murnau).
Faust et Marguerite (Francia 1897, Georges Méliès).
Histoires extraordinaires (*Tre passi nel delirio*, Francia/Italia 1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim).
Il diavolo zoppo (Italia 1910, Luigi Maggi).
La città delle donne (Italia/Francia 1980, Federico Fellini).
La dolce vita (Italia 1960, Federico Fellini).
La Planche du Diable (Francia 1905, Georges Méliès).
Le Diable au convent (Francia 1899, Georges Méliès).
Le Diable géant ou le Miracle de la madonne (Francia 1901, Georges Méliès).
Le Diable noir (Francia 1905, Georges Méliès).
Le Diable probablement (*Il diavolo probabilmente*, Francia 1977, Robert Bresson).
La giovinezza del diavolo (Italia 1922, Roberto Roberti).
Le Manoir du diable (Francia 1896, Georges Méliès).
Le notti di Cabiria (Italia/Francia 1957, Federico Fellini).
Le Roi du maquillage (Francia 1904, Georges Méliès).
Les Filles du Diable (Francia 1903, Georges Méliès).
Les Hallucinations du Baron de Münchhausen (Francia 1911, Georges Méliès).
Les Quatre Cents Farces du Diable (Francia 1906, Georges Méliès).
Le tentazioni del dottor Antonio (Italia 1962, Federico Fellini).
L'Inferno (Italia 1911, Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo).
L'Inferno (Italia 1911, Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini e Adolfo Padovan).
Maciste all'Inferno (Italia 1926, Guido Brignone).
Rapsodia satanica (Italia 1917, Nino Oxilia).
Roma (Italia/Francia 1972, Federico Fellini).
Rosemary's Baby (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, USA 1968, Roman Polanski).

ISSN 2975-2604

Satana (Italia 1912, Luigi Maggi).
Sylvia Scarlett (*Il diavolo è femmina*, USA 1935, George Cukor).
Talk to Me (Australia 2022, Danny e Michael Philippou).
The Devils (*I diavoli*, Gran Bretagna 1971, Ken Russell).
The Exorcist (*L'esorcista*, USA 1973, William Friedkin).
Toby Dammit (Francia/Italia 1968, Federico Fellini).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Fantastico Federico



Il fotogramma è tratto da *Toby Dammit* (1968, Federico Fellini), per gentile concessione di Massimo Grimaldi e Maurizio Grimaldi a nome di PEA – Produzioni Europee Associate.

Il dossier è in parte il risultato di un omonimo seminario tenutosi lo scorso autunno presso l'Università di Verona e vuole omaggiare Federico Fellini in occasione del trentennale dalla morte. Lo speciale è composto da cinque saggi *peer-reviewed* e da un'appendice che accoglie due interviste.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Diego Tomasi

"Il cinema è la mia vita". Fellini e la realtà fantastica dei sogni

"Cinema is my life". Fellini and the Fantastic Reality of Dreams

Ricercatore indipendente
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
dt2371879@gmail.com

Abstract

The study aims to investigate the complex relationship between Federico Fellini, the dreams, and the unconscious universe from which they arise and thus, observe the creative and cinematic outcomes of this lifetime-long work. Since the master is strictly connected to the inner world, he is naturally drawn to dreams. All his movies show a profound expression driven by *desire*.

The purpose of pursuing the thread of the discourse of one's interiority places the director in front of Lacan's mirror, the screen that reflects the image, unitary and fragmented, of the beholder. On this reflective surface, Fellini projects his most hidden *reality* and the figures of his unconscious world, in this way, they come to life.

His encounter with psychoanalysis occurred in 1954, thanks to Freudian Emilio Servadio, even though the natural inclination of the director is for the thoughts of Gustav Jung. Fellini considers Jung a site and seer scientist, with a more reassuring presence than Sigmund Freud. Thanks to Jung's works, Fellini makes his expensive qualities more effective: he becomes familiar with dream thinking, knows the language of symbols, and makes them tools of creative expression.

The dream visions shed light on inner dynamics by brightening the unexplored territories of the unconscious world: with the help of Ernst Bernhard, from 1960 to 1965, Fellini employs analysis and delves into the main psychoanalytic themes. On Bernhard's advice, he writes down dreams and represented them graphically with color drawings until he drew up the so-

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

called *dream book*, a sort of Fellini *codex*.

Fellini is considered an *oneiric director*, especially starting from movies such as *8 ½* (1963) and *Giulietta degli Spiriti* (1965). Also, the rebuilt reality of *Casanova* (1976) has a strong dreamlike matrix, and in *La città delle donne* (1980) everything seems to appear in a dream. Yet some Jungian archetypal figures are already recognizable in *La Strada* (1945) such as *the mentor* (Il Matto) and *the shadow* (Zampanò).

Aiming to give life to the reality of dreams, Fellini creates original and diverse combinations of expressive codes, which anticipates the interest for the semiotic research on the specific language of cinema that would find its great exponent in Christian Metz. The particular attention given to the psychic facts and particular inner dynamics has repercussions on the actualization of his movies due to the concrete changes they bring.

The sudden shifts in the program, related to expressive direction imposed by inner need, cause him many conflicts and lead to breaking points. His film *8 ½* (1963) opens with a dream that resembles a nightmare and will later be called a delirium by some critics. In 1965, with *Giulietta degli spiriti*, what seems to be a twist of fate materializes: Bernhard dies and collaborations with screenwriter Ennio Flaiano and producer Angelo Rizzoli cease. The historical cooperation with his friend Tullio Pinelli will also be interrupted for about twenty years.

Fellini, increasingly, seems to make the Jungian concept of *synchronicity* his own. The round of fatal coincidences is felt as decisive by the director, who plans but does not make. *Il viaggio di G. Mastorna* and *Viaggio a Tulum* are movies not made, yet explanatory of his deep appeal for themes such as mystery and death.

In conclusion, this essay highlights how the property of dreams and great confidence with the inner roots of one's existential journey are elaborated and sublimated into *lingua nova* by Fellini. The work on the dynamics of the unconscious connotes the expressive range of sounds and images in his films. Therefore, the charge of *dream magic* in his cinema takes on the added value of a communicative peculiarity, recognized and loved by film audiences worldwide.

Keywords: dream; wish; psychoanalysis; language; creativity

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Federico Fellini parla del sogno in più occasioni, insistendo sul ruolo protagonista rivestito dall'individuo che sogna. Una sorta di consapevole "realismo onirico" che non potrebbe prescindere da un dialogo interiore:

> È un sogno, voglio dire sogno dicendo che è un film che tenta di essere molto molto vicino alla verità delle cose…, è molto sincero, niente di più sincero di un sogno, che appunto proprio perché è totalmente sincero si difende dall'interpretazione ovvia, corrente, con una labirintica mappa, con itinerari tortuosi e parla proprio nel linguaggio del simbolo, che è molto più vero del linguaggio concettuale (*Fellini degli spiriti*, 2019).

"Niente di più profondamente vero e pertinente alla realtà psichica di quell'individuo che sogna", afferma il regista. Il sognatore, tuttavia, all'interno del sogno è anche un ospite, "è qualcuno che visita e non sa che cosa gli sta per capitare da un momento all'altro, ma… è lui il sogno" (*Fellini degli spiriti*, 2019).

Fellini sviluppa una speciale confidenza con il mondo inconscio e con le componenti nascoste della sua personalità. Concede nobiltà di rango al mondo dei sogni e diritto di parola al linguaggio onirico. Nel dar vita alla "realtà dei sogni", il regista riminese inventa originali combinazioni di senso e combina codici espressivi diversi e questo si rivela decisivo in tutte le sue opere. L'autobiografia felliniana, dunque, non è da intendersi come semplice recupero di eventi trascorsi, dove esperienze ed episodi della vita sono rievocati e sublimati in modo creativo, ma come espressione attualizzata di un *desiderio*. I suoi film nascono da una profonda spinta interiore, quali opere dell'ingegno costruite nel qui ed ora di un lavorio creativo compiuto al presente.

È in tale prospettiva che si colloca il presente saggio, sullo sfondo del paesaggio filmografico felliniano. Lungo il percorso, indugio sulla cronaca dell'incontro di Fellini con la psicanalisi. Toccato il tema del desiderio, inteso in senso lacaniano, osservo quindi i modi di alcune sue rappresentazioni cinematografiche. La breve parte "dal sogno ai segni" è dedicata al lavoro notturno del maestro riminese, quello dei "segnacci": i disegni che illustrano, a colori, il percorso interiore di un "regista onirico". Con "sogni ed incubi", cerco di far luce sulla "zona oscura", il lato più nascosto di

ISSN 2975-2604

Fellini. Nel penultimo tratto considero alcuni lasciti felliniani e infine, con "l'attualità dell'Ombra" rappresento quello che, a mio avviso, è l'ambito di ricerca più attuale.

1. *Sogno e psicanalisi*

I sogni, da sempre, incantano e fanno riflettere, suscitando interrogativi sulla loro natura. A cominciare dalla loro prima classificazione, fatta dal greco Artemidoro di Daldi[1], i territori del sogno sono stati prima scoperti, poi attraversati e infine invasi. Dal sogno ad occhi aperti, il *Tagtraum* o "fantasma cosciente" di Christian Metz (Metz 1977), agli studi di scienze della mente che considerano il cervello umano "il più sofisticato degli studi cinematografici" (Damasio 2017: 158). In concreto, tuttavia, la prospettiva più feconda, se si vuole misurare la cifra onirica nel cinema di Federico Fellini, deve considerare prioritariamente l'apporto psicoanalitico, specialmente i contributi di Jacques Lacan e Carl Gustav Jung. È l'approccio di Jung, in particolare, che Fellini assume come decisivo.

Già nella primavera del 1954, al tempo de *La strada*, Fellini ha un incontro ravvicinato con la psicoanalisi. A poche settimane del termine delle riprese Fellini attraversa una profonda crisi depressiva, che in seguito definirà "Una *Cernobyl* della psiche" con gravi problemi di insonnia, tanto che sua moglie, Giulietta Masina, si rivolge a Emilio Servadio, psicanalista nonché brillante scienziato dai molteplici interessi. L'esperienza di Fellini con Servadio, tuttavia, si interrompe assai presto. Non bastano il forte potere gravitazionale del mondo inconscio e la grande curiosità del regista per quei risvolti dell'anima profondi e non visibili. Tra i due non c'è sintonia ed è probabile, inoltre, che Fellini non si accontenti di un percorso terapeutico. Le porte della psicanalisi gli aprono nuove prospettive di crescita e di espressione creativa, un campo sterminato dove espandersi, con mondi da illuminare con colori e luci, da popolare con creature vive e dal cuore pulsante. Sei anni dopo, nel 1960, il regista incontrerà Ernst Bernhard, psi-

1. Il grande teorico dell'arte divinatoria, che nel II secolo d.C. ne distingue alcune migliaia. Nel suo trattato sui sogni in cinque libri ('Ονειροκριτικά'), Artemidoro dichiara di aver consultato tutta la letteratura preesistente e udito le espressioni orali di indovini e divinatori disponibili a quel tempo.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

coanalista junghiano e grande appassionato di esoterismo, molto vicino al mondo del cinema. A farli conoscere è l'amico Vittorio De Seta, anch'egli regista. In questo modo Fellini inizia un lungo viaggio psicanalitico nei territori del sogno. Frequentando assiduamente Bernhard, per circa quattro anni, conoscerà a fondo il pensiero di Carl Gustav Jung, il rivoluzionario pensatore svizzero.

In uno dei suoi testi più famosi, il fondamentale *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (Jung 1980), Jung rappresenta il concetto di "archetipo", elemento primigenio correlato all'inconscio collettivo, distinguendo quest'ultimo dall'inconscio personale. Negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, il compito di riproporre e divulgare la suddivisione archetipica operata da Jung è assunto, *in primis*, da Joseph Campbell. Etnologo e grande studioso dei miti, Campbell raccoglie narrazioni, storie, fiabe e leggende appartenenti alle diverse genti e civiltà che hanno popolato il mondo. Studia così l'intero repertorio mitico dell'umanità alla luce di categorie analitiche che si rifanno all'antropologia, alla storia delle religioni e soprattutto all'approccio archetipico junghiano. Gli esiti del suo enorme lavoro di ricerca, di taglio comparativo, sono messi nero su bianco nel libro *L'eroe dai mille volti* (Campbell 1958), un testo destinato ad avere grande fortuna. Le idee dell'autore sulle narrazioni mitiche e il suo riconoscimento delle figure archetipiche compongono una sorta di schema basilare a cui sono riconducibili le trame di ogni storia. Tematiche attualizzate poi da Christopher Vogler che, nel 1992, scrive *Il viaggio dell'eroe* (Vogler 2020), un vero e proprio *cult book*. Attraverso gli archetipi, in particolare, sono leggibili la struttura narrativa e i contenuti di un film. Con le idee di Jung il regista riminese troverà un'immediata sintonia:

> Forse Freud, sul piano letterario, è uno scrittore più dotato di Jung, ma il suo rigore, anche se desta ammirazione, mi mette a disagio. È un insegnante che mi schiaccia con la sua competenza e la sua sicurezza. Jung è un compagno di viaggio, un fratello più grande, un saggio, uno scienziato veggente, che mi sembra presuma meno di Sé e delle sue meravigliose scoperte. Freud vuole spiegarci ciò che siamo, Jung ci accompagna sulla porta dell'inconoscibile e lascia che vediamo e comprendiamo da soli (Fellini 2019: 131).

È assumendo una prospettiva interpretativa junghiana che già nel film *La*

ISSN 2975-2604

strada (1954) sono ben riconoscibili peculiari figure archetipiche, quali *il Mentore* (Il Matto) e *l'Ombra* (Zampanò). Il "viaggio dell'eroe" è quello di Gelsomina, che intraprende la sua, di strada, e la percorre coraggiosamente. Non basta a fermarla il gravame incombente di una coltre tenebrosa, la presenza di un personaggio oscuro come Zampanò.

Il lavoro con Bernhard dura più di quattro anni, dal novembre 1960 alla morte dello psicanalista, avvenuta nel giugno 1965. Fellini sarà sempre molto riservato, in merito a questi colloqui, ma secondo Tullio Kezich, biografo del regista, gli incontri avvengono regolarmente (Kezich 2002: 218). I percorsi terapeutici di analisi junghiana, da prassi, prevedono tre incontri alla settimana e la frequentazione di Bernhard inciderà profondamente sulla vita di Fellini. Fra i due c'è da subito una particolare sintonia e una chiara comunanza di interessi che facilita la loro intesa. Lo psicanalista, inoltre, dona a Fellini materiale di studio e libri, introducendolo alla "ricerca del mistero", con un approccio più profondo e articolato. Lo aiuta, in tanti modi, a liberare la creatività. Scrive Angelo Battistini:

> Non è forse improprio definire la produzione di Fellini compresa fra il '62 e il '65 la stagione psicoanalitica del suo cinema. Perché se è vero che notazioni psicoanalitiche sono rintracciabili lungo l'intero arco dell'opera felliniana, è pur vero che è soprattutto a partire da *Le tentazioni del dottor Antonio* per culminare in *8 ½* e proseguire con *Giulietta degli spiriti* che il suo cinema assume palesemente questi connotati (Battistini 2020: 44).

2. *Fellini e il desiderio*

Desiderio: una parola bella e ricca di significati. Dall'etimologico *de sidera* latino, riferito alla mancanza delle stelle, alla brama per qualcosa che non si ha, ma tanto si vorrebbe. L'assenza, la nostalgia, il rimpianto e il sentimento di perdita. Lo struggimento e la passione d'amore. E l'aspirazione alla vita, alla piena realizzazione di Sé. È in questo senso che alla nota definizione freudiana di sogno, succede il pensiero di Jacques Lacan. Secondo il concetto lacaniano il desiderio rimanda allo stadio dello specchio, a quel riflesso magico che permette al bambino una prima identificazione unitaria, nel misurare la distanza che lo separa dalla sua stessa immagine. L'intero approccio di Lacan al desiderio illumina un percorso che va oltre il bisogno, non è soddisfatto da un semplice godimento e procede sempre

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

in direzione dell'altro.

Posto di fronte allo schermo, sorta di specchio lacaniano che riflette l'immagine, nel contempo unitaria e frammentata, di chi guarda, Fellini scopre la sua realtà più nascosta. Le figure del mondo inconscio, in questo modo, prendono vita nei suoi film, concorrendo alla realizzazione del *sogno*.

Nel film *La strada* (1954), per esempio. Nel dialogo fra Gelsomina e Il Matto, le parole della donna esprimono, nella sua disponibilità a condividere la vita con Zampanò, la forte intensità del suo desiderio, più determinante della paura e delle botte ricevute:

> *Gelsomina*: Io non ho mica detto "con quello lì non ci voglio andare", ha dato diecimila lire, mi metto a lavorare, e lui botte. Non si fa così! Non pensa… e io gli dico…, e lui macché, e a che serve allora! E anche il veleno gli metto, nella minestra, ah no? E tutto brucio, tutto. Se non ci sto io con lui, chi ci sta?

Nelle sue rappresentazioni del desiderio, significate da un racconto di storie fatto con immagini in movimento, Fellini traduce e interpreta i canoni espressivi classici hollywoodiani. Ma lo fa, in quasi tutti i suoi film, con soluzioni creative differenti[2]. Nello *Sceicco bianco* (1952) è Fernando Rivoli, (un bianchissimo Alberto Sordi) che dondola sull'altalena, sospeso altissimo nel cielo, cantando al ritmo di un *fox-trot*, a sedurre l'ingenua sposina Wanda. Nel film *Le notti di Cabiria* (1957), è un mago illusionista ad ipnotizzare Cabiria, fino a farle credere di essere a passeggio con l'uomo che ama e che la vorrebbe sposare: "Allora è vero che mi vuole bene! È proprio vero, non cerca di ingannarmi", sussurra l'innocente Cabiria, confessando il suo desiderio d'amore. L'attrice è sempre Giulietta Masina e, ancora, vediamo una donna immaginare il suo desiderio. E qui lo fa tanto intensamente da rappresentarlo in pubblico. Cabiria si muove sul palco, in alto rispetto alla platea, e compie gesti d'amore per un uomo che nessun'altro vede.

Ne *La strada* (1954) è emblematica la scena dell'incontro di Gelsomina con Il Matto, che avviene in mezzo alla folla di un paese in festa. Seguendo una processione la donna si ritrova in una piazzetta e guardando in alto

2. Seguo qui le tracce del percorso analitico tracciato dalla studiosa spagnola Nuria Bou, nel suo saggio "*Nuovi spazi per sognare"*. (2012: 57-68).

ISSN 2975-2604

lo vede. Il Matto è un funambolo, che cammina in equilibrio su un cavo teso quasi all'altezza dei tetti. Microfono in mano, una presentatrice invita tutti al silenzio. La sua voce echeggia, come farebbe nello spazio largo e profondo di una cattedrale, mentre un faro, dal di sotto, illumina l'uomo. Lo vediamo di schiena e notiamo che ha due ali d'angelo, come sapesse volare. Ma poco prima, un'inquadratura ci ha ricordato la presenza di Gelsomina. È un'oggettiva, ripresa leggermente dall'alto, di poco laterale, con il soggetto centrato. Tre secondi di mezzo primo piano dove, fra i volti dei presenti, solo il viso di Gelsomina è illuminato. Lassù, il funambolo poggia sul filo la sedia e invita gli spettatori sottostanti a cenare con lui. Quando il Matto scenderà a terra, il suo sguardo incontrerà quello di lei, che ne sarà incantata. Ma cosa aveva visto la donna poco prima, guardando in alto? Scrive, al proposito, Nuria Bou:

> Un contropiano inquadra la figura dell'equilibrista che, con le sue ali d'angelo, percorre il cielo delimitato dai due tetti; si direbbe che la protagonista non guarda solo le acrobazie del personaggio, ma oltre, percependo un universo che il funambolo le proietta. Così lo spettatore *visibilizza* che Gelsomina sta scoprendo più dell'immagine aerea di un artista; la protagonista sta scorgendo il suo proprio e affascinante paesaggio immaginario (Bou 2012: 59).

Il Matto è figura angelica e le parole che rivolgerà a Gelsomina, nella nota "sequenza del sassolino", assumeranno per lei il significato profondo di una rivelazione spirituale. Non è un caso che nella prima sequenza del *La Dolce vita* (1960) si assista al volo della statua del Cristo Lavoratore, trasportata in alto da un elicottero. Dall'alto, il grande abbraccio del Cristo sembra avvolgere l'intera città, fino all'arrivo in Vaticano. Durante il viaggio l'ombra del velivolo che trasporta la statua si riflette sulla parete vuota di un palazzo e sale in verticale, repentina. Poco importa se Marcello farà una sosta aerea, chiedendo a gesti il telefono alle ragazze che prendono il sole su una terrazza: anche loro guardano in su. Il sublime è sempre in alto.

3. *Dal sogno ai segni*

Giovanni Grazzini, mentre intervista Fellini, gli dice: "Conto sul tuo tavolo 129 penne a sfera, 21 lapis e 18 pennarelli. Mi sembrano un po' troppi…".

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Risponde il regista: "All'inizio di ogni film passo la maggior parte del tempo alla scrivania, e non faccio che scarabocchiare chiappe e tette. È il mio modo di inseguire il film, di cominciare a decifrarlo attraverso questi ghirigori. Una specie di filo d'Arianna per uscire dal labirinto" (Fellini 2019: 7). Un'attività espressiva leggera e liberatoria, questa, che ricorda un poco la *rêverie éveillée*. D'altronde, il giovane Fellini inaugura la sua vita artistica con i disegni. Bravo a scrivere e bravo a disegnare, compone testi e vignette, che invia ai giornali. Nel 1939 entra al *Marc'Aurelio*, rivista satirico umoristica di successo, che nel 1940 arriva a tirare 350.000 copie. Fellini è innamorato dell'avanspettacolo e già molto vicino al mondo del cinema, ma non sa ancora che farà lo sceneggiatore, il dialoghista, il collaboratore alla regia e infine il regista. L'abitudine di annotare e fare disegni, comunque, lo accompagnerà per tutta la vita. "Una specie di mania" (Fellini 2019: 8) che lo porta, sin da bambino, a scarabocchiare e riempire di disegni le superfici bianche che ha a disposizione.

È Bernhard che gli raccomanda di annotarsi regolarmente anche i propri sogni. Il primo sogno, descritto e illustrato a colori da Fellini, risale al 20 novembre 1960 e riporta, quasi in esergo, le parole del mentore: "Signor Fellini, vogliamo lavorare seriamente?". Si inaugura così quel "libro dei sogni", che diverrà vero e proprio manifesto del fantastico felliniano (Fellini 2007). Una raccolta di "ideogrammi colorati che traducono la lingua segreta dei pensieri del sogno" (Fabbri 2012: 110). Sono segnacci, dunque, lontani da ogni pretesa estetica, che disegnano la mappa del percorso onirico di Fellini, pazientemente trascritto su carta. Il libro sarà pubblicato nel 2007, postumo, dalla Fondazione Fellini. Non una raccolta con finalità estetiche, quindi, bensì disegni e schizzi fatti liberamente dall'autore, che illustrano sia la presenza di sogni all'interno dei film, sia i film rappresentati come sogni. Se ne evince l'intrinseco valore: questi abbozzi, più o meno elaborati, sono rappresentazioni cromatiche del suo pensiero sognante. Del *Libro dei sogni* parla anche Vincenzo Mollica, che lo definisce "un *codex* felliniano, un *codex* assolutamente essenziale dove, come per il *Corriere dei piccoli*, […] si possono trovare tutte le tracce dell'origine dei suoi film" (*Fellini degli spiriti*, 2019, Dell'Olio).

ISSN 2975-2604

4. *Un regista onirico*

In un'intervista del 1977, rilasciata alla televisione spagnola, al giornalista Joaquín Soler Serrano che gli chiede: "Cos'è il cinema per Federico Fellini?" il regista risponde: "Il cinema *è il modo più naturale di realizzarmi. Sono io, è la mia vita. Non vorrei che questo suonasse presuntuoso, voglio dire che mi sembra che il cinematografo*, per me, rappresenti la realizzazione di una spontanea inclinazione…" (Videointervista, 2020).

Realizzare, di giorno, quello che si è sognato di notte. La fedeltà dell'uomo-regista Fellini al dato esistenziale, a episodi marcati come tappe fondanti di un percorso espressivo e creativo, è assoluta. Di qui la priorità data all'ispirazione improvvisa, anche sul set, che non si origina da capricciosi mutamenti di umore, ma è indicativa di un immediato riconoscimento di realtà. Così commenta, in dialetto romanesco, Menicuccio, lo storico capo macchinista di Fellini, a proposito dello stile di regia del maestro:

> Questo va a dormi' la sera e la mattina se alza e ppija co 'n' idea. E l'idea che č'ha la espone e noi bisogna che seguiamo quello che lui vole, perché che je se fa? Oramai se sa, oramai è 'n omo che se conosce, è strambo, tutte 'e idee che je vengono durante 'a notte..., questo pensa sempre (*Io li conoscevo bene - Federico Fellini,* 2022).

In tutti i suoi film, Federico Fellini riconosce e assume a sequenze centrali certi momenti, specialmente significativi del suo percorso interiore, ma è con *8½*, (1963) che osserviamo una forte accelerazione in direzione del sogno. A partire da *8½* il regista sembra parlare un'altra lingua, che non tutti apprezzano, o comprendono.

Il film si apre con un sogno, dove Guido, il protagonista, è intrappolato all'interno della sua automobile. Il sogno diventa incubo e l'uomo ne uscirà alzandosi in volo. L'intero film sarà poi definito, da alcuni critici, un delirio. Eppure già con *La dolce vita*, (1960) Fellini aveva sconcertato il pubblico e abbandonato un assetto narrativo tradizionale, lasciando lo spettatore alle prese con forme d'incanto inconsuete. Nella *Dolce vita*, infatti, la struttura *è* a episodi e la connessione fra le vicende, o se vogliamo, l'unione delle parti al tutto, non *è* subito evidente. Colpisce e subito sorprende, piuttosto, la vitalità dei personaggi, la loro presenza mobile sul set illuminato. E la

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

suggestione dei tanti simboli rimanda a un linguaggio nuovo, diverso, che sotto l'apparenza del caos nasconde una sua grammatica. Il film è definito da Tullio Kezich "la vittoria provvisoria dell'Io su Super-Io ed i suoi condizionamenti" (Kezich 2002: 202). Fra le tante crisi messe in scena da *La dolce vita* vi è anche quella della trama narrativa tradizionale. Detto altrimenti, la novità di una diversa logica felliniana collega gli eventi, mettendo fuori gioco una definizione della realtà data troppo per scontata.

Alla vigilia delle riprese di *8½* (il numero dei film che ha girato fino a quel momento), Fellini attraversa una fase cruciale della sua vita, artistica e non solo: ha deciso di lasciar perdere, di abbandonare il *suo* film. Gli manca del tutto lo spirito, non ha voglia né intenzione di fare quel film, che tutti aspettano con impazienza. Non sa che fare, ha le idee confuse, ha preparato una lettera per Angelo Rizzoli, il produttore: "Caro Angelino, mi rendo conto che quanto sto per dirti chiuderà in modo irreparabile i nostri rapporti di lavoro. Anche l'amicizia ne sarà compromessa." (Fellini 2019: 125). È disperato, ma non può sottrarsi, la macchina della produzione si è già messa in moto. Si trova in un teatro, dove tutti lo stanno aspettando per un brindisi: si festeggia il compleanno del macchinista Gasparino, che stappa una bottiglia: "Questo sarà un gran film, dottore, alla salute! Viva 8½! Riempie i bicchieri, tutti battono le mani, e io mi sento sprofondare nella vergogna, mi sento l'ultimo degli uomini, il capitano che abbandona la ciurma". Ebbene, è in quel preciso momento che avviene l'*Einsicht* e tutto si chiarisce. La risoluzione di Fellini è incredibile: "Avrei fatto il film sulla storia di un regista che non sapeva più qual era il film che voleva fare" (Fellini 2019: 129).

Secondo Alberto Moravia, *8½* ricorda l'*Ulysses* di Joyce: "Il film è tutto introverso, ossia, in sostanza, è un monologo interiore alternato a radi squarci di realtà" (Moravia 1963). Un "monologo interiore cinematografico", dunque, con una magica passerella finale per i personaggi, dove anche il piano sequenza rende omaggio al flusso di coscienza trasfigurante di Guido (Mastroianni/Fellini).

L'insistenza di Fellini sul ruolo protagonista rivestito dall'individuo che sogna trova qui soddisfazione e la storia è raccontata in prima persona, con un linguaggio onirico che stravolge regole sintattiche consolidate. Il film

ISSN 2975-2604

è una coraggiosa confessione, un'ammissione a sé stesso, l'espressione di una nuova *Weltanschauung* felliniana, di cui troviamo traccia nel *Libro dei sogni* e coincidenza nel lavoro analitico fatto con Bernhard. Seguendo le tracce dell'uomo che di fatto è il suo vero mentore, infatti, Federico Fellini modifica sempre più il proprio criterio di attribuzione di veridicità, fino a conferire al lavoro onirico un'importanza superiore, o quasi, alla realtà fenomenica: i sogni contano più delle convenzionali logiche quotidiane. Riporta Tullio Kezich: "Dal momento dell'incontro con Bernhard, Fellini si rafforza nella convinzione che bisogna attribuire all'attività onirica, come produttrice di fantasmagorie, un'importanza superiore a quella dell'attività diurna" (Kezich 2002: 220).

E qui più che altrove, Fellini parla delle donne e del suo contatto-impatto con l'intero mondo femminile. Che sia Guido, il bambino felice, abbracciato e avvolto dal corpo di donne che lo amano, al momento dell'immersione nella tinozza per il bagno nel vino, il *puer* al centro di un microcosmo appagante e onnicomprensivo. Oppure Guido, maschio dominante e ben servito, nell'harem che ospita tutte le donne della sua vita, Saraghina compresa. La formula magica, significata dalle parole *Asa Nisi Masa*, riferisce al concetto junghiano di "Anima" (A-NI-MA?), e al lato femminile di ogni uomo. O forse si tratta di una parlata magica che introduce alla lingua felliniana dei sogni, dove il significato delle cose non si lega alla successione di scene e sequenze presentate secondo convenzioni e regole condivise. Valgono le immagini, piuttosto, e le immagini sono fatte di luce. Ad Aldo Tassone, che lo interpella sull'uso delle immagini, Fellini risponde con una sorta di apologia della luce:

> Il cinema è immagine. L'immagine è fatta di luce. Quindi nel cinema la luce è tutto. Ideologia, sentimento, tono, colore, profondità, atmosfera, racconto, stile. La luce può fare miracoli, aggiunge, cancella, riduce, arricchisce, sfuma, sottolinea, allude, fa diventare credibile e accettabile il fantastico, il sognato e, al contrario, può dare trasparenze oniriche, magiche, alla realtà più quotidiana. (Tassone 2020: 35)

In *8 ½*, il regista si rivolge direttamente agli spettatori del cinema affermando la priorità data al suo pensiero onirico, fattosi flusso narrativo. Lo

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

spettatore prende atto dell'incertezza operativa che compenetra il pensiero di Guido Anselmi, alle prese con un film che non vuol più fare. Come un aforisma, ecco le parole di Guido: "Non ho proprio niente da dire, ma voglio dirlo lo stesso" (*8½*, 1963).

Scrive Peter Bondanella, nel suo saggio degli anni Novanta *Il cinema di Federico Fellini*:

> In breve, Jung fornì a Fellini non un sistema filosofico o una serrata e strutturata psicologia dell'inconscio, bensì la giustificazione intellettuale di cui necessitava per apprestarsi, con maggiore fiducia, all'esplorazione delle private risorse della fantasia e dell'immaginazione (Bondanella 1994: 173).

Certo, la psicologia junghiana fornisce al maestro riminese ben più che una semplice giustificazione intellettuale ad esprimersi. La chiave d'accesso a un nuovo linguaggio, piuttosto, che porterà a una sorta di rivoluzione comunicativa. Il titolo del film *8½,* per esempio, avrebbe dovuto essere, secondo l'idea di Ennio Flaiano "La bella confusione", utile forse per venire incontro agli spettatori, alle prese con un groviglio di episodi, un montaggio straniante e lo spudorato sabotaggio di consolidati punti di riferimento. L'osservazione di Bondanella, tuttavia, possiede un intrinseco valore euristico. Fellini, infatti, si ritrova fra le mani quel nulla osta che tanto gli serviva per intraprendere un percorso di libertà, talvolta spregiudicato, tanto nei film, quanto nella vita.

Si pensi alla "mole accusatoria" gravante su Guido, l'alter ego di Fellini, in *8 ½*. Il regista è qui un uomo di poca consistenza, incapace di finire il film e neanche in grado di scegliere gli attori. Afono e passivo, a fronte di critiche tecnicamente puntuali, inadeguato anche dal punto di vista dei sentimenti. Succube dell'intellettuale Daumier, lo subisce supinamente, salvo poi vendicarsi mettendone in scena l'impiccagione. Ma non basterà: le ferite del Guido bambino non si sono mai rimarginate del tutto e la punizione subita, per il suo amore proibito nei confronti della Saraghina, brucia ancora. Quell'antro oscuro, dove sono rinchiusi certi sentimenti, con tutto il dolore che si portano dietro, esiste davvero.

Dopo *8 ½* Federico Fellini rimane a lungo sul set di un "illuminifico" successo internazionale, che lo ha consacrato regista pluripremiato e soprat-

ISSN 2975-2604

tutto imitato in tutto il mondo. Ma sul più bello ecco che il cielo si guasta e Fellini ritrova quell'inquietudine che in tante occasioni lo ha accompagnato. Sono anni che ha in mente un soggetto a tema esoterico, avente come protagonista un personaggio femminile. Fellini ritaglia così una parte che poi sarà interpretata da sua moglie, Giulietta Masina, che, pur essendo una riconosciuta star internazionale, non era apparsa in *8½* e neppure nella *Dolce vita*. Per *Giulietta degli spiriti* vi sono, comunque, altre possibili candidate e fra queste Katharine Hepburn. Il clima si fa subito molto teso ed i problemi sembrano moltiplicarsi: si discute di cinema a colori (*Giulietta degli spiriti* sarà il suo primo lungometraggio a colori) e Fellini, maestro della luce e del bianco e nero, è assai perplesso.

Il 5 maggio 1965, mentre lavora al film, il regista sogna la morte di Bernhard, l'amato mentore, che morirà realmente neanche due mesi dopo, il 25 giugno. Fellini la considera una premonizione e, in quello stesso periodo, animato da una curiosità irresistibile, frequenta maghe, cartomanti e personaggi dell'occulto, interessandosi allo spiritismo nelle sue più varie espressioni.

Il film procede comunque, fra mille tensioni. La naturale contrapposizione attoriale fra le due grandi attrici, Giulietta Masina e Sandra Milo, nella rispettiva parte di moglie e amante di Giorgio, il protagonista, cela un autobiografismo imbarazzante, tanto evidente quanto ufficialmente inammissibile, al tempo. Le riprese di *Giulietta degli spiriti* si concludono il 31 gennaio 1965 e il film uscirà in prima proiezione nell'ottobre del 1965.

Nel *Postface à L'Atalante*, sorta di dialogo in forma di intervista dell'ormai lontano 1968, Eric Rohmer invita François Truffaut a parlare del film *L'Atalante*, di Jean Vigo. In quell'occasione Truffaut accenna a Fellini e individua un filo, altrimenti invisibile, che unisce i due "creatori di mondi", legati da un particolare gusto per il bizzarro e l'inconsueto. Il cineasta francese parla di gusto per la caricatura e di rappresentazioni oltre il realistico, citando i film di Fellini *La strada* e *Otto e mezzo*. Eppure, sostiene Truffaut, privare un film della coesione assicurata da certi elementi di realtà, può essere molto rischioso:

"Generalmente lo trovo pericoloso in un film. A meno che non sia forte-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> mente controbilanciato, perché altrimenti tutto va e niente tiene insieme, e la realtà vola fuori dalla finestra. Credo fosse questo il problema con *Giulietta degli spiriti* di Fellini, o in certi film *fantasy* francesi come *La notte fantastica*. Quando tutti i punti di riferimento alla realtà sono spariti, raggiungi un vicolo cieco" (Videointervista, 1968).

Mentre Jean Vigo, precisa Truffaut, cade in piedi perché trova un forte ancoraggio nei gesti e nelle cose della quotidianità.

Il film di Fellini, in effetti, sarà molto criticato. La sua "componente onirica", in particolare, parrà artificiosa rispetto ad *8½*. Troppi fantasmi, a detta di molta critica, troppi barocchismi e spiritelli. I sogni, soprattutto, non convincono, paiono giustapposti, sembrano pitture di una costruzione barocca, insomma non sono abbastanza reali!

Si inaugura un periodo terribile per il regista riminese, travolto da un'esperienza creativa conflittuale e travagliata e segnato dalle perdite. Alla scomparsa di Bernhard si aggiungono altri lutti. Fellini rompe con Angelo Rizzoli, il produttore de *La dolce vita* e di *8½*, litiga drasticamente con Ennio Flaiano, suo amico nonché storico collaboratore, e si allontana da Tullio Pinelli. Cessa inoltre la cooperazione con Piero Gherardi, l'architetto, suo direttore artistico e fedele aiuto nelle *Notti di Cabiria*, nella *Dolce vita* e in *8 ½*. Il 3 febbraio del 1966, inoltre, morirà Gianni Di Venanzo, il suo direttore della fotografia.

5. *Sogni ed incubi*

La sensibilità al mondo inconscio, ai suoi codici e ai suoi segnali si fa sempre più acuta in Fellini. Scrive Angelo Battistini: "Per lui entrare in contatto con le zone più profonde della psiche rappresentava un viaggio carico di mistero, un'avventura misteriosa ed eroica" (Battistini 2020: 164). Quel che più gli preme, in quegli anni, è occuparsi a vario titolo del tema della morte. E lo fa lavorando a un nuovo soggetto: *Il viaggio di G. Mastorna*. Si tratta, tuttavia, di un film che Fellini non riesce, o non vuole, realizzare. Un'ossessione, più che progetto, che il regista, a partire dal 1965, tenta invano di porre in atto. Già il primo copione, scritto con la parziale collaborazione di Dino Buzzati e Brunello Rondi, incontra difficoltà di ogni genere: conflitti con la produzione, malattie del regista e ostacoli tanti e

ISSN 2975-2604

tanto diversi che pare siano frammessi dal destino. Grazie al contatto con Buzzati, giornalista, scrittore ed esperto in tema di magia ed occultismo - nonché autore di libri come *Il Colombre* e *La boutique del mistero* - Fellini può condividere la passione per tutto ciò che è magico ed esoterico. Tramite il poliedrico giornalista, Fellini conoscerà il celebre mago Gustavo Rol. Aldo Tassone ricorda il monito del sensitivo, forse decisivo, a proposito del film: "Portare sullo schermo quella storia d'oltretomba avrebbe comportato la morte dell'autore: chi tocca i fili muore […]" (Tassone 2020: 791).

Fellini, ora più che mai, si affida ai sogni. E non trascura di consultare, con grande confidenza, l'oracolo dell'*I Ching*, il libro dei mutamenti[3]. È molto sensibile, in particolare, al concetto junghiano di "sincronicità", riferito a quelle coincidenze collegate da un significato simbolico e tuttavia prive di un legame causale. In senso lato, è sottesa l'idea che nulla succeda per caso e che l'incessante mutamento delle cose, la loro ricorrenza ciclica, sia rappresentabile. Il regista consulta spesso l'oracolo, talvolta in modo compulsivo. Nella notte fra 13 e 14 settembre 1966 ha una grave crisi depressiva e si isola, rendendosi irreperibile. All'indomani scrive al suo produttore Dino De Laurentiis per comunicargli che *il Viaggio di G. Mastorna* non si farà. Pochi giorni dopo i giornali riportano una notizia a caratteri cubitali: De Laurentiis ha denunciato Fellini chiedendogli i danni per 600 milioni di lire: il produttore lo accusa di aver abbandonato il lavoro senza preavviso. Si concreta, in questo modo, la minaccia urlata, in *8½*, dal produttore al regista Guido Anselmi: "Io ti rovino!".

Banale a dirsi, ma Fellini, già a quel tempo regista di fama e statura mondiali, quel film lo potrebbe fare e disfare a piacimento. Nonostante tutto, però, rimane fedele al dettato interiore che lo muove, inducendolo talvolta a decisioni che non tengono conto di contingenze economiche o mere opportunità. Nel febbraio del 1967 si arriverà ad una sorta di conciliazione fra i due, ma per un motivo o per l'altro il *Mastorna* non si farà mai. Nel 1992 la parte iniziale del soggetto è trasformata in versione fumetto: *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, con illustrazioni di Milo Manara. Sarà edito da Quo-

3. La prima traduzione integrale europea del noto testo classico cinese fu fatta, in lingua tedesca, dal sinologo Richard Wilhelm e pubblicata, nel 1924, con un'introduzione di Jung, che grazie allo studio del testo poté definire studiare e definire la *sincronicità*.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

dlibet nel 2008 in forma di racconto, a cura di Ermanno Cavazzoni, autore de *Il poema dei lunatici* e co-sceneggiatore de *La voce della luna* (Fellini, 1992). Illuminanti le sue parole: "Fellini ha saccheggiato il Mastorna e tantissime scene che sono nella sceneggiatura del Mastorna si ritrovano in quasi tutti i film che sono venuti dopo" (*Federico e gli spiriti,* 2020).

È nel contesto di nuove trattative per realizzare quel film che appare il progetto del *Toby Dammit*, un episodio da includere nel film collettivo *Tre passi nel delirio* (1968). Il soggetto è tratto dal racconto di Edgar Allan Poe *Non scommettete la testa col diavolo*, ma il testo originario del grande precursore della letteratura *horror* verrà modificato, se non stravolto, dal regista, che esprime alla sua maniera e con ambientazioni ultra-umane il gusto per certi elementi del genere gotico, quali morte, decadenza e follia.

Il *Mastorna*, nonostante tutto, rimane un'ossessione per il regista riminese, che ancora tentenna, eppure non si decide. D'accordo con il nuovo produttore, Alberto Grimaldi, in sostituzione del *Mastorna*, Fellini accetta di fare il *Fellini Satyricon* (1969). Il viaggio nel mondo di Petronio, l'*arbiter elegantiarum,* è un viaggio nella "sconosciutezza", (Kezich 2002: 278) che, nel settembre del 1969, lascia perplesso il pubblico del Lido di Venezia. Il film è un'interpretazione felliniana della cultura classica o piuttosto una proiezione da leggersi in prospettiva onirica? Si rappresentano le notti di Cabiria come dovevano essere per davvero, oppure soltanto gli esiti di un arbitrio creativo che reinventa una Roma decadente? Fellini, anche in questo film, è fedele al suo sogno e inventa ogni cosa. Immaginando i classici, ricostruisce nei dettagli quel mondo lontano nel tempo e poi lo osserva con lo stupore della prima volta. "Un sogno è tuo e nello stesso tempo è una cosa estranea, che ti commuove e sorprende. Il gioco di costruire una città e poi passarci davanti come per caso…" (Kezich 2002: 281).

Una sorte simile al *Mastorna* avrà *Viaggio a Tulum*, un altro progetto di film rimasto tale. Ispirato ad alcuni viaggi fatti davvero, negli Stati Uniti e in Messico, la pellicola avrebbe potuto condurre la ricerca creativa felliniana oltre i confini del mondo esoterico.

Anche la "realtà ricomposta" (Giacovelli 2019: 358) del Casanova (Fellini, 1976) ha una profonda matrice onirica. Così risponde Fellini a un ricco produttore americano della Universal che in una discussione su come, a

ISSN 2975-2604

suo avviso, doveva essere il Casanova gli dice "He is the joy of living. Understand, Feffy? Perché ne hai fatto uno Zombie?". Fellini, che considera il Casanova un film compiuto e coraggioso, spiazzato da un approccio tanto pragmatico e anti-intellettualistico, risponde, con un certo imbarazzo:

> farfugliavo qualcosa sul sacco amniotico, Casanova rinchiuso nel sacco amniotico di una madre-prigione, madre mediterranea-lagunare-Venezia e di una nascita continuamente rinviata, mai avvenuta: Casanova concludevo alla disperata: "Non è mai nato. È una non-vita la sua, understand?" (Fellini 2019: 162).

Nella *Città delle donne* (1980) Fellini riprende il largo discorso sulle donne, già cominciato in *8 ½* e proseguito in *Giulietta degli spiriti*, occupandosi della "questione femminile". A Guido, il bambino immerso in un pervasivo mondo femminile, uterino e appagante, succede Marcello, il vecchio Snaporaz. Un treno imbocca un'oscura galleria. Seduto in uno scompartimento Marcello si è appisolato e viene svegliato dal ritmico sobbalzare del treno. Si accorge di non essere più solo, di fronte a lui siede una bella sconosciuta. E se l'avventura comincia con un tentativo di seduzione, verso la fine del film Snaporaz si sveglierà smarrito, come dopo un incubo. Ma davvero è sveglio o si trova ancora nel mondo dei sogni? Dinanzi a lui siede sua moglie. La seduttrice e le subrettine, che ha incontrato nel corso del film, entrano poco dopo. Le donne si scambiano occhiate d'intesa, ridono, anche sua moglie sembra condividere e il sogno, se sogno è stato, ecco che sfuma. Adesso che gli occhi sono aperti, il fantasma è assai cosciente, tanto da far sospettare una contaminazione con l'immanenza di ciò che è fisicamente tangibile. La promiscuità percettiva del primo risveglio giustifica il dubbio: forse si è trattato soltanto di un sogno, molto intenso, però, tanto da stordire. Anche Marcello adesso sorride, è circondato dalle (sue?) donne, dopotutto, e si difende come può. Alla fine, il treno imbocca un'altra galleria.

"La città delle donne", afferma Fellini, "è la storia di un uomo che gira attorno alla donna guardandola da tutte le parti, e ne rimane affascinato e sbigottito" (Fellini 2019: 170).

È con *La voce della luna* (1990) che il regista riminese sembra sacrificare

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

fabula e intreccio a favore di vissuti personali che abbisognavano di mutare al più presto in immagini in movimento: "Insomma, una serie di memorie e impressioni a ruota libera, per un film privo di una vera trama, simile per struttura e accensioni oniriche a quelli dell'ultimo Buñuel" (Giacovelli 2019: 414).

Il protagonista, Ivo Salvini, smarrito in un mondo distopico, o quasi, vaga per le campagne di un paese del nord, indagando il senso della vita. È uno strano poeta, che sente "la voce della luna" e per caso incontra l'ex prefetto Gonnella, un altro individuo errante, occupato a scoprire ed estirpare presunte congiure, forse per un residuo di deformazione professionale. Sono dei matti, due pazzi empatici, però, che ricordano un po' il circo. La follia, la conoscenza, il tentativo buffo e inutile di mettere tutto in ordine. I due sembra vivano nel mondo dei sogni, pare quasi stiano recitando su un palcoscenico sospeso, assistiti e confermati dalla loro stessa voce. Ma il film celebra la sottrazione della musica, Fellini s'inventa una lingua parlata, eppure afona, per raccontare la disgregazione dell'universo e dei suoi giorni. "Quest'ultimo film", precisa Cavazzoni, "lui lo ha voluto senza musica, proprio perché è un film che parla del mondo che agli occhi dei protagonisti si è disgregato e quindi non c'è più la musica che lo tiene insieme, se non le musiche che vengono dalla scena". (*Fellini degli spiriti*, 2019, Dell'Olio).

Non è un caso che alcuni film di Fellini ritornino, fortemente evocati, nei suoi spot pubblicitari. La contraddizione di un regista da sempre avversario della pubblicità, e in particolare dell'invadente prassi televisiva delle interruzioni pubblicitarie, che tuttavia accetta di girare spot promozionali, è gestita qui con una certa ironia.

Fellini ne fa cinque,[4] gli ultimi tre per la Banca di Roma, nel 1992. Musicati da Nicola Piovani e con protagonisti Paolo Villaggio e Fernando Rey. Il *Sogno del leone in cantina*, il *Sogno della galleria* e il *Sogno del déjeuner sur l'herbe* costituiscono, di fatto, gli ultimi lavori del regista riminese.

4. O forse molti di più! Si pensi, infatti, al film *Ginger e Fred* (Fellini, 1986) e agli innumerevoli finti spot inventati dal regista, nel rappresentare la deriva pubblicitaria nell'Italia degli anni Ottanta.

ISSN 2975-2604

6. *Lasciti*

Molta ricerca e studi felliniani si centrano sul lascito e sulle influenze di Fellini, nel mondo del cinema e non solo.[5] La complessità dell'universo felliniano, espressa con l'esperanto dei simboli, è universalmente intesa. Eppure ciascuno, ovunque si trovi, ne fa lingua indigena, ogni spettatore o fruitore vi riconosce qualcosa che già sente appartenergli. Uno speciale repertorio da far proprio, magari adattandolo a specifiche realtà comunicative e sociali. Il linguaggio espressivo di Fellini, pertanto, è sempre ad alto rischio di distorsione. Emblematiche le considerazioni espresse da Dominique Païni, nel suo intervento *Fellini and French Cinema*, al convegno riminese del 2003:

> Fellini è ripreso dal cinema francese improntato al fumetto, un cinema disegnato secondo i principi del sovraccarico e della caricatura psicologica, un cinema in cui il reale è restituito secondo la dittatura di story-board opprimenti. Un cinema della deformazione, del difforme, dell'eccesso. (Fellini 2003: 146).

La creatività di Fellini è stata ripresa, degradata e deformata. Altro che avanspettacolo, Commedia dell'arte o magie circensi! Sostiene Paini: "Bisogna ricercare il recupero deformante di Fellini fino alla versione francesizzata di Giulietta Masina nel personaggio stereotipato di Amélie Poulain interpretato da Audrey Toutou" (Fellini 2003: 146). Un impatto negativo, dunque, "*definitely not good"* nelle testuali parole del critico francese.

In occasione del centenario della nascita (1920 – 2020), in tutto il mondo e con apporti istituzionali, ecco un'ondata di celebrazioni, studi e incontri dedicati a Fellini e alle sue opere. Sembra inappropriato parlare di semplice eredità: la creatività felliniana ha profondamente compenetrato la cultura occidentale e l'impatto potente del cinema felliniano è andato ben oltre l'immaginabile. Già da tempo, infatti, il lessico si è impadronito di Fellini, si pensi, per esempio, alla fortuna internazionale del nome Zampanò. E all'ingresso, nell'italiano dell'uso, dell'aggettivo "felliniano" e dei nomi "vitellone" e "paparazzo". O al termine "dolcevita", molto diffuso nel

5. Rinvio, in particolare, agli Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, Rimini, 7-9 novembre 2003.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

mondo tedesco, nella poliremática "Dolce Vita".

Sulla presenza del regista nella cultura angloamericana, in particolare, è emblematico il lavoro di Rebecca Bauman *The Fellini Brand*, dove il "marchio Fellini" è analizzato, nella sua impressionante capacità di penetrazione del costume e dei consumi, secondo i criteri della *marketing theory*. Lo studio è compreso nel corposo volume curato da Frank Burke *A Companion to Federico Fellini*[6]. Dove, significativamente, è presente anche un saggio dedicato all'esoterismo in Fellini: Federico Pacchioni, *Fellini and esotericism*. (Blackwell 2020).

Nei più recenti approcci al cinema di Fellini, l'analisi della prossimità tra il mondo onirico di Fellini e quello esoterico, nonché la sua intensa frequentazione con lo psicoanalista junghiano Bernhard, assumono un certo rilievo. In questo senso, oggi, si assiste a una rilettura della complessità felliniana più attenta alla sfera biografica. Una nuova spinta alla ricerca, sostenuta dall'interesse per il matrimonio (felice) fra cinema e psicoanalisi e libera da quelle tensioni classificatorie che Fellini, dichiaratamente, odiava. Emergono le contraddizioni esistenziali del regista, fatte di agiti e scelte spesso conflittuali, dove gli ambiti personale e professionale appaiono talmente imbricati da apparire indistinguibili. In questo modo si aprono porte rimaste per lungo tempo socchiuse, con testimonianze inedite e rivelazioni postume sulla vita privata del regista. (Cfr. Ceratto Boratto, 2020).

Un'attenzione per le cose non dette che concerne la passione di Fellini per l'esoterismo e tocca alcuni aspetti delicati della sua personalità. Il suo carattere dispotico, per esempio. Che il maestro, quantomeno sul set, avesse un atteggiamento tirannico e talvolta manipolatorio, però, non è certo una novità. In occasione del programma televisivo della RAI *Un'ora e mezza con il regista di 8 ½*, nell'ormai lontano 1965, le attrici Sandra Milo,

6. Il tomo, curato da Frank Burke, Marguerite Waller e Marita Gubareva, contiene molteplici saggi che trattano del lascito del regista. Con l'analisi di numerosi film, soprattutto anglo-americani (ma anche italiani), che sono stati ispirati dall'opera di Fellini: cfr. Vito Zagarrio, *Egli Danza*; e un lavoro dello stesso Burke sull' influsso televisivo di Fellini, adattato ai differenti contesti di assorbimento; insomma, le contaminazioni e gli adattamenti del "felliniano": *Fellini Remixed.*

ISSN 2975-2604

Anouk Aimée, Marina Ceratto, Barbara Steele, Yvonne Furneaux e Valeria Ciangottini conversano fra loro, parlando del loro rapporto (professionale e personale), con Federico Fellini. Così la Ceratto: "La cosa che mi spaventava in lui era la mutevolezza di umore. Dalla dolcezza sapeva passare alla cattiveria, con una facilità estrema". E aggiunge Valeria Ciangottini: "Fellini mi ha dato un nome da rispettare, un nome che mi chiedo spesso se è solamente frutto della sua bravura…, per cui, forse, può darsi che io sia una delle vittime di Fellini" (*Federico Fellini - Un ritratto*, 2014). Ad Aldo Tassone, che in un'intervista lo interroga sulla scelta degli attori, Fellini precisa: "Scelgo io anche la faccia dell'ultima comparsa, anche di quelle che stanno in mezzo alla folla e che non si vedranno nemmeno in proiezione". (Tassone 2020: 35-36).

7. *Attualità dell'Ombra*

La ricerca odierna, dunque, si volge indietro, quasi a recuperare qualcosa di importante che si è perso per strada. *La strada!* Difficile non fare riferimento al film. Già ai tempi de *La strada* (1954) Fellini riconosce la presenza inquietante dell'Ombra, quel lato oscuro che tanto gli appartiene. Intervistato da Giovanni Grazzini, a proposito di quel film, dirà:

> "Le radici da cui sono nati Gelsomina e Zampanò, e la loro storia pescano in una zona profonda e oscura, costellata da sensi di colpa, timori, struggenti nostalgie per una moralità più compiuta, rimpianto per un'innocenza tradita. Non mi va di parlarne, tutto quello che dico mi sembra sproporzionato ed inutile" (Provenzano 1995: 89).

E alla domanda dell'amico Gianfranco Angelucci, che gli chiede: "Ma che cos'è *la Strada* per te?", risponderà, "Un trasalimento, nella presa di coscienza di un individuo, attraverso il sacrificio di un'altra persona*"* (*Fellini e l'ombra* 2021).

Anche Martin Scorsese, nel suo intervento critico *About La strada*, tocca il tema. A proposito del film *Toro scatenato* (1980), dove, nella disperata solitudine del pugile, sono riconoscibili le tracce del violento girovago de *La strada,* afferma: "C'è Zampanò in Jack La Motta: c'è rabbia, rabbia nei confronti del mondo che lo circonda, una rabbia che distrugge quelli che

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

gli stanno intorno e, alla fine, deve trovare la redenzione nell'amore" (Fellini 2003: 54).

L'incombenza dell'ombra è tanto presente nel cinema di Fellini da reclamare la sua attualità. La parte oscura è componente di un processo nel contempo creativo e distruttivo: un'oscurità spesso celata nel buio, oltre la siepe del misterioso. Non sorprende la rilevanza assunta dal tema della morte, che tanto interessò Fellini durante gli ultimi anni della sua vita. Molte iniziative di ricerca si centrano oggi sugli aspetti misteriosi - perturbanti dell'opera felliniana e quindi della sua vita, quasi a riprendere le suggestioni emerse nell'incontro al Centro psicoanalitico di Roma, nell'ottobre 2013: *Il perturbante nell'arte: i sogni di Federico Fellini*. Si potrebbe pensare che più del sogno, possa l'incubo: emblematico, sulla rivista *Psiche, Arte e Società, (…e l'inconscio creò il cinema)* l'articolo di Leopoldo Santovincenzo *Il fantasma di G. Mastorna* (Santovincenzo, 2020b), dove l'autore riprende il celebre "film non fatto" di Fellini, toccando i temi inquietanti della morte, del dopo-morte e della fine.

Più di recente, nell'ottobre 2023, ecco il seminario di studi *Fantastico Federico* (*Nuovi itinerari di ricerca felliniani)*, presso l'Università di Verona, dove è dipanata la matassa del fantastico felliniano e, tra le altre cose, si affrontano temi come l'incubo, la licantropia, il mito della bambola e dell'automa. Ma a sottolineare l'interesse per la componente "ombrosa" della creatività di Federico Fellini, tanto poco scindibile dalla sua biografia, vale l'apporto di alcuni lungometraggi di particolare pregnanza. In primis, il *biopic Fellini degli Spiriti*, (Dell'Olio, 2020). E quindi *Wonderland – Federico e gli spiriti* (Santovincenzo, 2020), che rivela un orientamento audace in termini di esplorazione del mistero.

Ancor più attuale mi sembra essere lo scavo interiore portato alla luce dal film - ad alto contenuto di empatia - *Fellini e l'ombra* (2021) di Catherine McGilvray. Più che un documentario, "un mix di generi […], un viaggio nell'immaginario creativo felliniano dal punto divista dell'analisi junghiana" (Videointervista a McGilvray, 2021). La regista parte dal lavoro psicoanalitico dell'artista Fellini con lo psicoanalista Bernhard:

> "L'ombra, nel fare artistico, è enorme e ci sono momenti di grandissima

ISSN 2975-2604

> sofferenza. E il segreto di Fellini era anche questo, che al di là della sua apparente sicurezza, forza di carattere e anche prepotenza […] era un vero demiurgo che creava dal nulla e quindi pretendeva che tutti lo seguissero nell'idea, nel realizzare, nell'incarnare quello che lui aveva in mente […] dietro questa facciata di grandissima forza e sicurezza c'era una grandissima fragilità e in questo film è quello che mi interessava raccontare." (Videointervista a McGilvray 2021).

È alla *Maison du diable* di Sion (Svizzera), durante la mostra *Fellini's Oniric Obsessions*, che il film ambienta l'intervento dello junghiano Christian Gaillard, lo studioso del *Libro dei sogni*.

Gaillard parla di *catabase* e del *Voyage aux enfers* di Federico Fellini. È andato quasi fino in fondo, chiarisce, ma in un'esperienza depressiva, diversa da quella vera discesa agli inferi che ha permesso a Dante e ad Orfeo di risalire. E in un italiano forse non perfetto, eppure più espressivo di una lingua madre, le parole di Gaillard lasciano il segno: "[Lui, Fellini] sembra non aver potuto fare questo ritorno sulla terra, come uomo. Ma nei suoi sogni e nella sua opera, si, è riuscito"[7].

In conclusione: la proprietà dei sogni e la grande confidenza con le radici interiori del proprio percorso esistenziale sono elaborate e sublimate in *lingua nova* da Fellini. L'incessante lavoro del regista riminese sulle dinamiche dell'inconscio connota la gamma espressiva dei suoni e delle immagini dei suoi film. E gli "spettatori incantati" riconoscono, in alcune sequenze specialmente significative, la *mise en abyme* del sogno di un regista. Federico Fellini si esprime con la magia di un lessico "multicanale" che scaturisce dalla carica onirica presente nel suo cinema e assume, pertanto, un valore aggiunto di peculiarità comunicativa. Un linguaggio che rimanda all'ambivalenza della luce, ricca delle sue tante ombre.

Bibliografia

Battistini, Angelo (2020). "Federico Fellini. Creatività e universo femminile", in *Fellini, Federico. La vita è sogno, il sogno è vita*, a cura di Angelo Battistini, Cinzia Carnevali e Gabriella Vandi. Pendragon: Bologna.

Bou, Nuria (2012). "Nuovi spazi per sognare. La rappresentazione del

7. Cfr. Christian Gaillard in McGilvray (2021).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

desiderio nel cinema di Fellini", in *La strada di Fellini. Sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, a cura di Gino Frezza e Ivan Pintor, Liguori Editore: Napoli.

Bondanella, Peter (1994). *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi: Rimini.

Bauman, Rebecca (2020). "The Fellini Brand: Marketing Appropriations of the Fellini Name", in *A companion to Federico Fellini*, a cura di Frank Burke, Marguerite Waller e Marita Gubareva, Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons.

Campbell, Joseph (1958 [1949]). *L'eroe dai mille volti*, Milano: Feltrinelli Editore.

Ceratto Boratto, Marina (2020). *La cartomante di Fellini, l'uomo, il genio, l'amico*. Milano: Baldini & Castoldi.

Damasio, Antonio (2017). "Cinema, mente ed emozione. La prospettiva del cervello", in *Teorie del cinema – il dibattito contemporaneo*, a cura di Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni, 153-164, Milano: Cortina.

Fabbri, Paolo (2012). *Segnacci di sogno*, in Frezza 2012.

Fellini, Federico (2007). *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini, Milano: Rizzoli.

Fellini, Federico (2019). *Sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Milano: Il saggiatore.

Fondazione Federico Fellini, a cura di (2003). *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, "Atti del Convegno internazionale di studi", Rimini: Fondazione Federico Fellini.

Frezza, Gino e Ivan Pintor, a cura di (2012), *La strada di Fellini. Sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, Napoli: Liguori.

Giacovelli, Enrico, a cura di (2019). *Tutto Fellini*, Roma: Gremese.

Jung, Carl Gustav (1980 [1934]). *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere vol. 9/1*, Torino: Bollati Boringhieri.

Kezich, Tullio (2002). *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano: Feltrinelli.

Metz, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions.

Moravia, Alberto (1963). "*8 ½*", *L'Espresso*, 7.

Provenzano, Roberto (1995). *Invito al cinema di Fellini*, Milano: Mursia.

Recalcati, Massimo (2012). *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e oggettivazione,* Milano: Cortina.

Santovincenzo, Leopoldo (2020). "Il fantasma di G. Mastorna", *Psiche, Arte e Società - (…e l'inconscio creò il cinema)*, 12: 63-74.

Tassone, Aldo (2020). *Fellini 23 ½ - Tutti i film*, Bologna: Cineteca di Bologna.

Vogler, Christopher (2020). *Il viaggio dell'eroe*, Roma: Dino Audino.

Filmografia

Fellini degli spiriti (Italia 2019, Anselma Dall'Olio).

Fellini e l'ombra (Italia 2021, Catherine McGilvray).

Mediagrafia

Federico e gli spiriti, Leopoldo Santovincenzo et al. Italia 21 gennaio 2020; Rai Play, https://www.raiplay.it/video/2020/01/Wonderland-Speciale-Federico-e-gli-spiriti-84ca2d9e-b0ad-492b-ae2b-34148f1f4c6b.html (ultimo accesso 01 marzo 2024).

Federico Fellini a fondo, Joaquín Soler Serrano, USA 21 giugno 2020; YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=-CFTBJOqtS4 (ultimo accesso 25 marzo 2024).

Fellini e il sogno. Flavia Salierno intervista Catherine McGilvray sul film "Fellini e l'Ombra", Centro psicoanalitico di Roma, Italia 12 dicembre 2021; YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=JBHKIq-475Q (ultimo accesso 05 aprile 2024).

Io li conoscevo bene - Federico Fellini, Maurizio Costanzo e Pino Strabioli, Italia 2022; Rai Play, https://www.raiplay.it/video/2022/06/Io-li-conoscevo-bene---Federico-Fellini---17062022-57f4ee19-657a-44e0-b55d-1f44649438f6.html (ultimo accesso 07 agosto 2024).

Postface à L'Atalante. Un film de Éric Rohmer, *Éric* Rohmer, Francia 1968; YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=IloQIyh2k7Y (ultimo accesso 22 marzo 2024).

Ritratto di Federico Fellini, Antonio Pettinelli, Italia 04 maggio 2014; YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=2OgREwffSEA&t=10s (ultimo accesso 12 marzo 2024).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Lucia Rita Vitali

Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei raccontini pubblicitari del *Marc'Aurelio* (1939)

Federico Fellini and Advertising in Marc'Aurelio's raccontini pubblicitari *(1939)*

Università eCampus
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
luciaritacarlamaria.vitali@uniecampus.it

Abstract

This contribution will focus on Federico Fellini's first column, *Il raccontino pubblicitario*, written for the Roman satirical magazine *Marc'Aurelio*, in 1939. Here, the author highlights the pervasive power of suggestion, the backbone of advertising messages.

Fellini chooses advertising as his theme for the first time. In these stories written in 1939, the alienating and nonsensical aspect prevails, so as to avoid misunderstandings about the non-existence of the products – which went to embrace the most disparate categories – choosing, therefore, to entertain his readers, appealing to their non-rational side, catapulting them into situations reminiscent of the gags of Buster Keaton's American slapstick comedies. This approach had already been characteristic of the writings and drawings from the period of collaboration with the publisher Nerbini in Florence, in 1937-1939, for the titles *L'Avventuroso* and *Il 420*.

The writing of the column for *Marc'Aurelio* is fundamental in Fellini's career, serving as a springboard to other media realities. In fact, in at the beginning of 1940, Fellini will be commissioned, in collaboration with Maccari – a friend and colleague in the editorial staff of the Roman satirical sheet – to write the radio skit *L'Avventura di Pisolo*, for the radio sponsorship of a new *bon bon* by the confectionery brand Elah.

From a methodological point of view, with regard to the contributions published in *Marc'Aurelio*, the paper will reference the studies done on the Roman bi-weekly by Aldo Tassone, as well as the indispensable analyses by Peter Bondanella and Tullio Kezich; while with regard to the relationship

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

with advertising, it will draw mainly on Stefania Antonioni's analyses on advertising.

It will be brought to light, then, how in every situation Fellini demonstrates his belonging to that generation which, for the very first time, can be defined as belonging to mass society, in which a prevailing position was assumed by advertising and the new media. Every aspect of the individual's life was kept under control by the regime, which used the press, radio and cinema in the service of State propaganda, from Luce newsreels, to the duce's radio broadcast speeches, to films that proposed new and exotic locales, to celebrate the weight of the Empire of Italy that had defeated the Negus.

Fellini arrived in the Urbe at the end of 1938, when Rome was in full architectural effervescence because of the E42 project; the discovery of the city and the many possibilities it offered an ambitious and talented young man in the fields of journalism, theater and audiovisuals had detonated his multifaceted creativity.

In this paper, the focus will be circumscribed to these beginnings of him, sometimes acerbic, aware that later in his artistic life Fellini returned, in an increasingly articulate and mature manner, to the theme of advertising; with films such as *Le tentazioni del dottor Antonio*, a Fellini episode within the episodic film *Boccaccio '70* (1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti), *Ginger and Fred* (1986), and the television commercials for the brands Barilla, Campari and Banca di Roma.

The strength of his debut language will be highlighted. In the youthful column published in the pages of *Marc'Aurelio*, Fellini loves to play with the repeated and obsessive reference to the POP brand, which is used in the most paradoxical situations, accompanied by the skillful use of the expressiveness of a linguistic register in which comics-derived voices are present; a reference that can be found, from a graphic point of view, in the cartoons always proposed in the Roman satirical magazine and in radio advertisements from a semantic point of view.

Keywords: advertising; suggestion; persuasion; nonsense; creativity

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

1. *Introduzione*

Il contributo si propone di indagare la fascinazione felliniana verso il mondo dell'*advertising*; si è scelto, proprio per questa ragione, di circoscrivere il più possibile l'area di indagine e di occuparsi unicamente della prima rubrica continuativa felliniana sull'argomento, intitolata *Il raccontino pubblicitario,* scritta nel 1939 per la rivista umoristica *Marc'Aurelio.*

Il 1939 è l'anno in cui Federico Fellini, entrato all'interno della redazione della rivista satirica romana *Marc'Aurelio*, vede pubblicati, tra giugno e fine novembre, una quarantina di contributi.

La rubrica gli conferisce una prima forma di celebrità, circostanza che gli faciliterà l'ingresso in altri spazi mediali, come la radio.

La pubblicità rimarrà un tema su cui tornerà nella propria vita in maniera ricorrente, utilizzando tutti i mezzi espressivi, ma ciò che rende la raccolta di *Il raccontino pubblicitario* interessante è lo spirito che la anima, beffardo e candido insieme.

Fellini intercetta, grazie alla propria sensibilità, i differenti stimoli che l'epoca in cui vive gli propone, li fa propri e li trasmuta.

Il Novecento è il secolo della psicoanalisi di Freud, degli archetipi di Jung, della scoperta della portata del mondo inconscio e del Cubismo: la creatività felliniana ne coglie tutte le sollecitazioni, utilizzando, fin dagli esordi, diversi mezzi espressivi, arrivando così ad occupare, talvolta contemporaneamente, differenti spazi mediali.

2. *Pubblicità e suggestione: due capisaldi della produzione felliniana al* Marc'Aurelio

Trasferitosi a Roma dalla natìa Rimini dopo il conseguimento della licenza liceale, il futuro regista inizia nel 1939 la propria collaborazione con la rivista satirica *Marc'Aurelio*, diretta da Vito De Bellis[1].

1. La rivista era stata fondata nel 1931 da Oberdan Cotone e Vito De Bellis, in forma bisettimanale con uscite il mercoledì ed il sabato; dopo pochi mesi, Cotone cede il foglio satirico – divenuto inviso al regime – all'avvocato Ettore Lupo, che ne rimane l'editore fino al 1938, quando la guida passa ad Angelo Rizzoli. Durante il periodo di suo massimo successo il giornale raggiunge la tiratura di 350.000 copie, e la previsione di una versione in lingua tedesca. Le pubblicazioni, terminate nel settembre del 1943 in corrispondenza con l'Armistizio, reso noto il giorno 8 settembre, riprendono a guerra finita, non riuscendo però più a bissare il successo precedente. La parabola editoriale è

ISSN 2975-2604

Questa prima fase lavorativa nella carta stampata, cominciata in verità già l'anno precedente come tuttofare presso l'editore fiorentino Nerbini[2], viene considerata da Peter Bondanella (1992: 17-44) come un tassello imprescindibile per la comprensione delle future tematiche cinematografiche del regista romagnolo, situazione comprovata anche da Angelo Olivieri che riporta la testuale affermazione del regista: "Non solo non la rinnego a parole, ma mi pare che nei miei film, continuamente, ci siano situazioni collegate a quel tipo di esperienza" (Olivieri 1986: 64). Fellini assorbe avidamente gli stimoli provenienti dalle nuove forme della cultura di massa, con l'importanza conferita dai *media* alla pubblicità. Proprio questo, compreso tra le due guerre mondiali (Antonioni 2012: 26), è il periodo formativo felliniano in cui la cultura di massa trova una sua prima compiuta espressione, nel contesto di un regime totalitario.

Il linguaggio pubblicitario è un modo comunicativo particolare, nuovo, che utilizza slogan; è caratterizzato, inoltre, da un ritmo incalzante che ritorna a più riprese sul nome del prodotto da commercializzare; lo scopo è diventare, così, familiare e di rimanere nella memoria, un processo di tipo dinamico che innesca la curiosità verso il prodotto proposto.

destinata a concludersi tra il 1954 e il 1955, quando De Bellis vendette le proprie quote all'editore fiorentino Corrado Tedeschi, che spostò la redazione del foglio giornalistico nel capoluogo toscano. Ora il materiale è interamente custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove è stato da me consultato nella sua totalità.

2. Nerbini è una figura rilevante nell'ambito dell'editoria italiana per ragazzi, a lui si deve, infatti l'arrivo delle strisce americane di fumetti in Italia, con personaggi come Flash Gordon, Topolino, Mandrake; circa il personaggio di Flash Gordon, il regista riminese in *Intervista sul cinema* racconta di aver accettato, nel 1937-1938, la proposta di Mario Nerbini e di Gino Schiatti, allora tenuti sotto stretta osservazione dal Ministero della Cultura Popolare, che mirava alla sostituzione dei prodotti americani con altri di produzione italiana, di continuare la sceneggiatura dei racconti di Raymond e Falk, insieme a Giove Toppi, che si occupava della parte grafica. La notizia, ad oggi, non è stata suffragata da prove, anche a causa, come ricorda Tullio Kezich nella propria biografia di Fellini, dell'alluvione del 1966 di Firenze, durante la quale sono andate perdute intere collezioni di riviste. Al di là, comunque, della fondatezza o meno della *boutade* felliniana, resta indubbia l'influenza di Flash Gordon sul regista, sia nel tema dell'avventura, a lui molto caro, sia nelle scelte cromatiche vivide tipiche dei fumetti americani, da lui poi riproposte nel proprio cinema della maturità, in particolare in *Satyricon* (1969, Federico Fellini) e nei *Clowns* (1970, Federico Fellini). Il rapporto tra la casa editrice Nerbini e il cinema, come ha evidenziato Massimo Bonura è già presente nei primi del Novecento (2023: 97-112).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Si tratta di una modalità diversa da quella che, fino alla fine del secolo precedente, era stata espressione della creatività artistica europea, in particolare francese e italiana, si pensi a Henri Toulouse-Lautrec o ad Achille Beltrame, legata alla cartellonistica e alle affissioni, più figurativa che verbale.
Dall'inizio del XX secolo, infatti, e fino a tutta la sua metà, il ruolo di guida nella creazione efficace di messaggi pubblicitari spetta agli Stati Uniti; qui la corrente scientifica del mondo dell'*advertising* propone, dapprima, nel 1898, lo schema suggerito dall'imprenditore Elias St. Elmo Lewis ai propri venditori, un modello in quattro fasi[3], corrispondenti a quattro parole chiave, che può essere ricordato con l'acrostico AIDA.
La versione dello schema venne poi riveduta e migliorata nel 1923 da Daniel Starch, il quale proponeva questa sequenza di momenti: visti, letti, creduti, ricordati e capaci di indurre all'acquisto.
Alla base del pensiero di Lewis e Starch è riscontrabile un approccio deterministico e mono causale alla società di massa, la cosiddetta *bullet theory*, che prevedeva, dunque, la visione di un pubblico utilizzato come bersaglio e portato a rispondere in maniera coincidente coi messaggi proposti.
Oggi, sia lo schema psicologico di Ivan P. Pavlov, STIMOLO *versus* RISPOSTA, che la teoria behaviorista di John B. Watson, la quale postula la reiterazione nell'uomo del comportamento di successo legandolo sempre a una ricompensa e che, perciò, nel *marketing* portava a ritenere che la ridondanza nell'esposizione al messaggio pubblicitario avrebbe prodotto un risultato di *marketing* premiante, possono apparire ingenue; tuttavia, all'epoca vennero considerate con grande attenzione.
Non si ritiene, ad esempio, casuale la proposta di Fellini, come propria prima rubrica sul *Marc'Aurelio* di una serie intitolata *Il raccontino pubblicitario*, il cui *corpus* è composto da quarantuno pezzi editoriali, che riguardano altrettante situazioni, in cui i prodotti della "Marca Pop", brand nato dalla fantasia dell'autore e mai esistito, risultano essere non solo la situazione ideale, ma addirittura la sola e agognata per far fronte a qualsiasi evenienza.
I contributi vengono pubblicati dal 10 giugno al 25 novembre 1939. L'au-

3. Le quattro fasi proposte dall'imprenditore americano, come ricorda Stefania Antonioni (2012: 28) corrispondono a quattro parole chiave: attenzione, interesse, desiderio, acquisto.

ISSN 2975-2604

tore intrattiene i lettori utilizzando in maniera esplicita il *nonsense,* in modo da evitare fraintendimenti sull'inesistenza dei prodotti, che vanno ad abbracciare le categorie di prodotti più disparate: dal salvagente, alla bara, dalle puntine da disegno alle tenaglie.

Aldo Tassone (2020: 56) evidenzia un elemento, già messo in luce da Enrico Gianeri (1967) nella propria analisi della caricatura europea, ovvero la presenza di due correnti all'interno della rivista satirica: una realistica popolaresca, in cui l'elemento umoristico si colora di accenti vernacolari e triviali, si pensi al personaggio di *Genoveffa la racchia,* inventato da Gioacchino Colizzi, in arte Attalo, e una, invece "sentimental, poetico, surreale", in cui annovera proprio la produzione di Fellini che, in questo suo esordio giornalistico sul foglio satirico romano, vuole divertire e divertirsi parodiando il modo di fare pubblicità dell'epoca alla radio e sulle riviste.

La struttura dei racconti è piuttosto ripetitiva ed elementare, ma già la scelta del nome della marca Pop risulta compatibile con i dettami della messaggistica pubblicitaria dell'epoca: un suono corto e facile da memorizzare. Tramite la strada dell'assurdo, l'autore sceglie, dunque, di intrattenere i propri lettori facendo leva sulla loro parte non razionale, catapultandoli in situazioni che ricordano le *gag* delle *slapstick comedy* americane di Buster Keaton; alcuni racconti, poi, come quello del cliente del ristorante cui viene rovesciato in testa un piatto di maccheroncini al sugo e che, comprensibilmente irritato, si placa all'istante solo apprendendo che sono maccheroncini Pop, verrà poi riutilizzata pari pari da Vittorio Metz e Steno, compagni di redazione del regista riminese al *Marc'Aurelio*, come materiale al cinema per una *gag* del comico torinese Erminio Macario nel film *Lo vedi come sei… lo vedi come sei?* (Mario Mattoli, 1939). La forza di questi primi abbozzi della creatività felliniana sta nella capacità di far entrare il lettore, come per inciampo, nella vicenda.

L'autore considera i lettori come spettatori di *sketch*, utilizza per lo più una forma breve, presentando i protagonisti con semplicità e arguzia, cogliendone l'aspetto caricaturale, utilizzando un linguaggio che gioca su contrapposizioni elementari, stilizzate: il giovanottino e il vecchio signore, il giovane nipote e il vecchio zio; Il solo atto di pronunciare il nome della marca Pop permette l'entrata del lettore in uno spazio nuovo, subliminale,

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

fantastico, in cui domina la suggestione che, agendo sulla sua parte non conscia, riesce a fargli risultare non solo accettabile, ma addirittura desiderabile qualsiasi situazione anche quando essa presenta risvolti fatali. Nella lettura ci si imbatte, quindi, in una serie di personaggi dal grande risvolto comico-grottesco-caricaturale; ciò avviene fin dal protagonista del primo raccontino, l'unico firmato Giacinto, in cui il personaggio principale, un condannato a morte, da recalcitrante ad affrontare il patibolo, dopo essere stato informato dal boia che le lame della ghigliottina sono della marca Pop, diventa desideroso di farsi tagliare la testa, o come nel racconto del vecchio signore, piuttosto sussiegoso, che accetta di essere preso a calci, purché il ragazzo usi scarpe Pop, o nel pezzo del bagnante colto al largo da malore, che preferisce una morte per annegamento e si accomiata con calorosità dalla giovane coppia che, dalla riva del lago ha cercato di salvargli la vita lanciandogli un salvagente nel lago non originale Pop.

In questa prima fase della produzione felliniana, il sorriso indulgente tende a prevalere su quello amaro che diverrà, invece, una cifra distintiva della sua maturità inoltrata.

Le situazioni sono pervase da un'irrisione ancora benevola, attraverso la quale Fellini si fa gioco, proprio con l'utilizzo dell'assurdo, dell'ottusità di una certa fetta della società contemporanea, pronta a inseguire la marca senza riflettere; una certa bonarietà accompagna anche la sempre presente esortazione finale con la quale Fellini ammonisce a ricordare il prodotto Pop, spesso caratterizzata da righe conclusive in rima, espediente compositivo dove l'autore esprime con consapevolezza i propri limiti poetici, rivolgendo al pubblico una *captatio benevolentiae.*

Già in questi primi approcci editoriali si rileva, dunque, la ricerca da parte del futuro regista di instaurare un dialogo con il proprio pubblico, in questo caso ancora di lettori. La scelta del piccolo componimento in versi, inoltre, oltre al rifarsi a un artificio utilizzato dal *marketing* dell'epoca, potrebbe essere anche interpretato come un inconscio rimando mnestico all'effetto sortito dalla rima baciata nelle tante avventure lette durante l'infanzia e l'adolescenza sulle pagine dell'amato *Corriere dei piccoli*[4]; alla luce

4. *Il corriere dei piccoli* è da considerarsi una delle tracce mnestiche di maggiore rilevanza nella creatività felliniana.

ISSN 2975-2604

di ciò non è, dunque, da escludersi, del resto, che anche la stessa brevità compositiva e l'andamento episodico della serie dei *Raccontini* possa, non a livello conscio, rimandare ai ritmi compositivi ed editoriali delle storie a fumetti.

Questa prima serie continuativa di interventi di argomento pubblicitario basata sul paradosso, gli apre la strada verso l'elaborazione di un vero messaggio di *advertising* da trasmettere via radio: *L'Avventura di Pisolo*.

Fulvio Palmieri, infatti, che nel 1940 era dirigente dell'EIAR, suo appassionato lettore, si rivolse a Marcello Marchesi per mettersi in contatto con Fellini. Ha inizio così, con questa scenetta in cui sono presenti parti recitate e intermezzi cantati, stile operetta, la proficua collaborazione, al di fuori della redazione del *Marc'Aurelio*, tra Fellini e Ruggero Maccari.

L'occasione nasce perché l'azienda dolciaria Elah aveva acquistato uno spazio pubblicitario radiofonico per il lancio del suo nuovo *bon bon,* chiamato Biancaneve, in omaggio al successo cinematografico riportato dalla pellicola disneyana *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Biancaneve e i sette nani*, 1937, David Hand)[5]: un vero e proprio successo planetario.

Elah aveva previsto di proporre un radio concorso, in modo da stimolare il pubblico degli ascoltatori, che così il mercoledì alle ore tredici e quindici minuti si sarebbe sintonizzato per l'ascolto delle avventure dei sette nanetti e della bruna e amorevole principessa, gara che avrebbe premiato, infine, la frase più convincente con la cifra di cinquemila lire.

Il pezzo di Fellini e Maccari venne trasmesso il 17 aprile 1940; tuttavia, il titolo depositato e registrato in SIAE dalla Cetra, società nata dalla costola dell'EIAR, porta la data 10 dicembre 1940 ed è firmato Federico e Mac, come riporta Luciano Villevieille Bideri, nel proprio contributo, intitolato *Gli archivi SIAE*.

L'Avventura di Pisolo, secondo Paquito del Bosco, colui che per primo ne ha fatto menzione, trovandola negli archivi EIAR, doveva essere la quinta scrittura a essere andata in onda; la studiosa Miriam Petrini, che ha dedicato un proprio articolo alla scenetta radiofonica evidenzia la commistione in essa di parti narrative e melodiche (Petrini 2021: 1).

5. La pellicola disneyana era arrivata in Italia l'anno successivo, il primo giorno di programmazione fu l'otto dicembre del 1938.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Il messaggio è pensato per far breccia soprattutto tra i bambini, i più sensibili, per età, al nuovo prodotto; la trama, perciò, deve essere pensata in modo da risultare congeniale a questo *target*; essa, come in tutte le fiabe, risulta in apparenza innocua, tuttavia, a una lettura più attenta si ritrovano *topoi* e motivi tipicamente felliniani: il mare, innanzi tutto, che rappresenta il subconscio (si ripensi alla valenza dell'immagine dell'*iceberg* nella tematica freudiana); la barca, su cui Pisolo decide di riposare legata con corde che dovrebbero tenerla al riparo e che, invece, vengono spezzate dalla tempesta; l'apparizione di tre sirene, creature antropomorfe e oniriche per metà donne e metà pesci; l'agognato approdo su un'isola misteriosa. Il provvidenziale arrivo *in extremis* di Biancaneve e degli altri nanetti ha un effetto risolutivo come il risveglio da un grande incubo.

La pubblicità Elah non incontrerà lo stesso successo della precedente legata al racconto dei *Quattro moschettieri*, ma il nome di Fellini comincia a farsi strada.

La radio è un mezzo che attrae Fellini in questo momento della propria vita; gli permette, infatti, di dare spazio a tutta la propria strabordante creatività, senza timore di imparare a cogliere i gusti del pubblico, di farsi conoscere ed anche di voler stupire.

3. *Conclusioni*

L'importanza del tema della pubblicità nella creatività felliniana è risultata pregnante fin dal giovanile esordio a Roma all'interno della redazione del *Marc'Aurelio*, sia nella scrittura di rubriche, come nel caso della serie intitolata *Il raccontino pubblicitario*, così come nel caso de *L'avventura di Pisolo,* scenetta pubblicitaria radiofonica.

Si ritiene, dunque, che il primo periodo a Roma di Fellini, dal 1939 al 1943, possa essere considerato come una sorta di apprendistato rinascimentale in bottega, durante il quale il terreno della creatività del futuro regista viene irrorato e nutrito di molteplici spunti; la collaborazione al *Marc'Aurelio,* infatti, agì come trampolino di lancio verso altri mezzi di espressione: dalla scrittura di testi per la radio alle riviste teatrali, dalle *gag* per il cinema fino alla composizione di vere e proprie sceneggiature.

ISSN 2975-2604

Bibliografia

Antonioni, Stefania (2012). *Pubblicittà. Forme pubblicitarie del moderno*, Milano: Franco Angeli.

Bondanella, Peter (1994). *Il cinema di Federico Fellini con un'introduzione di Federico Fellini*, Rimini: Guaraldi/Gu.fo Edizioni.

Bonura, Massimo (2024 [2023]). "Tra cinema, periodici e fumetti: il caso Nerbini (1915-1923)", *Cabiria. Studi di cinema*, 205: 97-112.

Fellini, Federico (1980). *Fare un film. Con l'autobiografia di uno spettatore di Italo Calvino*, Torino: Einaudi.

Fellini, Federico (1983). *Intervista sul cinema.*, a cura di Giovanni Grazzini, Roma-Bari: Laterza.

Filippini, Massimiliano (1998). *Federico Fellini autore di testi. Dal "Marc'Aurelio" a Luci del varietà (1939-1950)*, Bologna: Quaderni IBC.

Gianeri, Enrico (1967). *Storia della caricatura europea,* Firenze: Valsecchi.

Kezich, Tullio (1987). *Fellini,* Milano: Comunia.

Olivieri, Angelo (1986). *L'Imperatore in platea: i grandi del cinema italiano dal "Marc'Aurelio" allo schermo*, Bari: Edizioni Dedalo.

Packard, Vance (2015 [1957])). *I persuasori occulti,* Torino: Einaudi.

Petrini, Miriam (2021). "Federico Fellini all'EIAR (1940-1943) Tra l'evoluzione del radioteatro e la nascita del felliniano", *L' Avventura*, 1.

Tassone, Aldo (2020). *Fellini 23 ½ Tutti i film,* Bologna: Cineteca di Bologna.

Villevieille Bideri, L, *Gli archivi SIAE*, in *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, (1999), Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna.

Filmografia

Boccaccio '70 (Italia 1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti).

Clowns (Italia, Francia, Germania Ovest 1970, Federico Fellini).

Fellini Satyricon (Italia 1969, Federico Fellini).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Ginger e Fred (Italia, Francia, Germania Ovest 1986, Federico Fellini).
Le tentazioni del dottor Antonio (Italia 1962, Federico Fellini).
Lo vedi come sei… lo vedi come sei? (Italia 1939, Mario Mattoli).
Snow White and the Seven Dwarfs (*Biancaneve e i sette nani*, Stati Uniti 1937, David Hand).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Miriam Petrini

Federico Fellini e l'origine della fantasia: dal fumetto alla radio, immagini e voci che prendono vita[1]

Federico Fellini and the Source of his Imagination: From Comics to Radio, Images and Voices Coming to Life

Sapienza Università di Roma
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
miriam.petrini@uniroma1.it

Abstract

Federico Fellini often referred to the weekly comics magazine *Corriere dei piccoli* as an essential source of inspiration in his artistic career. This is evident from his radio-plays, filled with talking animals, caricatures, painters and poets looking for fortune, and paintings coming alive. They were heavily influenced by a few of the characters found in *Corriere dei piccoli*, as well as references to *Marc'Aurelio* editorial staff and the memory of Fellini's friendship with the screenwriter Ruggero Maccari, with whom he wrote his radio-plays. Through these examples, our contribution aims to reflect on the influence the 'civilization of the image' had on the development of Italian culture through different media.

Keywords: Fellini; *Marc'Aurelio*; *Corriere dei piccoli*; Radio, Ruggero Maccari

1. Per la stesura di questo articolo si ringraziano vivamente Barbara e Maria Grazia Maccari e Fabiana De Bellis, che ci hanno fornito informazioni e materiali inediti riguardanti Ruggero Maccari e la redazione del *Marc'Aurelio*. I copioni inediti citati sono stati acquistati presso SIAE.

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. Marc'Aurelio *e dintorni*

Il *Marc'Aurelio*, bisettimanale satirico fondato a Roma nel 1931 da Oberdan Cotone e Vito De Bellis, redattori provenienti da *Il popolo di Roma*, raggiunse in pochi anni notevole successo nonostante la censura del ventennio ostacolasse la vita di molte testate satiriche.

Con l'irrigidirsi del controllo su stampa e radio da parte del Ministero della cultura popolare, il periodico compiaceva infatti il Regime allontanando i redattori sospettati di antifascismo e deridendo i Paesi democratici[2].

Sfogliando i fascicoli dei primi anni Quaranta, vi si troveranno numerose vignette di stili grafici differenti ma dai temi ricorrenti: annoiati coniugi in polemica tra loro, naufraghi dispersi tra cannibali, intellettuali ridicolizzati, miseri caricaturati. Gran parte del successo del *Marc'Aurelio* si doveva proprio alla rappresentazione grafica dei suoi lettori: "La piccola borghesia dei commercianti e dei bottegai, dei piccoli professionisti avidi, del clero ignorante e talora in malafede, dei ministeriali qualunquisti e corrotti, tutto quel mondo che costituì per decenni il nucleo del fascismo, si divertiva ritrovando sé stesso 'nelle battute d'ogni genere'" (Chiesa 1974: 12).

Ma il *Marc'Aurelio* fu soprattutto un importante snodo per la cultura di massa dell'Italia del Novecento. Nell'idea di Oberdan Cotone, il periodico voleva creare un umorismo "nuovo, agile, divertente" (Cotone 931: 1) e la direzione di De Bellis manteneva il proposito stabilendo "delle regole molto precise su come arrivare alla tecnica della comicità" (Olivieri 1986: 28)[3]. È in questa scuola di satira che si formò Federico Fellini. Come lui, molti degli autori del periodico si sarebbero da lì inseriti nei vicoli di una

2. Si considerino vignette intitolate "A Londra", "A Parigi" o a "Washington" nelle quali era parodiato il malcostume dei Paesi democratici. Durante il Secondo conflitto mondiale, inoltre, le vignette con tali denominazioni inneggiavano alla sconfitta dei nemici rappresentando le loro capitali sotto i bombardamenti.
Per quanto riguarda il rapporto con il *Marc'Aurelio* e la censura si rimanda a Cesari (1978) e Chiesa (1974, 1990).

3. Dichiarazione di Bernardino Zapponi che aggiunge: "L'umorismo impreciso, sbilenco, non era accettato. Tutti quanti noi, da Steno a Fellini, a Scola, a Scarpelli, ecc., abbiamo in comune quel qualcosa che è la tecnica, perché al *Marc'Aurelio* si insegnava la tecnica dell'umorismo, della comicità" (Olivieri 1986: 29).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

cultura popolare spesso indigente e sottovalutata, quella dell'avanspettacolo o del piccolo varietà, per poi approdare al giornalismo di cronaca, all'editoria e soprattutto al cinema, a partire dalla sceneggiatura.
Ai redattori sarebbero seguiti i lettori: "Tra le migrazioni interne dell'Italia del dopoguerra metteremmo pure quella non proletaria ma piccolo-borghese dei lettori del *Marc'Aurelio*, passati in massa dalle edicole alle sale cinematografiche, per seguire l'esodo redazionale verso Cinecittà" (Olivieri 1986: 29).
Tuttavia, la migrazione tra i media del Novecento non potrà designare il cinema come ultimo punto d'arrivo: alcuni degli autori del periodico avrebbero rinnovato il linguaggio radiofonico e molti avrebbero contribuito alla fondazione del nuovo linguaggio televisivo. Inoltre, per completare la mappa di questa grande *migrazione crossmediale* con focus sulla radio, si dovrà rintracciarne l'origine. Il nostro articolo vuole a tal fine rimarcare che, ancor prima che nelle satira, il rinnovo del linguaggio del Novecento partiva da un genere per bambini: il fumetto. Se infatti il legame tra il *Marc'Aurelio* e la cultura di massa è stato approfondito già in molti studi[4], si vorrà rapportare la testata satirica anche alle letture d'infanzia dei suoi redattori. Si proseguirà poi con un piccolo azzardo nell'intento di dimostrare, attraverso il caso studio Federico Fellini, il paradosso di questo rinnovato linguaggio mediale che, fondato sulle immagini, riuscì a influenzare perfino un mezzo esclusivamente sonoro quale la radio.

2. *Dal fumetto alla civiltà dell'immagine: in Fellini*

I disegni del *Marc'Aurelio* sono firmati da molti dei vignettisti e fumettisti in seguito tra i più rilevanti d'Italia: Enrico De Seta, Mameli Barbara, Ugo De Vargas, Ferdinando Palermo, Walter Molino, Furio Scarpelli e Giovanni Mosca. Ad accumunare questi nomi, scelti tra i tanti che si alternarono in redazione, vi è la collaborazione che essi avevano o avrebbero condiviso

4. Per noi di particolare interesse soprattutto le raccolte di Adolfo Chiesa (1974) e Angelo Olivieri (1986) cfr. bibliografia.

ISSN 2975-2604

con il *Corriere dei piccoli*[5].

A partire da fine Ottocento, anche l'Italia, come Europa e Stati Uniti, aveva conosciuto lo sviluppo della letteratura d'infanzia tramite opere di narrativa (si pensi a Salgari, Collodi, De Amicis), spunti letterari dei primi sussidiari scolastici[6] e periodici per giovani lettori (da *La domenica dei fanciulli* del 1894 a *Il giornalino della domenica* di Vamba del 1906). Tuttavia, il *Corriere dei piccoli* del 1908 rivoluzionò la letteratura d'infanzia grazie all'importazione del fumetto statunitense. L'impostazione nostrana era più tradizionalista: erano stati rimossi i *balloon* e relegati i testi sotto le immagini. Nel progettare questa testata per bambini, Paola Lombroso, intraprendente giornalista e curiosa studiosa di psicologia[7], faceva vanto di intenzioni pedagogiche: "e [il *Corriere dei piccoli*] dovrebbe andare inoltre a verso anche a parenti… italiani, i quali pretendono che i loro figlioli, per dieci centesimi trovino nel giornalino oltreché 'il dilettevole anche l'utile" (Cuccolini 2021: 31). Lombroso conosceva bene la novità della sua operazione, ma forse non aveva previsto che la proposta sarebbe diventata fondamentale per l'avvio in Italia della *civiltà dell'immagine*. Un intervento importante per chiarirne l'importanza fu quello di Italo Calvino nella lezione americana dedicata alla "visibilità" in cui, proprio a proposito di civiltà dell'immagine, citò il contributo che il *Corriere dei piccoli* diede allo sviluppo della sua immaginazione:

5. Disegnatore del *Corriere dei piccoli* fu anche Filiberto Scarpelli, padre dello sceneggiatore Furio Scarpelli, a sua volta, in seguito disegnatore e redattore al *Marc'Aurelio*, dove inizierà a far coppia con Age (cfr. Accardo *et al.*, 2012). Tra i disegnatori citati, Giovanni Mosca sarebbe divenuto direttore della testata per bambini da 1952 al 1961. Chi non risulta aver collaborato al *Corriere dei piccoli* è Attalo, tuttavia da ricordare per i personaggi 'Genoveffa la racchia' o 'Il Gagà che aveva detto agli amici', tra i più fortunati contributi del periodico alla satira italiana. Si veda: Antonelli, Paolini (1995).

6. Cfr Ascenzi-Sani (2016) e l'intervento di Giorgio Chiosso in Lollo (2009).

7. Su Paola Lombroso Carrara, personaggio di grande rilievo nella cultura italiana, è interessante il volume di Giulio C. Cuccolini, *La donna che ideò il Corriere dei piccoli* (2021) in cui è edito il duro scambio epistolare con Luigi Albertini, allora direttore del *Corriere della Sera*, il quale non le concedette la direzione della testata da lei ideata. Si ricordano inoltre gli studi di Sabrina Fava, tra i vari: *Paola Carrara Lombroso and Picture Postcards as Educational Products: A Way to Educate Young Readers and Citizens of Tomorrow'* (2024: 355-375). Si aggiunga il convegno *Il Corriere dei piccoli in un secolo di riviste per ragazzi* tenutosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Lollo 2009: numero pagina). Da cui pubblicazione di omonimi atti di convegno, a cura di Renata Lollo, Vita e Pensiero Editrice, Milano 2009.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> Passavo le ore percorrendo i *cartoons* d'ogni serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti (Calvino 1988: 70).

Sono pensieri condivisi non a caso anche tra i redattori del *Marc'Aurelio* e in generale dalle generazioni che per prime, nella loro infanzia, avevano potuto usufruire di queste nuove forme di letteratura. Steno, ad esempio, attribuiva a quelle tavole illustrate il merito di aver presentato ai bambini di allora la tradizione comica italiana, laddove il cinema del tempo non riusciva ancora a trasmetterla: "come mi nutrivo di umorismo nazionale? Col *Corriere dei piccoli*" (Olivieri 1986: 18). Ma su tutti, proprio Fellini espresse gli stessi concetti con parole simili a quelle di Calvino:

> A quel tempo in Italia [le tavole illustrate] venivano pubblicate senza i dialoghi inseriti nei fumetti, ma con didascalie in rima poste sotto le vignette. Queste rime non risultavano mai sufficientemente dettagliate – dal momento che la necessità di creare delle rime comportava inevitabilmente delle variazioni di contenuto. Mancava in poche parole un elemento essenziale della composizione: il testo, che inserito nell'immagine ne costituisce un tutt'uno. Tuttavia riuscii a farmi un'idea di questa forma d'arte ingegnosa ed al contempo deliziosa, entrando inoltre in possesso di una nuova prospettiva del mondo (Bondanella 1994: 24).

Fellini entrò nel merito dell'influenza del fumetto anche riguardo la sua filmografia:[8]

> Il fumetto ha rappresentato nella psicologia e nell'immaginazione di intere generazioni il contatto con la fantasia, il sorriso, l'allegria. Ma anche un aiuto, un conforto a quel tanto di obbligato che rendeva la vita di noi ragaz-

8. Non è infatti un caso che Calvino avesse anticipato il tema della lezione americana proprio in proposito di Fellini, nel 1974, in *Autobiografia di uno spettatore*, in cui difatti scriveva: "*Giulietta degli spiriti*, ha come dichiarato riferimento figurativo e cromatico le vignette a colori del *Corriere dei piccoli*: è il mondo grafico della carta stampata di grande diffusione che rivendica la sua speciale autorità visuale e la sua stretta parentela col cinema delle origini (Fellini 1980: XXI).

ISSN 2975-2604

> zetti, piuttosto pesante, mal digeribile: la scuola, la palestra, le processioni, la messa alla domenica. Quindi una funzione straordinaria non solo per la formazione della fantasia, ma anche un aiuto psicologico come potevano darlo la letteratura, la poesia o l'arte. Il fumetto, tradotto nella dimensione dell'infanzia ha avuto il merito, dunque, di irrobustire l'immaginazione e di favorire un discorso critico verso gli adulti con l'aiuto dello scherzo e dell'ironia (Pallavicini 1992: 17).

Sarà bene tuttavia tener conto di come le interviste (soprattutto perché interviste *a* Fellini) non siano sufficienti, per quanto suggestive, a comprendere il "debito di riconoscenza" (Pallottino 1978: 12) che il regista sentiva verso il mondo dei *comics*[9]. Cerchiamo allora di ricostruire questo "debito di riconoscenza" addentrandoci nell'analisi meno consueta di alcuni testi radiofonici[10].

3. L'avventura di Pisolo*, un fumetto radiofonico*

Il legame tra letture d'infanzia, vignette e radio, sarà infatti rintracciabile sin dalla prima scrittura radiofonica del riminese, redatta insieme al collega e amico Ruggero Maccari.

L'avventura di Pisolo, in onda per il primo canale Eiar il 17 aprile 1940, faceva parte della più ampia iniziativa pubblicitaria *Le avventure dei sette nani*[11]. In un nostro precedente studio (Petrini 2021:61) avevamo descritto la radio-scena come una sorta di "predecessore radiofonico del *Carosello*". Difatti la radiorivista era stata finanziata dalla ditta dolciaria Elah e si sviluppava analogamente al futuro corrispettivo televisivo: una breve trama, poco più di uno sketch per bambini, personaggi macchiettistici e ingenui, l'uso di canzonette e l'introduzione dell'elemento pubblicitario solo negli

9. Basti notare che in questa intervista Fellini ricorda che il padre gli portava il *Corriere dei piccoli* di *domenica*, in Pallottino (1978: 12) parla invece del *giovedì* e infine, a Mollica (Porcarelli 1992: 17) parla del *sabato*.

10. Coordinate per il nostro articolo sono saggi e scritture di studiosi di Fellini e del fumetto quali Oreste Del Buono, Peter Bondanella, Sergio Brancato, Pier Marco De Santi, Paola Pallottino, Renato Pallavicini, Ivan Pintor, Gino Frezza, Vincenzo Mollica, Ottavio Ciro Zanetti e gli studi più recenti di Laura Nuti, Christina Cachia, Marco Bellano.

11. Cfr. *Radiocorriere* (1940: 26) e Petrini (2021).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

ultimi secondi della storia. Le semplici scene della radiorivista, nella loro ingenuità, hanno molto in comune con le vivaci e spesso esotiche avventure dei personaggi del *Corriere dei piccoli*.

Stando alla trama, il nano Pisolo, dopo essersi addormentato su una scialuppa, prende il largo smarrendosi a causa delle correnti generate da una tempesta. Per ricongiungersi ai suoi fratelli salirà su una balena-traghetto, molto affabile e loquace, che lo porterà in una radura esotica. Sarà però catturato dai cannibali e salvato solo dall'intervento dei suoi fratelli e di Biancaneve, che doneranno al capo dei cannibali una caramella Elah, da mangiare al posto del nano[12].

> Pisolo: Ma come faccio ad andarci? La mia barchetta fa acqua.
> La sirena: Non aver paura! Tra pochi secondi passa la balena. M.B… Anzi dovrebbe essere già passata, ma questo servizio di balene fa proprio rabbia! Non passa mai!
> [...]
> Le tre sirene: Eccola Nanetto! Sali presto! Sennò quella che viene dopo è piena zeppa!
> (Fellini, Maccari 1940).

A una prima impressione il viaggio di Pisolo sul dorso di una balena rimanda a *Le avventure di Pinocchio*, uno dei libri più amati da Federico Fellini[13]. Dopotutto la radio-scena è del 1940, quindi di un paio di anni successiva al 1938, anno in cui Fellini aveva potuto guardare al cinema il pesce-cane di Collodi trasformato in balena nell'adattamento di Walt Disney. Eppure, ancor prima di Disney, di avventure in mare sul dorso di balene o su mammiferi animati se ne potevano leggere molte anche sul *Corriere dei piccoli*[14]. Il viaggio de *L'avventura di Pisolo* riporta soprattutto alle tante peripezie in mare dei personaggi di Bibì e Bibò (*The Katzenjammer Kids*), che erano il

12. Nella trascrizione delle radioscene si è scelto di mantenere, in questa come nelle altre citazioni, l'ortografia e la punteggiatura originali dei copioni.

13. Su Fellini e il rapporto con Pinocchio si veda, tra i vari, *Fare un film* (Fellini, 1980: 176-179). Anche l'interessante studio di Nicola Dusi su Pinocchio nel cinema di Fellini in *Arabeschi* (2017: 315-322).

14. Anche nelle pagine dedicate alla narrativa, di stampo pedagogico, si poteva leggere di avventure marine: un esempio è "Storia di due bambini e due delfini" di Ettore Allodoli (Corriere dei Piccoli 1926: 5) una storia di amicizia ambientata in tempi preistorici tra i flutti del mare.

ISSN 2975-2604

prototipo dei bambini ribelli che spesso fuggivano gli adulti ritrovandosi a viaggiare per il mondo, a scappare da pericoli e a mettersi in salvo con fortuiti espedienti. Irrequieti compagni di Capitan Cocoricò (*The Captain*), i due bambini erano quasi sempre in mare su vascelli, scialuppe, dirigibili o imbarcazioni di fortuna e le loro avventure ricordano molto lo spirito della radio-scena. In particolare, si rimanda a una tavola uscita sul *Corriere dei piccoli* n. 22 del 1935, in cui il capitano "Cocò", fuggito per mare, è raggiunto dalla domestica Tordella grazie a Bibì che accompagna la signora a cercarlo proprio sul dorso di una gentile balena.

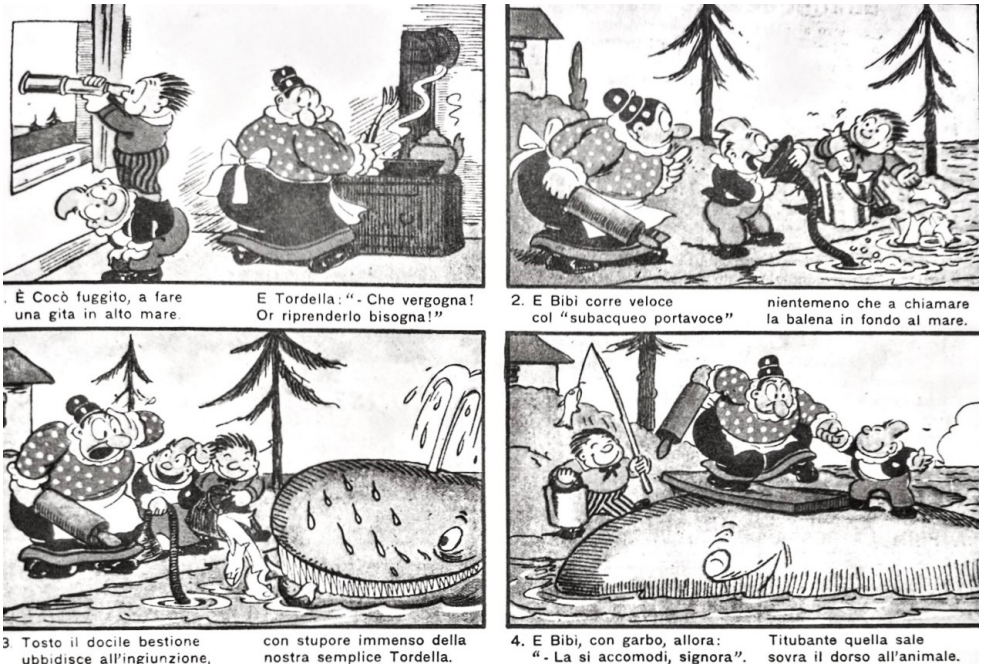


Fig. 1: Bibì e Bibò in *Corriere dei Piccoli* (1935).

Fellini conosceva bene i personaggi di questa tavola poiché, in un'intervista rilasciata a Vincenzo Mollica, li elencava insieme ai primi eroi di fumetti che aveva conosciuto:

> Quelli del periodo glorioso degli Anni Trenta, cioè Happy Hooligan, che da noi si chiamava Fortunello, Jiggs e Maggie, cioè Arcibaldo e Petronilla, Felix the Cat, Bibì e Bibò… Devo proprio dire che questi pupazzetti che arrivavano a noi attraverso il *Corriere dei piccoli* erano i compagni più festosi, più fedeli e affidabili […] Questi personaggetti, il capitan Cocoricò, Mio Mao, ci parlavano proprio di questo straordinario paese, che era il paese della Fantasia, il paese dell'immaginazione sfrenata; quindi i fumetti sono tuttora un punto di riferimento verso un tipo di vita dove le cose si svolgo-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> no in maniera fantastica e fiabesca, ma forse molto più 'reale' di qualunque altra visione (Mollica 1992).

Gli animali parlanti del *Corriere dei piccoli* erano infatti un proseguimento avventuroso delle favole e, resi in forme grafiche varie, più acute o più morbide, avevano tratti più o meno umani. Su tutti, tra i protagonisti assoluti della testata, Mio Mao (*Felix The Cat*) e la mula Checca, sempre arrabbiata e aggressiva, sono stati più volte ricordati da Fellini[15]. Nei suoi anni d'infanzia apparivano poi anche la scimmietta Richitì, avventurosa e borghese, e i vari animali parlanti disegnati da Carlo Bisi quali "Scimmietta", che con spirito imprenditoriale cercava di fare affari nella foresta o "Battistino", pinguino che "cameriere sfortunato 'cerca un tizio che lo assuma a suo servizio'" (Gallinari 2011: 78). Di quegli anni, peculiare risulta anche la saga dedicata a *Il documentario di Douglas Hoplà*, con tavole di grandi dimensioni e didascalie più lunghe, in cui il documentarista Douglas Hoplà (personaggio piuttosto avanguardistico per un periodico d'infanzia degli anni Venti) si scontrava spesso con il rischio di fronteggiare fiere selvatiche ma dagli intelligenti comportamenti umani[16].

Questi animali umanizzati avevano un appuntamento settimanale con i bambini italiani e, ancor prima dell'avvento di *Topolino*, vivevano e agivano nella contemporaneità, in situazioni verosimili, dando ai loro lettori nuovi modi di immaginare il mondo. Poiché l'episodio de *L'avventura di Pisolo* rientrava nel più ampio progetto di una saga in sette puntate, è importante ricordare che in Italia la saga radiofonica era stata introdotta da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli tramite le radioriviste *Le avventure di Topolino* nel 1933 e le avventure de *I quattro moschettieri*[17] del 1934; icure fonti di ispirazione per la campagna sui Sette Nani. Accordandosi perciò alle intuizioni di Peter Bondanella, si potrebbe ricollegare anche l'introduzione della saga

15. Mio Mao è più volte menzionato: si veda ad esempio in *Prefazione* di *Viaggio a Tulum* (Manara 1991: 4) o in Pallottino (1978: 12). Checca è menzionata da Fellini sempre in Pallavicini (1992: 17).

16. Si veda il IV episodio delle sue avventure: "Il congresso degli animali" (Corriere dei Piccoli, 1935: 16) in cui l'avventuroso documentarista è infiltrato in una divertente e umanizzata riunione di bestie della savana.

17. Molti gli studi sulla celeberrima saga de *I quattro moschettieri*, ottima sintesi in Monteleone (1992) e l'intervento dello stesso Morbelli *Ricordando I Quattro Moschettieri*, in *Radiocorriere*, (1961). Su *L'avventura dei sette nani*, cfr. Petrini (2021).

ISSN 2975-2604

nella cultura mediale del Novecento, in radio come nel cinema, alla cadenza periodica del fumetto:

> Non v'è dubbio che l'andamento breve e episodico caratteristico di una storia a fumetti fosse molto vicino al modello narrativo più consono al temperamento artistico di Fellini" […] È possibile inoltre stabilire un parallelismo analogo anche fra la divisione della storia a fumetti in puntate da un lato, e la suddivisione nel tempo della narrazione cinematografica in sequenze, dall'altro" (Bondanella 1994: 33).

Chiara conferma, in rapporto all'esercizio satirico del *Marc'Aurelio,* anche in Steno: "Due volte alla settimana si portavano le battute al giornale. Le battute non erano altro che progetti di vignette. Il fatto di doverle visualizzare era già un'operazione cinematografica non trascurabile" (Olivieri 1986: 9).

4. L'avventura di Pisolo*: il personaggio delle vignette satiriche*

Proseguendo nel visualizzare le sequenze de *L'avventura di Pisolo*, soffermiamoci sull'incontro con i cannibali e il rapporto con le narrazioni del tempo. Il tema del cannibalismo era infatti uno dei punti di forza della propaganda culturale degli anni Trenta, quando la campagna militare d'Etiopia esortava a deumanizzare i conquistati raffigurandoli esasperatamente come selvaggi antropofagi… Anche il *Corriere dei piccoli* si adattava a questa martellante campagna coloniale inserendo tra i suoi personaggi bambini neri dalle caratteristiche rozze, a volte meschine. "Tra periodi bellici e colonialisti, sulle pagine del *Corrierino* la presenza dei personaggi neri aumenta […] i 'diavoletti' neri sono dichiaratamente dei fratellini più scuri del bimbo italiano, la superiorità di popolo (italiano), di razza (quella bianca) e di cultura (europea), la vince, e il fratellino è visto dall'alto in basso" (Scarpa 2021: 72). Erano stati creati anche personaggi di piccoli coloni, quali Venturino o i balilla Romolino e Romoletto che, con le inquietanti fattezze del Duce "presenza occulta che infonde energia a questi suoi ritrattini in miniatura" (Scarpa 2021: 77), prevalevano sulla selvaggia natura dei popoli e dei paesaggi africani.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

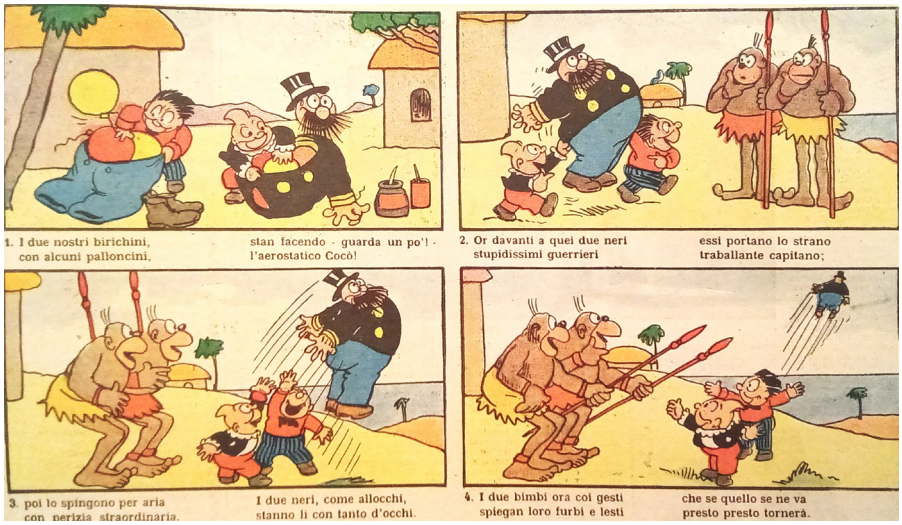


Fig. 2: Bibì e Bibò in *Corriere dei Piccoli* (1929: 9).

Anche il *Marc'Aurelio* si univa alla propaganda coloniale e, sfogliando i fascicoli del bisettimanale, le vignette intitolate "Africa mangia" o "Tra cannibali" si erano moltiplicate a partire dal 1935.

"Tra i cannibali" è un tipo di vignetta menzionata in modo diretto anche nella radio-scena, attraverso l'improbabile "Personaggio delle vignette satiriche". *L'avventura di Pisolo* è infatti la scrittura di Fellini e Maccari, tra quelle studiate finora, che in modo più esplicito lega il lavoro al *Marc'Aurelio* al loro contributo radiofonico, poiché ci offre un'ironica veduta della redazione del giornale. Il legame al fumetto e alla vignetta non è infatti solo nello stile e nella trama ingenua e surreale in cui il nano incorre, ma è personificato attraverso tale *Personaggio delle vignette* che Pisolo incontra proprio quando sta per essere bollito dai cannibali.

> Pisolo: Che ore sono?
> Voce del personaggio delle vignette: I venticinque minuti!
> Pisolo: I venticinque minuti di che cosa?
> Personaggio vignette: E che ne so? Nel mio orologio c'è una sola lancetta! Ih ih ih (ride poco) (poi arrabbiato). Non ne posso più!
> Pisolo: Ma voi chi siete?
> Personaggio vignette: Chi sono? Sono il personaggio delle vignette umoristiche! Di quelle che hanno per titolo 'Tra i cannibali!' Roba da chiodi! Io corro il rischio di essere mangiato da un momento all'altro però devo pure fare lo spiritoso! Accidenti al mio mestieraccio!
> Pisolo: Ma è molto tempo che siete in questa capanna?
> Personaggio vignette: Quando sono venuto qua non parlavo!
> Pisolo: Eravate in fasce? Piccolo piccolo?

ISSN 2975-2604

> Personaggio vignette: Macchè! Avevo un abbassamento di voce! Ih, ih ih (ride poi arrabbiato) Non ne posso più! Scusate ma non è colpa mia se dico delle freddure!
> (Fellini, Maccari 1940)

A nostro avviso è questo un interessantissimo elemento poiché, all'interno di una prosa radiofonica, stabilisce comunicazione diretta tra editoria e radio. Il personaggio delle vignette permette all'ascoltatore di sentire il punto di vista di coloro che disegnavano, pensavano e scrivevano le vignette umoristiche che tanto davano successo alla satira. D'altra parte, il personaggio dà voce a quelle macchiette che erano raffigurate tra le pagine dei periodici e che erano solitamente interpretate solo dalla voce (reale o mentale) dei loro lettori. Nell'ultimo film di Ettore Scola *Che strano chiamarsi Federico* (2013) è ben descritto il modus operandi degli umoristi: le vignette e le battute venivano sottoposte al vaglio della redazione riunita, provate e incastrate finché convincenti. Raramente l'autore della didascalia coincideva con l'autore della vignetta e la satira era un lavoro collettivo. Così cercare la battuta migliore era per la redazione un impegno di fondamentale importanza che nel corso delle lunghe sessioni di stesura poteva divenire un'ossessione da cui, come per il personaggio delle vignette, non ci si riusciva a liberare.

L'ossessione di crear battute è ben chiara in un'intervista riportata nel documentario *L'imperatore di carta* (2015) nella quale Fellini ricorda i tempi della redazione al *Marc'Aurelio*:

> Il favoloso Giggione, l'usciere del *Marc'Aurelio* aveva anche quello [il compito] di fare da cavia per le battute durante le riunioni. Quando c'era qualche incertezza su una battuta, su una proposta di vignetta che riscuoteva una certa perplessità, veniva chiamato Giggione. De Bellis lo chiamava e gli apriva la porta. Lui metteva la testa dentro e veniva interpellato rudemente dal direttore che gli leggeva, con questa voce un po' rauca, la vignetta e poi lo fissava e diceva: "fa ridere o no?" (2015: min 0.11).

5. Notturno*: litigi tra coppie*

Di particolare interesse per il nostro studio è anche la radio-scena intitolata "Notturno" e indicata come "Fantasia: di Fellini e Maccari". *Radiocorriere*

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

la segnala in onda sul secondo canale il giorno venerdì 31 ottobre 1941, alle ore 20.35. La medesima data è appuntata sul copione con lapis rosso: la calligrafia sembra essere quella di Maccari. La radio-scena racconta l'operato di magici guardiani notturni che, oltre a monitorare la sicurezza delle strade cittadine, infondono serenità agli inquilini di un condominio di quartiere.

> Presentatore: […] Poi ho cominciato a pensare; come si può udire dalla strada il lamento di qualcuno che soffre? Come si può indovinare la sofferenza di un altro che abita lassù al terzo piano? Allora ho pensato che dovrebbero esserci altre guardie notturne. Miracolose guardie notturne, che dovrebbero andare nelle case con potere magico (Fellini, Maccari 1941).

Narratore della radio-scena è la voce-personaggio del presentatore, un elemento in prima persona interno e palese nella diegesi che in *Notturno*, come in altri copioni, crea un effetto meta-radiofonico. In questa introduzione si noterà la maggior maturità dell'espressione radiofonica di Fellini e Maccari che è più intima: le loro scritture progrediranno infatti negli anni di radio toccando a volte temi di grande sensibilità umana che caratterizzeranno anche il loro stile cinematografico. Lo si potrà individuare soprattutto nel caso di Federico Fellini dove, nonostante l'alternarsi di sceneggiatori al suo fianco, è certo costante il tema della sensibilità per le piccole cose, per i piccoli dettagli, già in quegli anni anche nella sua rubrica al *Marc'Aurelio* intitolata *Ma tu mi stai a sentire?*

La trama di *Notturno* prosegue, entra porta a porta nelle case dei vari inquilini del palazzo. I primi sono un'anziana coppia di coniugi alle prese con un battibecco tra loro. Il topos del litigio tra coniugi non poteva che essere tra i temi principali anche della satira del *Marc'Aurelio*, si pensi ad esempio alle tante vignette di De Seta o la fortunatissima serie "Genoveffa la racchia" ideata e disegnata da Attalo, in cui la protagonista è spesso vessata dall'amato Gastone.

ISSN 2975-2604



Fig. 3: - Cara, non vedo l'ora che tu conosca i miei genitori! - Davvero saresti contento? - Sì sono orfano[18]. Vignetta concessa da Fabiana De Bellis, didascalia sul retro (1949).

Il tema dello scontro moglie-marito si ritrovava anche nel *Corriere dei piccoli* in particolare nei personaggi Arcibaldo e Petronilla ideati da George McManus (nomi originali Jiggs e Maggie) e apparsi nel settimanale italiano dal 1921. La coppia alto-borghese era molto amata dalla generazione di Fellini e Maccari, Fellini addirittura riteneva Arcibaldo uno dei suoi personaggi preferiti: in un'intervista rilasciata a Vincenzo Mollica, dichiarò infatti di essere indeciso nello scegliere un eroe preferito proprio tra "Braccio di Ferro, Arcibaldo, e Fortunello" (Mollica 1992).

Ecco un esempio dei tanti scherzi architettati da Arcibaldo a discapito della moglie:

18. Scansione della vignetta originale per gentile concessione di Fabiana De Bellis.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed



Fig. 4: Arcibaldo e Petronilla in *Corriere dei Piccoli* (1935).

Anche in *Notturno* i due coniugi sono impegnati in una discussione sempre più accesa proprio intorno al frastuono notturno. La moglie è svegliata dal russare del marito:

> Moglie: Auff! (con voce sgraziata) ma insomma la vuoi smettere di russare? Ehi! Dico a te, sai?
> Marito: (svegliandosi) Cosa c'è?
> Moglie: C'è che se hai l'intenzione di seguitare a russare così be' puoi pure andare a dormire nel bagno.
> Marito: Vacci tu a dormire nel bagno. Io sto bene qui.
> Moglie: Allora, secondo te dovrei stare tutta la notte sveglia a sentire questa musica?
> (Fellini, Maccari, 1941).

La discussione radiofonica si fa poi quasi violenta riguardo al fatto che, a causa della pretenziosità del marito, la domestica era stata licenziata:

> Marito: Ma insomma, la vuoi smettere?
> (silenzio per alcuni secondi)
> Moglie: Se non vuoi lavarti le camicie da solo ed andare a fare la spesa, bisogna che ti decidi a cercartene subito un'altra.
> Marito: Senti, invece di cercare di farmi perdere la pazienza, va in cucina a prendermi un bicchiere d'acqua.
> Moglie: Si, mi alzo proprio per prendere l'acqua a te. In testa te lo vorrei dare il bicchiere d'acqua!
> Marito: (urlando) Beh, ora basta! Mi hai seccato abbastanza, se non la smetti ti…ti…

ISSN 2975-2604

(note di carillon) (Fellini, Maccari, 1941)

Il tocco della bacchetta magica dei guardiani evita il peggio. Il loro intervento è accuratamente indicato nella sceneggiatura: "(comincia in secondo piano una marcia dolcissima. Dovrà essere molto bella perché sarà il motivo principale di tutta la fantasia. La musica aumenta di tono. Un canto soave" (Fellini, Maccari, 1941). In questa inibizione i due coniugi ritroveranno un'improvvisa quanto inverosimile (e per questo comica) armonia, in un climax paradossale che terminerà con la moglie che esorterà il marito a russare sempre più forte. Non si può determinare con precisione quanto la coppia del fumetto abbia influenzato la radio-scena: certamente il collegamento non è diretto. Sta di fatto che, come accennato, Arcibaldo e Petronilla erano stati importanti per Fellini e possono considerarsi tra gli avi della commedia italiana. Alcune loro tavole, infatti, sembrano animarsi anche attraverso i personaggi del cinema. Si pensi ad esempio al fatto che spesso Arcibaldo si comporti come un autentico *vitellone*, intento a divertirsi con i suoi amici alle spalle della moglie:

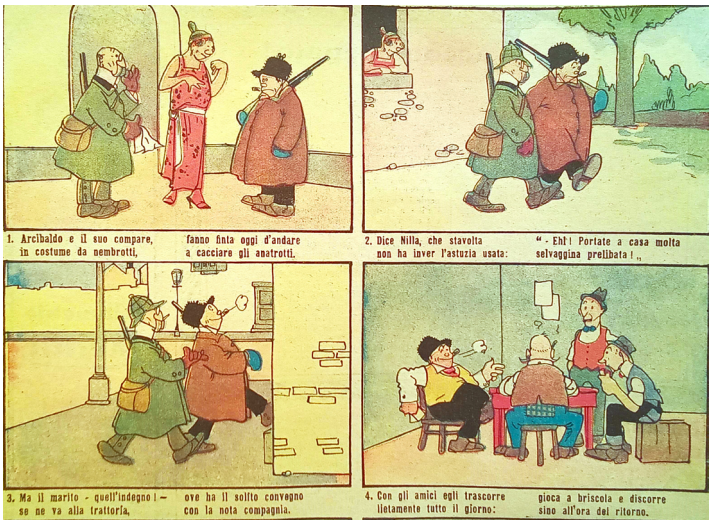
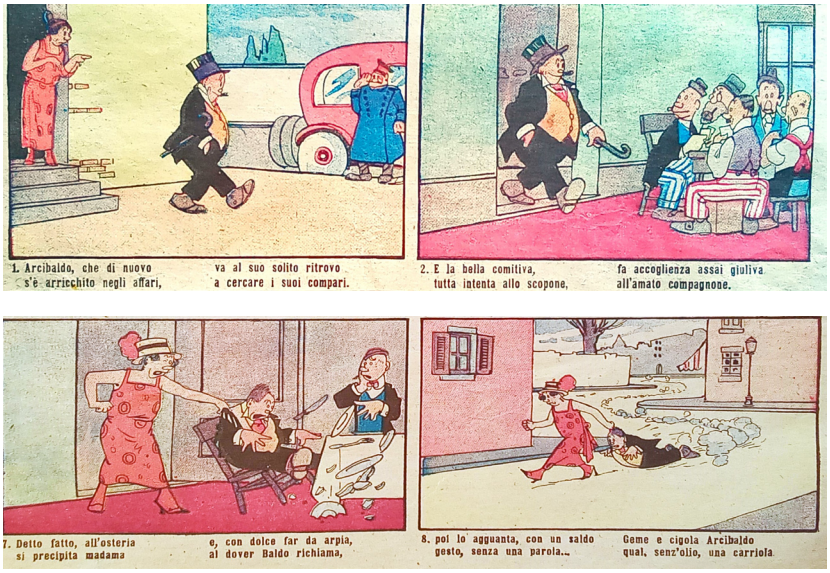


Fig. 5: "Arcibaldo va a caccia", in *Corriere dei Piccoli* (1926: 5).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed



Figg. 6 e 7: Arcibaldo e Petronilla in *Corriere dei Piccoli* (1926: 5).

6. Notturno*: "pittoruncoli" e "poetastri"*

Ma il passo di *Notturno* più rilevante per il nostro studio è nelle pagine successive. Il presentatore porterà l'ascoltatore in una nuova abitazione dove un pittore e un poeta di poca fama e molta fame condividono un improvvisato studio. Giggi il poeta non sembra apprezzare l'arte del pittore: "se il quadro potesse parlare, comincerebbe ad insultarti e a consigliarti di cambiare mestiere…" (Fellini e Maccari 1941), d'altra parte il poeta Vincenzo rinomina il compagno "paroliere" o "poetastro".

> Vincenzo: [...] È bello, no?
> Giggi: Lo comprerei.
> Vincenzo: Davvero? Oh nobile poeta, ti piace allora?
> Giggi: No, lo comprerei per nasconderlo sotto terra in modo che non possa nuocere a nessuno!
> Vincenzo: Paroliere volgarissimo, dammi una sigaretta!

E la tensione tra i due prosegue e si esaspera nel bisogno sempre più impellente di fumare, ossessivo tormento alimentato dalla mancanza di un fiammifero. Falliti tutti i tentativi di accendere le sigarette, la soluzione è ancora una volta evocata dal sognante carillon che annuncia l'intervento dei guardiani. La magia stavolta si manifesta in una soluzione cara a Fellini

ISSN 2975-2604

e che si ritroverà nella sua carriera cinematografica: il quadro prende vita.

> (note di carillon)
> Vincenzo: Ho deciso, io vado dalla portinaia!
> Giggi: Ma sei pazzo? Sono le due di notte.
> Vincenzo: Debbo fumare! Fumare! Io vado!
> (pausa. Poi una voce cupa)
> Voce cupa: Non ce n'è bisogno, pittoruncolo!
> (pausa)
> Vincenzo: Giggi… sei stato tu?
> Giggi: Io no…non ho parlato…
> Vincenzo: Oh questa…ma chi c'è là dentro?
> Voce cupa: Sono io: il tuo quadro! L'uomo dal naso rosso e dagli occhi viola!
> Vincenzo: Ma, come è possibile?...Sto sogn… sogn…
> Voce cupa: Vuoi fumare vero? Bene, questa cosa che mi hai dipinto in mano, dovrebbe essere una torcia, credo no? E allora, se è una torcia, brucierà [sic]… Avvicinati pittore…Avvicinati, poetastro… Ecco il fuoco. E lasciatemi la cicca che ho voglia di fumare anche io!
> (Fellini, Maccari 1941).

Il paradosso che il poeta aveva preannunciato a inizio scena si era avverato, il quadro aveva iniziato a parlare, perfino a fumare. Sarà importante soffermarsi su questo espediente narrativo poiché rimanda in modo molto chiaro a Piercloruro dei Lambicchi, un altro importante e amato personaggio del *Corriere dei Piccoli*. Il personaggio di Piercloruro, creato da Giovanni Manca nel 1930, fu infatti tra i protagonisti più celebri e più rappresentati del settimanale, in particolare negli anni in cui Fellini era bambino. Si tratta di uno scienziato inventore dell'*Arcivernice*, una magica tintura in grado di animare i personaggi dei quadri su cui è stesa. Così è presentato nel suo debutto:

> 1. Pier Cloruro de' Lambicchi fra matracci e storte e bricchi
> studiò tanto che felice, ritrovò l'Arcivernice:
> 2. Se i ritratti egli spennella ricoprendoli di quella,
> le persone pinte allora tornan vive per un'ora!
> (Corriere dei Piccoli 1930: 1).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

La critica felliniana ha più volte menzionato l'influenza di Manca in Fellini nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*, in *Boccaccio 70* (1962), in cui una gigantesca Anita Ekberg fuoriesce da un poster pubblicitario. Già Kezich racconta di come Fellini avesse indicato *Le tentazioni del dottor Antonio* come "una sciocchezzuola", una "storiellina per il *Corriere dei piccoli*" (Kezich 2010: 223). E sempre Kezich aggiunge in seguito: "Qualcuno nota che l'episodio, con il suo carattere di vignettona satirica, rappresenta per Fellini una specie di ritorno al *Marc'Aurelio*" (Kezich 2010: 226).

L'accostamento è stato attentamente approfondito anche in un recente studio ad opera di Cristina Cachia (2018: 35-53) che, nell'intervento della pioggia che rovina il poster dell'episodio felliniano, rileva il corrispettivo dell'*Arcivernice*. "It didn't take long after the rain for Sylvia to magically come alive and walk out into the streets of EUR. It was as though the rain had made her come to life and walk out of her set panel, as if she had been brushed with Lambicchi's magical arcivernice" (Cachia 2018: 49). Ancor più plausibilmente, si potrebbe trovare il corrispettivo della magica vernice nell'inchiostro che poche ore prima della pioggia il dottor Antonio aveva lanciato sul poster per deturparlo e forzarne la rimozione.

In *Notturno* a prendere vita sarà, come nei fumetti, un dipinto e il rapporto con Manca risulterà ancora più evidente. Tuttavia, il ritratto che prenderà vita non agirà a discapito del protagonista (come sempre per Pier Cloruro), ma in suo favore. Sarà a questo punto necessario focalizzarsi sul ruolo dell'immedesimazione tra quadri, personaggi e autori. Né Pier Cloruro dei Lambicchi né il dottor Antonio sono gli autori dei ritratti che si animano, ma, se il dottor Antonio è in balia di una magia che non ha scaturito, Pier Cloruro è contemporaneamente artefice e vittima dell'incanto. Così, riguardo all'episodio del film, Cachia sostiene l'identificazione tra Pier Cloruro e Fellini: "*Wh*o sees himself as Pier Lambicchi, an artist who is able to give life and bring magic to his films" (Cachia 2018: 49); ma tale rapporto di immedesimazione risulterà impossibile nell'analisi della radio-scena che appartiene a una fase precedente della carriera di Fellini: il potere di animare le immagini, potere del cinema, ancora non gli apparteneva. L'identifi-

ISSN 2975-2604

cazione è riscontrabile quindi non in chi ha il potere di animare, ma in chi ha il potere di creare. Se infatti, come abbiamo sopra accennato, in molte delle loro radio-scene "Federico e Mac" si citano con espedienti meta radio-teatrali, diventando personaggi dichiarati delle loro storie, qui non si palesano esplicitamente, ma si nascondono nei buffi Vincenzo e Giggi che portano avanti la loro attività creativa fino a notte fonda. Sono molti i racconti delle notturne sessioni di scrittura del giovane Fellini, mescolate ai ricordi di nottate trascorse in compagnia di amici e colleghi per le strade di Roma: il famoso aneddoto dei vagabondaggi notturni raccontato da Alberto Sordi[19] o le sintesi di Tullio Kezich in *Federico*. Vi è poi la meno nota ma ancor più dettagliata cronaca di Cielo Passione, nipote di Aldo Fabrizi, nel convegno *Fellini Autore di testi* in cui è ricostruito il rapporto del tempo tra Fellini, Maccari, Fabrizi e Ugo de Seta. Rilevanti anche le ricostruzioni incentrate su Ruggero Maccari di Gian Maria Zanier in *Ruggero Maccari. Commedia italiana e teatro di rivista* (2003). Tra queste, vi è addirittura una rara intervista dello stesso Ruggero Maccari riportata indirettamente in occasione del cinquantesimo anniversario della radio: "Dopo aver vagato per una giornata intera per Roma, dopo aver cenato in un buco qualunque, entravamo spensierati nella redazione del *Marc'Aurelio* e più per far soldi che arte, scrivevamo quelle riviste per la radio, che ci davano conforto e la possibilità di tirare avanti" (Gigli min. 3.30).

I due giovani umoristi, che condividevano con questi loro personaggi radiofonici il lavoro notturno e la grande intimità, si ritrovano anche nell'esasperato vizio del fumo. Vizio che, se non perdurerà a lungo in Fellini, resterà sempre un tratto distintivo di Ruggero Maccari, il cui ricordo di fumatore ci è stato affezionatamente trasmesso da sua figlia Barbara che ha con ironia ricordato il padre come "noto per accendere con l'accendino solo la prima della lunga serie di sigarette della giornata; tutte le altre le avrebbe accese con il mozzicone della sigaretta precedente!"[20] E di nuovo,

19. "Eravamo due poveracci, proprio senza una lira, andavamo a mangiare in una latteria in Via Frattina e c'eravamo accattivati la simpatia della cuoca, ordinavamo uno spaghetto e lei sotto ci metteva due bistecche e due uova. Io e Federico Fellini facevamo lunghe passeggiate la sera. Sognavamo, parlavamo di aspirazioni". Alberto Sordi in Savelli *et al.* (2013 min.10.20)

20. In un'intervista da noi tenuta a Barbara Maccari nel marzo 2024.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

la redazione del *Marc'Aurelio* torna in nostro aiuto: sono varie le caricature fatte dai suoi colleghi che raffigurano lo sceneggiatore con la sigaretta in bocca, una di queste è proprio di Federico Fellini.





Figg. 8 e 9: Ruggero Maccari in due caricature di Federico Fellini[21].

Ancor di più, sembra quindi che Fellini e Maccari, in Vincenzo e Giggi, stiano parodiando loro stessi e anche qui, come ne *L'avventura di Pisolo*, sembra di affacciarsi alla redazione del *Marc'Aurelio*, se non per le sessioni di stesura del giornale, per la stesura della radio-scena stessa: "Qua se non si trovano i cerini, io mi ammazzo!"; "Perbacco…Adesso mi è venuta voglia di fumare anche a me…Vincenzo, un fiammifero!"; "Io debbo fumare! Fumare, fumare! Milioni di volte non abbiamo avuto le sigarette e adesso che ne abbiamo, niente, non c'è un fiammifero!".

La loro astinenza avrà risvolti istrionici: a causa della mancanza di una scatola accendi fiammiferi, dopo aver distrutto il loro unico cerino strofinandolo con troppa forza al muro, cercheranno addirittura di improvvisarsi come "nei libri di Salgari" (Fellini e Maccari, 1941), sfregando due bastoncini ricavati da un pennello e da una penna. Proveranno anche ad usare il riscaldamento della lampadina: un altro tentativo fallito. Condividiamo con Barbara Maccari l'ipotesi che tali estremi stratagemmi siano la caricatura di nottate non troppo dissimili, realmente verificatesi in qualche

21. Fig. 8 per gentile concessione di Barbara Maccari, fig. 9 per gentile concessione di Maria Grazia Maccari.

ISSN 2975-2604

sessione creativa.

Notturno, in questa prospettiva, è la felice testimonianza di un duo radiofonico poco ricordato, nascosto nella polvere di dattiloscritti ancora da esplorare e di un rapporto che, sebbene lavorativamente breve, sarebbe continuato con quella stessa giocosità nel corso degli anni quando nel 1985 Maccari soprannominava al telefono Fellini "Rigatoni" a seguito dello spot del riminese per Barilla, e Fellini ricordava all'amico il vecchio soprannome dei tempi del *Marc'Aurelio*: "Rino" o "Pecorino", per l'abbondanza di pecorino con cui condiva i maccheroni[22].

7. *Conclusioni*

Lo studio delle scritture radiofoniche di Fellini e Maccari, si comprenderà, si inserisce su più livelli nello studio della cultura italiana a cavallo tra primo e secondo Novecento. Se infatti all'inizio il legame tra il *Marc'Aurelio* e la radio si risolveva in forma di concorrenza, poiché molte vignette parodiavano il frastuono delle trasmissioni Eiar o paragonavano i suoi cantanti a asini (o altri animali)[23], la concorrenza si risolse presto: già a metà degli anni Trenta erano molti gli autori della redazione che arrotondavano le insufficienti entrate grazie a incarichi radiofonici. La propaganda Eiar non poteva dopotutto ignorare un periodico che nel giro di pochi anni era arrivato a stampare circa 300-350 mila copie[24]. Nel dopoguerra il legame della radio con fumetto e vignetta satirica proseguì, si considerino programmi come *Briscola* che voleva "riprodurre attraverso le onde la snellezza dei giornali umoristici stampati" (*Radiocorrere* 1949: 11) e che contava tra gli

22. Informazioni da un'intervista a Barbara Maccari al fine di questo studio, marzo 2024. Il soprannome Rino si leggerà anche nella dedica di Fellini a Maccari nella sua caricatura (cfr. illustrazione n. 8).

23. In particolare nei primi numeri del *Marc'Aurelio* appaiono molte vignette contro l'Eiar, Adolfo Chiesa in *Marc'Aurelio 1931-1954* (1974) ne raccoglie alcune: "Buon uomo, uno dei nostri tenori è malato: volete venderci il nostro?"; la vignetta raffigura il direttore Eiar che rivolge la sua offerta a un venditore con un mulo, l'animale sarebbe il tenore. Il *Marc'Aurelio* del 20 gennaio 1932 riproduce invece la copertina di *Radiocorriere* (1932) in cui è raffigurata una bambina tra due cani, alla didascalia del settimanale "la buona compagnia", il *Marc'Aurelio* sostituisce "L'Eiar presenta i suoi artisti".

24. Secondo i dati in Chiesa (1978), Bondanella (1994), De Bellis (2015).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

autori, non a caso, Ruggero Maccari. Oppure si consideri la fortuna intermediale di un personaggio come "Il signor Bonaventura", *star* del *Corriere dei piccoli,* che il suo ideatore Sergio Tofano esportò dapprima nella rivista teatrale, poi al cinema[25] e in radio nel 1949 per la lotteria "Radiofortuna" (*Radio-corriere* 1949: 9).

A partire da inizio secolo, dalla carta stampata ai media elettronici, lo sviluppo tecnologico ha trasformato e ibridato i linguaggi, l'immaginario e la comunicazione del Novecento sin dagli anni d'infanzia dei suoi protagonisti. I temi sono ricorrenti ma cambiano le forme del racconto: i personaggi del fumetto, che traevano ispirazione dalla fiaba e dalla favola, si evolveranno in vignette satiriche. Le vignette saranno ricreate al cinema dai loro stessi ideatori. Gli sketch fumettistici torneranno nel *Carosello* televisivo. In questo naturale scambio intermediale, in questo evolversi della commedia e della fantasia, non si escluda la prosa radiofonica.

Bibliografia

Accardo, Alessi, Chiara Giacobelli e Federico Govoni (2012). *Furio Scarpelli. Il cinema viene dopo*, Genova: Le Mani.

Antonelli, Lamberto e Gabriele Paolini (1995). *Attalo e Fellini al Marc'Aurelio*, Roma: Napoleone.

Ascenzi, Anna, Roberto Sani (2016). *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento. Vol. 1*, Milano: Franco Angeli.

Bellano, Marco (2020). "Fellini's Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation and Beyond*",* in *A Companion to Federico Fellini,* a cura di Frank Burke, Marguerite Waller e Marita Gubareva, 59-78, Chichester: Wiley Blackwell.

Bondanella, Peter (1994). *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini: Guaraldi.

Brancato, Sergio (2008) *Il secolo del fumetto*, Latina: Tunuè.

Cachia, Cristina (2018). "Federico Fellini and *Il Corriere dei Piccoli*: the Influence of "Low" Art on the Director's Cinematography", *Language Studies Working Papers,* 9, a cura di Sophie Payne e Roopa Katherene Leonard: 35-53.

25. In *Cenerentola e il signor Bonaventura* (Sergio Tofano, 1941).

Calvino, Italo (1974). "Autobiografia di uno spettatore", in Fellini 1980, VII – XXIV.

Calvino, Italo (1988). *Lezioni americane*, Milano: Garzanti.

Cannistraro, Philip V. (1975). *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari: Laterza.

Cesari, Maurizio (1978). *La censura nel periodo fascista,* Napoli: Liguori.

Chiesa, Adolfo (1990). *La satira politica in Italia,* Roma-Bari: Laterza.

Chiesa, Adolfo (1974). *Marc'Aurelio 1931-1954*, Roma: Napoleone.

Corriere dei piccoli (1926a), 6.

Corriere di piccoli (1926b), 7.

Corriere dei piccoli (1926c), 11.

Corriere dei piccoli (1929), 7.

Corriere dei piccoli (1930), 23.

Corriere dei piccoli (1935a), 10.

Corriere dei piccoli (1935b), 22.

Cotone, Oberdan (1931). "Senza equivoci", *Marc'Aurelio*, 8.

Cuccolini, Giulio C. (2021). *La donna che ideò il* Corriere dei piccoli, Roma: Comicout.

De Santi, Pier Marco (2004) *I disegni di Fellini*, Roma-Bari: Laterza

De Santi, Gualtiero (2012). *Zavattini e la radio*, Roma: Bulzoni.

Del Buono, Oreste (1965), *Federico Fellini*, Monza: Cinestudio.

Del Buono, Oreste e Daniele Brolli (a cura di) (2014). *Sul fumetto*, Bologna: Comma 22.

Dusi, Nicola (2017). "La marionetta intermediale. *Pinocchio* e *Il Casanova* di Federico Fellini", *Arabeschi*, 10, *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino* a cura di Nicola Catelli e Simona Scattina 315-320. http://www.arabeschi.it/32-la-marionetta-intermediale-pinocchio-e-il-casanova-di-federico-fellini/.

Fava, Sabrina (2024). "Paola Carrara Lombroso and Picture Postcards as Educational Products: A Way to Educate Young Readers and Citizens of Tomorrow", *Historia y Memoria de la Educación,* 19: 355-375.

Fellini, Federico (1980). *Fare un film*, Torino: Einaudi.

Fellini, Federico e Ruggero Maccari (1940). *L'avventura di Pisolo*, Archivio SIAE.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Fellini, Federico e Ruggero Maccari (1941). *Notturno*, Archivio SIAE.
Filippini, Massimiliano e Vittorio Ferorelli (1999). *Federico Fellini autore di testi. Atti del convegno di Bologna, 29-30 0ttobre 1998,* Bologna: Quaderni IBC.
Frezza, Gino e Pintor, Ivan (2012). *La strada di Fellini*: *sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema,* Napoli: Liguori.
Gallinari, Paolo (2011). *Un maestro dell'ironia borghese. Carlo Bisi fumettista e illustratore nella cultura del tempo*. Reggio-Emilia: Anafi.
Kezich, Tullio (2010). *Federico*, Milano: Feltrinelli.
Lollo, Renata (a cura di) (2009). *Il "Corriere dei Piccoli" in un secolo di riviste per ragazzi. Atti del convegno. Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 28 marzo 2008,* Milano: Vita e Pensiero.
Manara, Milo (1991). *Viaggio a Tulum*, Montepulciano: Editori del Grifo.
Marc'Aurelio (1931), 3.
Mollica, Vincenzo (1991). *Viaggio a Tulum,* in Manara 1991.
Mollica, Vincenzo (2000). *Fellini. Parole e disegni*, Torino: Einaudi.
Monteleone, Franco (1992). *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia: Marsilio.
Nuti, Laura. (2017). "L'influenza della grafica giornalistica sul cinema di Federico Fellini: il *Corriere dei Piccoli*, il *420* e il *Marc'Aurelio*", *Gentes. Rivista di scienze umane e sociali,* 4: 87-95.
Olivieri, Angelo (1986). *L'Imperatore in platea*, Bari: Edizioni Dedalo.
Pallavicini, Renato (1992). "Mi chiamo Federico e il mio cinema è nato dai fumetti. Fellini story in un'intervista (D'antan)". *L'unità.* 26 luglio 1992.
Pallottino, Paola (1978). *La matita di zucchero. Antonio Rubino,* Bologna: Cappelli editore.
Pallottino, Paola (1997). "1. Figure Antonio Rubino e Federico Fellini Ipotesi sulla genesi iconografica de *La strada*", Ti con zero: Milano.
Petrini, Miriam (2021). "Federico Fellini all'Eiar (1940-1943). Tra l'evoluzione del radioteatro e la nascita del 'felliniano'", *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes,* 1: 57-72.
Radiocorriere (1932), 3.
Radiocorriere (1937), 23.
Radiocorriere (1940a), 16.
Radiocorriere (1940b), 49.

ISSN 2975-2604

Radiocorriere (1941), 44.
Radiocorriere (1949a), 5.
Radiocorriere (1949b), 48.
Scarpa, Laura (2021). *Le storie nere del "Corriere dei Piccoli"*, Roma: Comicout.
Zanetti, Ottavio Cirio (2018). *Tre passi nel genio. Fellini tra fumetto, circo e varietà*, Venezia: Marsilio.

Mediagrafia

50 mezzo secolo della radio italiana: Fellini: dalla radio al cinema – le sue Riviste Radiofoniche, a cura di Silvio Gigli, Italia 1974, in *Federico Fellini: gli esordi alla radio e una vita per il cinema*; Rai Techetè, http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-d9c6062b-2df0-49dd-b628-d27ed7d05f92.html. (Ultimo accesso febbraio 2024).
Appunti a fumetti. Un favoloso dialogo tra Fellini e Mollica, Vincenzo Mollica, Italia 1992, a cura di Franco Porcarelli, 2020, Adan Zzywwurath. https://www.adanzzywwurath.it/appunti-a-fumetti-un-favoloso-dialogo-tra-fellini-e-mollica/. (Ultimo accesso aprile 2024).
Federico Fellini parla di Walt Disney e delle scene horror di Biancaneve e i sette nani, Vincenzo Mollica e Federico Fellini, Italia 1987; YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-lDJLFBcmJg. (Ultimo accesso aprile 2024).
Fellini alla radio – Di notte le cose parlano, Paquito Del Bosco, Italia 23 dicembre 2014; Radio Città del Capo, https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/#more-899. (Ultimo accesso aprile 2024).
Italia in 4D – La storia in 4 decenni, Davide Savelli, Giuseppe Giannotti e Eugenio Farioli Vecchioli, Italia 2013; Rai Teche. https://www.teche.rai.it/2020/06/alberto-sordi-story/. (Ultimo accesso aprile 2024).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Emanuele Antolini

Deposito di incubi. Note sugli spot pubblicitari della Banca di Roma

Nightmares' Warehouse. Notes on Bank of Rome's TV Adverts

Ricercatore indipendente
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
emanuele98.antolini@gmail.com

Abstract

The essay aims to investigate the last productive phase of Federico Fellini's career in relation to his relationship with television. In particular, the attention will be focused on the three commercials that the Rimini director made for the Bank of Rome in 1992. This production, as well as representing Fellini's farewell, presents cinematographic and analytical characteristics that manifest the author's own "mythopoetics" (Zumbo 2023: 107). The process of searching for a "vocation" through the Aristotelian concept of *entelechia* finds a new Fellini alter ego in the character played by Paolo Villaggio. In the first commercial *Sogno della galleria*, the protagonist is stuck in his car following the collapse of a tunnel, only to awaken shattered by what is later revealed as a nightmare. The reference is to the incipit of *8 ½* (1963), with which it shares the use of the overture from Gioacchino Rossini's *Il Barbiere di Siviglia* (1775), an *opera buffa* that feeds on a comic and grotesque *vis* common to the aforementioned works. Linguistic and psychic self-reflexivity is also part of the second commercial, *Sogno del leone in cantina*, in which Federico Fellini's "*tutta l'adolescenza protratta al di là di ogni attualità*" (Carotenuto 1977:142) returns. The protagonist, surrounded by an atmosphere as surreal as ever, experiences his adolescent nightmares, represented in this case by a beautiful Dutch woman – who can be seen as the incarnation of the dark side of the Jungian Great Mother archetype (Zumbo 2023: 116) – and by an apparently threatening lion, who instead is revealed possessing an all-too-human fragility that frightens the character played by Villaggio. The concatenated proceeding

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

through symbolic images, as the theme characterizing the first two episodes, finds its crowning glory in the last commercial, entitled *Sogno del déjeuner sur l'herbe*. a clear reference to the painting of the same name (1863) by Édouard Manet. Here the protagonist is intent on dining in the company of a young woman (Anna Falchi) – a symbol of the loss of feminine divine power (Kezich 2021: 155) – only to realize that his desire to reach his guest is interrupted by the sudden arrival of a train. From then on, Villaggio is trapped on the tracks while the girl, safe on a tree, mocks him for his awkward and dramatic condition. The three commercials end in the office of a psychoanalyst (played – not surprisingly – by Luis Buñuel's fetish actor, Fernando Rey), a reincarnation of Fellini's self-consciousness that suggests to the main character the way to regain his serenity through economic security. This is particularly emphasised by the slogan repeated in each commercial: "Io non mi occupo di questioni finanziarie ma di problemi psicologici", a phrase that collides with a slow zoom that lingers on a stylised picture depicting a building which, by means of a cross-fade, coincides with the architectural lines of the Roman headquarters of the commissioning bank. Villaggio seems to correspond to the archetype of the eternally unsolved Italian and – not by chance – is chosen as a possible Mastorna in the film Fellini never made, *Il viaggio di G. Mastorna* and model for the comic strip of the same name by Milo Manara. The catabasis of the unconscious of such a protagonist would demonstrate the recurrence of the director's "mythobiography" (Zumbo 2023: 107) as well as presenting several analogies with his works. Fellini's active imagination, even in the last five years of his career, departs from the concept of arbitrariness by linking the anxieties and concerns of a nation to an archaeology of the collective unconscious. From that, he derives an image that from the objectification of one's own fantasies slips towards an improbable resolution of one's fears, stemmed from the "notti serene" the money saver protagonist of the commercials fantasized about.

Keywords: body; mutation; hybridization; being; theory; philosophy

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> È un film sulla televisione, o più precisamente su quello che ha prodotto; sullo sbriciolamento di una realtà che non può più essere ricomposta, sull'assenza di sentimento e di morale di un'epoca caratterizzata dalla volgarità cinica della televisione e del rumore (Federico Fellini in Tassone 2020: 759).

Il rapporto tra Federico Fellini e la televisione, se giudicato attraverso uno sguardo superficiale, può risultare assai controverso. Le parole del regista sopracitate, che si riferiscono a *La voce della luna* (1990), lascerebbero poco spazio a un controcampo nel quale un mondo spesso così aspramente criticato diventi parte della mitopoietica dell'autore. Eppure, Fellini – nell'essere un cineasta crossmediale *ante litteram* (Pecoraro 2022: 15) – si è sempre distinto come acuto osservatore dei fenomeni sociali che hanno portato un cambiamento negli usi e costumi del popolo italiano. La vocazione filmica per un linguaggio popolare come quello della televisione – e di riflesso della pubblicità – ha origini lontane, quando Fellini lavora come giornalista e fumettista per la rivista *Marc'Aurelio*. Nella realizzazione di brevi vignette satiriche che avessero una compiutezza narrativa propria, Fellini costruisce delle pubblicità rappresentative da un punto di vista tematico – basti vedere il racconto dei "Maccheroncini Pop"[1] – di quello che sarebbe poi diventato lo sguardo sulla realtà che lo circondava. Ciò che è bene sottolineare è la fascinazione per un mondo e un linguaggio che con il passare del tempo il regista ha visto sgretolarsi, acquisendo sempre più i tratti di una vignetta parodistica di quella che fu la società dello spettacolo, ormai solo un simulacro de *La dolce vita* (1960) messa in scena. Non c'è da sorprendersi quindi se lo stesso Fellini, nel parlare dei lavori realizzati per la televisione, sia dubbioso sulla qualità del prodotto finale, come a voler estraniare le proprie creature da un sogno trasformatosi in incubo.

Per tracciare una mappatura coerente con lo studio di questo articolo è opportuno osservare come Fellini, sin dagli albori della propria carriera, abbia avuto uno sguardo critico verso il mondo della televisione. Un

1. Datato settembre 1939, la storia ha come protagonista un cliente di un ristorante su cui viene accidentalmente rovesciato un enorme piatto di pasta. Dopo l'inevitabile collera, il cliente si rasserena per aver scoperto di essersi sporcato con un piatto di "Maccheroncini Pop" e non una pasta qualsiasi (Bondanella 2002: 22).

ISSN 2975-2604

mondo che il regista ha analizzato a partire dal *Il bidone* (1955), sebbene il varietà e lo spettacolo in generale fossero al centro della mitopoietica dell'autore già ne *Lo sceicco bianco* (1952). Come sottolineato da Damiano Garofalo e Andrea Mancinelli (2020: 27-43), Fellini riflette sulla produzione delle immagini messe in scena dalla televisione agendo sul processo di "rimediazione" di tali immagini. Se lo sguardo critico nei primi film era di natura sociologica[2], nell'ultima parte della carriera del regista la riflessione si fa trasversale, rivolgendosi ai mutamenti che il cinema stesso, da un punto di vista artistico e industriale, ha subito. I paragrafi di questo saggio affronteranno in un primo momento la narrazione pessimistica che Fellini ha dedicato al mondo della televisione, soprattutto a partire da *E la nave va* (1983), per poi analizzare l'ultimo lascito artistico del regista: i tre spot commissionati dalla Banca di Roma. Si vedrà come Fellini sia stato capace di racchiudere in poco più di sei minuti complessivi la sua poetica, sovvertendo perciò il concetto di regia televisiva criticato da lui stesso[3]. La necessità iniziale di proporre una panoramica sul rapporto tra Fellini e la televisione è funzionale per comprendere come la psicoanalisi junghiana sia stata esiziale per la realizzazione degli spot, segno della volontà del regista di riproporre i temi a lui cari anche con un *medium*, e perciò un linguaggio, guardato inizialmente con sospetto. Nei paragrafi successivi confronteremo l'elaborazione degli incubi del regista, grazie all'esperienza della psicanalisi, attraverso il mezzo creativo della televisione. Un processo – quasi *esorcistico* – che pare alludere alla chiusura di un percorso professionale iniziato con le prime esperienze pubblicitarie di Fellini al *Marc'Aurelio*.

1. *"Non si interrompe un'emozione!"*

Un giudizio sulla mia esperienza in televisione? In compenso mi è sem-

2 Secondo Marshall McLuhan, il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium* (McLuhan 1967).

3. È utile notare come la differenza fra le due tipologie di regia (televisiva e cinematografica) è messa in scena da Fellini in *Ginger e Fred* (1986). In particolare, all'interno del film, il regista ricrea delle immagini televisive caratterizzate da un'estrema piattezza visiva, da una bassa risoluzione e un'illuminazione completamente diversa rispetto ai film destinati alla sala, rivelando i limiti tecnici del mezzo televisivo rispetto a quello cinematografico (cfr. Garofalo, Mancinelli 2020: 709).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> brata deludente e singolarmente mediocre: da una parte la televisione ti preclude di fare del cinema, o perlomeno ne riduce notevolmente le possibilità sia espressive, sia produttive e di organizzazione; dall'altra ti si offre come un mezzo dai connotati e dalle finalità indistinti, esitanti, imprecisi, per cui l'esperimento non ha neanche la seduzione e l'interesse della novità, di una qualsiasi ricerca. Insomma, credo proprio di aver sbagliato a lasciarmi tentare a fare la televisione (Fellini 1980: 137).

Gli spot pubblicitari girati da Fellini risultano tutt'altro che mediocri, bensì sono rappresentativi di una natura stilistica ed estetica perfettamente in linea con i film prodotti per il cinema, confutando l'equazione secondo cui "l'efficacia persuasiva di uno spot è incompatibile con la sua qualità finale" (Fabbri 2002: 11). L'importanza socioculturale data allo spot come specchio della realtà che lo circonda avviene negli ultimi tre lustri della carriera di Fellini, parallelamente al debutto su larga scala delle televisioni private e all'uso arbitrario della pubblicità che segmentano la normale durata del film a fini commerciali. A tale proposito, Aldo Tassone suggerisce una riflessione: "Queste televisioni commerciali sono degne di vivere? Un abuso di televisione intorpidisce e rincretinisce lo spettatore, indebolendo pericolosamente la sua capacità di riflettere e di emozionarsi" (Tassone 2020: 709).

Gli anni Ottanta, d'altronde, hanno visto nascere il cosiddetto fenomeno "dello *zapping,* delle ripetute interruzioni pubblicitarie, della nascita dell'Auditel, e della scoperta di nuove fasce orarie"[4] (Pecoraro 2022: 56). Non c'è dunque da sorprendersi se il primo film felliniano che sottolinea l'egemonia del mondo della televisione su quello del cinema è datato 1983. Il finale di *E la nave va* (1983) vede come protagonista Orlando (Freddie Jones) solo su una zattera dopo il naufragio della nave su cui si trova. Con lui vi sono due rinoceronti visibilmente innamorati. Orlando – un nome scelto da Fellini dopo aver visto un manifesto che pubblicizzava un gelato

4. L'abitudine a cambiare continuamente canale nasce parallelamente all'invenzione, nel 1982, del telecomando a infrarossi. Auditel come sistema di rilevamento del successo o meno di un programma o film trasmesso in televisione viene introdotto il 7 dicembre 1986. Nel 1983 la Rai introduce nella propria programmazione la fascia del mezzogiorno, mentre nel 1985 nasce su Raidue la seconda serata. Infine, nel 1986 su RaiUno debutta *Unomattina*. La televisione di Stato copre così ogni parte della giornata, facendo concorrenza alle televisioni commerciali.

ISSN 2975-2604

– guardando direttamente in camera narra la storia dello sviluppo del cinema e della sua conclusione "derivata dall'avvento della televisione e dello spot" (Bondanella 2002: 32). Ormai disperso, Orlando vive soltanto del latte dei rinoceronti, e la sua ultima battuta assomiglia emblematicamente a uno slogan pubblicitario: "Lo sapevate che il rinoceronte dà un ottimo latte?"; un evidente richiamo al famoso jingle presente in *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), dove la promozione del latte era affidata al personaggio di Anitona (Anita Ekberg). Con il finale di *E la nave va* il regista sembra anticipare la conclusione del film *La voce della luna* e a quel "pubblicità" esclamato con sarcasmo dalla stessa luna. Dieci anni prima della sua ultima opera per il cinema, il regista realizza un malinconico congedo dal mondo produttivo che l'ha visto protagonista, ormai naufragato come la nave titolare della pellicola. La mancanza di ascolto tanto sottolineata da Fellini è la chiave della solitudine finale dell'Orlando di *E la nave va,* un personaggio diventato baluardo della memoria degli anni d'oro dell'arte cinematografica ormai, secondo una visione felliniana, totalmente abbandonata in un kafkiano subbuglio tragicomico.

Non è perciò un caso che lo spot per il Campari datato 1984 abbia come protagonista proprio un personaggio di *E la nave va*, ovvero il tenore interpretato da Victor Poletti. Di notevole interesse cinematografico, anche per la pronunciata natura onirica e preludio quindi dei tre spot per la Banca di Roma, la pubblicità per il Campari è ambientata nello scompartimento di un treno. Una giovane donna (Silvia Dionisio), visibilmente annoiata, è sdraiata nello scompartimento come se si trovasse sul divano di casa. Fuori dal finestrino si alternano paesaggi naturalistici di straordinaria bellezza, prontamente cambiati dalla ragazza mediante un telecomando a infrarossi. La noia delle immagini che si susseguono regna sovrana fino a quando l'uomo che le è di fronte, ossia Poletti, sceglie un nuovo "canale" dove viene mostrato un paesaggio italiano raffigurante torre e battistero di Pisa con in primo piano una bottiglia di Campari, sorprendendo finalmente la giovane donna. Il breve spot – della durata di poco più di un minuto – mostra l'ironia di Fellini verso il fenomeno dello *zapping* contestualmente nato con l'avvento della televisione a più canali, un'ironia formalizzata provocatoriamente attraverso un contesto commerciale. Il regista non nutriva un

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

disinteresse per il linguaggio pubblicitario, ma ne criticava l'uso all'interno di un contesto domestico volto a privare il pubblico di una esperienza cinematografica – sebbene circoscritta alla visione televisiva – completa, senza perciò interruzioni che ne guastassero la visione. Lasciando in secondo piano la persuasione della vendita del noto marchio, si può notare come a Fellini interessi sottolineare la totale incapacità, da parte della giovane donna, nel saper osservare pazientemente dei paesaggi splendidi, ironicamente scelti mediante un'iperbole tra le sette meraviglie del mondo. Vi è dunque una privazione della vista accomunata dall'uso "fascista"[5] del telecomando, che fa perdere la funzione dell'immagine sognante; perciò, come processo dove gli spettatori possono creare un'immaginazione attiva[6] che vada a interagire senza nessun ostacolo esterno: la pubblicità.

Se in *8 ½* (1963) l'autore interrogava sé stesso e il proprio cinema all'interno di una corrente cinematografica modernista, vent'anni dopo sembra che l'attenzione si sia spostata completamente sul controcampo reale: il testimone della messa in scena del regista. La critica posta da Fellini pare essere la mancanza di controllo rispetto alla propria opera, dato che lo spettatore mediante l'uso del telecomando si è trasformato in una sorta di montatore in grado di cambiare continuamente tipo di immagine fino a scegliere ciò che lo aggrada maggiormente, rilevando la crisi artistica del cinema e riflettendo al tempo stesso "l'ambivalenza tipica dell'arte postmoderna" (Bondanella 2002: 32).

Al riguardo Fellini stesso sostiene quanto segue:

> Comunque anch'io penso che il cinema abbia perso di autorità, di prestigio, di mistero, di magia; quello schermo gigantesco che incombe su una platea devotamente raccolta davanti a lui, fatta di uomini piccoli piccoli, che guardano incantati immensi faccioni, labbroni, che vivono e respirano in un'altra irraggiungibile dimensione, fantastica e nello stesso tempo

5. Fellini durante un'intervista (https://www.youtube.com/watch?v=RvkDs3feC9g) paragona il telecomando a un plotone di esecuzione che "toglie la faccia, la parola, ti cancella" (ultimo accesso 8 giugno 2024).

6. Per immaginazione attiva si intende uno stato psichico mediante cui l'Io cosciente sviluppa particolari fantasie per poi essere in grado di interagire con tali figure inconsce. Il processo passivo di questa immaginazione si trasformerà successivamente in un'azione che produce a sua volta delle figure proiettate, dove è il soggetto a osservare quelle stesse immagini. (Zumbo 2023: 55) Per un ulteriore approfondimento si veda C.G. Jung, *Fondamenti della psicologia analitica* in *Opere*, vol. 15, Boringhieri, Torino 2015.

ISSN 2975-2604

> reale, come quella del sogno, quel grande, magico schermo che non ci affascina più. Ormai abbiamo imparato a dominarlo. Siamo più grandi di lui. Guardate come l'abbiamo ridotto: eccolo là, piccolo come un cuscino, tra la libreria e un portafiori. A volte sta persino in cucina, vicino al frigidaire. È diventato un elettrodomestico e noi, seduti in poltrona, muniti di un telecomando, esercitiamo su quelle immagini un potere totale, facendo scempio di ciò che ci è estraneo o ci annoia. In una sala cinematografica anche se il film non ci piaceva, la soggezione intimorita e affascinata di quel grande schermo ci obbligava a rimanere seduti, fino alla fine, se non altro per una coerenza di tipo economico, avendo pagato un biglietto; ma adesso, in una sorta di rivincita rancorosa, appena ciò che vediamo tende a richiederci un'attenzione che non vogliamo concedere, tac!, un colpo di pollice e togliamo la parola a chiunque, cancelliamo le immagini che non ci interessano, siamo noi i padroni. Che noia quel Bergman! Chi l'ha detto che Buñuel è un grande regista? Via da questa casa, voglio vedere la partita, o il varietà. È nato così uno spettatore tiranno, despota assoluto, che fa quello che vuole ed è convinto sempre più di essere lui il regista, o perlomeno il montatore delle immagini che sta vedendo. Come sarà possibile tentare di sedurre ancora uno spettatore così? (Grazzini 1983: 163).

Per Fellini, inizialmente, la televisione rappresenta un mezzo di comunicazione nuovo, figlio di una sintassi completamente differente da quella del cinema. Anche da un punto di vista registico, perciò, le immagini che venivano mostrate sul "piccolo" schermo dovevano essere pensate e dirette diversamente rispetto a quelle per il "grande" schermo. Questo rapido cambiamento di linguaggio ha portato gli spettatori a una nuova concezione di esperienza cinematografica, che il regista faceva fatica ad accettare, figlio com'era dei grandi set di Cinecittà. Sotto questo punto di vista è emblematico il film *Intervista* (1987) che presenta due sequenze che divengono una sorta di testimonianza della visione malinconica e rassegnata di Fellini. La prima vede come protagonista il giovane regista, interpretato da Sergio Rubini, arrivare nel mondo "fantastico" di Cinecittà. Il viaggio a bordo di un tram assume presto i connotati di un sogno a occhi aperti, dove si mescolano visioni di luoghi esotici, ragazze stupende nonché un incontro ravvicinato con alcuni minacciosi nativi americani, preludio per l'altra sequenza fondamentale di *Intervista*. Dopo l'arrivo di un burrascoso temporale, la troupe che sta girando il film di finzione all'interno di *Intervista* è costretta a trovare un riparo di fortuna. Alcuni indiani armati di antenne televisive, in luogo di lance, assaltano la troupe medesima, dando vita a un combattimento che è il punto nevralgico del film: il simbolico "attacco alla

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

diligenza del cinema" (Pecoraro 2022: 40) che decreta la fine di un mondo e, parimenti, la nascita di un modo di pensare e vivere il *medium* soltanto in quanto industria. La televisione non è dunque una minaccia rispetto alla libertà artistica data al regista, ma lo è in quanto portatrice di una privazione della ritualità comunitaria che il cinema aveva per il pubblico. L'ottica con cui Fellini vede il cambiamento in atto è scientemente conservatrice, figlia però di un lento mutamento della televisione stessa, che "da mezzo di espressione è diventato esclusivamente mezzo di comunicazione" (Bondanella 2022: 38). La battaglia, dunque, si sposta su un piano ideologico nei confronti degli spot commerciali che interrompono la narrazione del film e al tempo stesso il potere che il regista ha nel controllo delle emozioni degli spettatori. A questo proposito Fellini aggiunge:

> Forse si sta creando una sorta di condizionamento alla pubblicità televisiva, un condizionamento fatto di approssimazione, di mancanza di attenzione e di concentrazione. Il massimo della diseducazione, dunque, una specie di sberleffo alla cultura, alla personalità dell'autore, al sentimento della sua favola e al senso di quel messaggio che c'è sempre quando qualcuno ti sta raccontando una storia (Grazzini 1983: 164).

In *Ginger e Fred* (1986) il regista sferra un attacco frontale al mercato delle televisioni private rilevando il modo in cui il mondo dello spettacolo sia ridotto a un pachiderma insignificante volto esclusivamente all'intrattenimento, vicariato perciò da ogni senso artistico. Infatti, in *Ginger e Fred* ogni aspetto della realtà è funzionale a crearne una rappresentazione macchiettistica per il mondo della televisione. D'altronde sul set del fittizio varietà televisivo intitolato *Ed ecco a voi*, a cui prendono parte i due protagonisti (Giulietta Masina e Marcello Mastroianni), sono presenti molteplici sosia di personaggi appartenenti al mondo dello spettacolo come Woody Allen o Clark Gable: "Ed ecco la questione dei sosia: qualcuno che assomiglia a un altro, come la TV vorrebbe assomigliare al cinema, alla cronaca, alla realtà" (Fellini 1986: 76).

2. *Non è più tempo per un'evasione onirica: la soluzione è il denaro*

Il gesto politico di protesta nei confronti degli spot pubblicitari Fellini lo

ISSN 2975-2604

realizza con le sue ultime tre opere audiovisive. Nessuno, d'altronde, poteva immaginare che le pubblicità realizzate per la Banca di Roma sarebbero state il suo commiato registico. Sebbene, quindi, il lascito artistico duri poco più di sei minuti è viepiù possibile notare come i brevi filmati contengano la "mitopoietica propria dell'autore" (Zumbo 2023: 107), come a voler realizzare un cortocircuito atto a prendersi gioco di un mondo – quello della pubblicità – che lo ha visto da sempre protagonista, sin dai citati esordi al *Marc'Aurelio*. È bene notare come i tre spot siano rappresentativi di altrettanti incubi subiti dalla medesima persona. Il mondo onirico, da sempre protagonista nel cinema di Fellini, è mutato in un deposito di incubi claustrofobici figli di un cambiamento ideologico a cui ormai lo stesso regista sembra – almeno in apparenza – essersi consegnato rassegnatamente. Il *fil rouge* degli spot è rappresentato dal personaggio interpretato da Paolo Villaggio che pare corrispondere all'archetipo dell'italiano eternamente irrisolto. A risvegliare la coscienza di siffatto protagonista in tutti gli spot è uno psicanalista (interpretato – non a caso – dall'attore feticcio di Luis Buñuel, Fernando Rey), una reincarnazione dell'autocoscienza di Fellini che suggerisce al personaggio principale la via per una riappropriazione della propria serenità attraverso la sicurezza economica. Questa via, apparentemente semplice nella realizzazione, è sottolineata in particolar modo dallo slogan ripetuto in ogni spot: "Io non mi occupo di questioni finanziarie ma di problemi psicologici". Tale frase coincide con uno zoom che si sofferma su un dipinto stilizzato raffigurante un edificio che, tramite una dissolvenza incrociata, va a coincidere con le linee architettoniche della sede romana della Banca committente.

Prima di analizzare singolarmente gli spot si noti la possibile coincidenza che abbraccia un tema trattato in un saggio[7] di Carl Gustav Jung: il *tre+uno*. Jung "individua nel tre il simbolo della realtà pensata o sognata mentre nel quattro quella attuata" (Zumbo 2023: 134). Perciò il +*uno* come elemento integrativo al *tre* assume i connotati di un'ombra, o meglio, di una coscienza che rappresenta simbolicamente il Sé. Senza quindi il quarto elemento la realtà può essere solo pensata ma rimane eternamente incompiuta, in-

7. Rimando al paragrafo "Il problema del quarto" contenuto in *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità* (Jung 2015: 172 – 196).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tangibile, sognante. In quest'ottica, la Banca di Roma è l'elemento integrativo utile al personaggio di Villaggio per sfuggire alle immagini inquietanti dei propri incubi. Ed è emblematico, inoltre, che l'immagine compensatrice della quaternità venga suggerita da uno psicoanalista, figura chiave per la vita e il cinema di Fellini derivata dal suo rapporto con Ernst Bernhard, soprattutto in relazione a ciò che Jung intende "come *individuazione* e che lo psicanalista tedesco amplierà nel concetto aristotelico di *entelechia*" (Zumbo 2022: 108).

Uno stato, quest'ultimo, volto a rappresentare l'atto compiuto derivante etimologicamente dall'unione di *en* (dentro) e *telos* (fine). L'*entelechia* porta la persona a realizzare il riconoscimento di una "vocazione" che giunge a un compimento definitivo del proprio destino. Non è un caso che l'incontro con la psicanalisi arrivi per Fellini nel momento di più grande crisi personale, ovvero durante la lavorazione di *La strada* (1954), un film che "è un vero e proprio sogno, narrato a rischio, che descrive il caso clinico del suo autore" (Kezich 2010: 155). L'approccio alla psicoanalisi degli spot in questione è figlia della mitopoietica felliniana, che nella prima pubblicità del trittico pare ricollegarsi al film junghiano per eccellenza: *8 ½*.

Dal titolo simbolico, lo spot *Sogno della galleria* inizia con un commento musicale tratto dall'*ouverture* di *Il Barbiere di Siviglia* (Gioacchino Rossini, 1775,), opera buffa che si nutre di una *vis* comica e grottesca comune alla natura cinematografica dell'ultimo lavoro di Fellini. L'uso del componimento rossiniano è un chiaro riferimento a *8 ½,* dato che l'*ouverture* è presente anche nel film del 1962 preceduta da *La cavalcata delle Valchirie* (1856) di Richard Wagner. Come il Guido Anselmi di *8 ½* anche il personaggio di Paolo Villaggio, dopo essere entrato con la propria automobile in una galleria, vi rimane imprigionato. Se in *8 ½* il blocco era derivato da un ingorgo del traffico di Roma, in *Sogno della galleria* l'incubo nasce dal crollo improvviso della terra che schiaccia la vettura in un claustrofobico tunnel senza via d'uscita. Boccheggiante, Villaggio si risveglia di soprassalto trovandosi, subito dopo, al cospetto di Rey che al paziente suggerisce quanto segue: "Bloccato, non si può passare. Ma dobbiamo trovare una via d'uscita. Lo sappiamo che le fiabe del nostro inconscio nell'aggredirci sono spietate, catastrofiche. Ma noi nella vita cosciente con altrettanta intelligenza e fan-

ISSN 2975-2604

tasia dobbiamo saper organizzare al meglio la nostra difesa. Io penso che la Banca di Roma potrebbe costituire un'eccellente protezione".



Fig. 1: Paolo Villaggio nello studio dello psicoanalista. Si ringrazia l'archivio Nazionale Cinema Impresa, per gentile concessione di *Film Master*.

Lo sviluppo finale dell'incubo è figlio della visione pessimistica del futuro dello stesso Fellini. In *8 ½* Guido fuggiva dall'ingorgo volando letteralmente fuori dal caos cittadino, ma trent'anni dopo il regista sembra non avere più le forze per compiere tale gesto. Una premonizione di quanto visto in *Sogno della galleria*, d'altronde, si può trovare in *Intervista* quando Fellini racconta alla troupe giapponese un altro suo incubo:

> In un ambiente buio, inquietante ma anche familiare le mani toccavano una parete che non finiva mai. In altri film, in sogni come questo mi liberavo volando via, ma adesso, chissà, un po' più vecchio, un po' più pesante facevo una gran fatica a sollevarmi da terra. Infine, ci riuscivo e mi trovavo liberato a grandissima altezza[8].

Risulta interessante notare come in *8 ½* la condizione di persistente insoddisfazione artistica del regista si concluda con un girotondo finale dove a partecipare vi sono tutti i personaggi del film "in un'esplosione di bianco e di luce, che contrasta con il suo dibattimento oscuro ed esistenziale" (Pecoraro 2022: 36). Mentre in *Sogno della galleria* le notti serene collima-

8. Testo desunto dalla visione del film.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

no esclusivamente con il raggiungimento della sicurezza economica. Se perciò nel periodo di massima espressione artistica di Fellini il risveglio dall'incubo portava a un ritrovamento del proprio Sé e, di riflesso, della propria ispirazione cinematografica, nell'ultimo atto della sua carriera il regista pare nuovamente rassegnato alla piaga commerciale degli spot, figli di una natura economica volta esclusivamente al guadagno: significativo che Villaggio raggiunga le tanto agognate notti serene solo dopo il dialogo rivelatorio con lo psicanalista che pare suggerire al protagonista, evidente *alter ego* felliniano, di abbracciare il mondo delle pubblicità per continuare a lavorare.

3. *Sogni di impotenza*

L'autoriflessività linguistica e psichica[9] è parte integrante anche del secondo spot intitolato *Sogno del leone in cantina*. In un'atmosfera straniante e tetra, come se si trovasse nelle segrete di un vecchio castello, il protagonista (Villaggio) segue una donna olandese che evoca nelle forme l'archetipo della figura femminile felliniana. Villaggio è vestito come uno scolaro degli anni Trenta, un chiaro riferimento all'infanzia del regista, nonostante egli sia ormai anziano e ricopra il ruolo di un importante dirigente d'azienda. La donna, la quale può essere vista come "l'incarnazione del lato oscuro della Grande madre junghiana" (Zumbo 2023: 116), rifiuta la proposta da parte del protagonista di aiutarla a portare un secchio. Questi, sbigottito, chiede se qualcuno può tradurre le parole pronunciate dalla donna. Una voce fuori campo – lo stesso Fellini – gli risponde non senza ironia: "Nel profondo sei rimasto un bambino". Si può notare come la potenza dell'archetipo femminile esercitata sull'alter *ego* felliniano faccia emergere in quest'ultimo tendenze trascurate, le quali junghianamente finiscono in "ombra" acquistando un carattere immaturo ed esacerbato (Zumbo 2023:

9. Tale espressione utilizzata da Saverio Zumbo evoca l'esperienza della psicoanalisi da parte di Fellini, a partire da *8½,* come mezzo utile per indagare la propria psiche ricostruendone in chiave cinematografica il risultato. Il nesso tra autoriflessione linguistico-cinematografica e la psicoanalisi è diventato un tema guida nelle opere di Fellini che, successivamente, ha portato a un'evoluzione della mitopoietica del regista (Zumbo 2023: 113).

ISSN 2975-2604

116). L' olandese misteriosa veste, perciò, i panni di altre *Lilith* felliniane, al pari della Susy (Sandra Milo) di *Giulietta degli spiriti* (1965) o della citata gigantografia di Anita Ekberg che turba Antonio in *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962). Queste "grandi madri" junghiane diventano incarnazioni "della femminilità mortificata della protagonista, che si proietta in una figura ipocompensata, inflazionata, tutto sesso […]. Insomma è una specie di ideale da divinità pagana" (Kezich 1965: 54). Anche nell'ultima produzione della sua carriera, Fellini costruisce figure coerenti in grado dialogare con il suo inconscio rendendo di conseguenza l'"immaginazione attiva" uno dei temi principi degli spot della Banca di Roma.



Fig. 2: l'olandese rappresentativa dell'archetipo femminile felliniano protagonista del secondo spot. Si ringrazia l'archivio Nazionale Cinema Impresa, per gentile concessione di *Film Master*.

D'altronde, sottolineando la peculiarità onirica della pubblicità, subito dopo il dialogo con l'olandese, il regista mostra un leone che esce da una gabbia. Anche in questo caso la natura simbolica, figlia di "associazioni nel quale l'espressione del sogno è naturalmente inserita" (Jung 2015: 70), è specchio della condizione di eterno turbamento che Fellini soffre nei confronti della propria mascolinità, soggiogata dal già citato archetipo della donna felliniana. Il leone, di conseguenza, non può altro che rivelarsi come

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

una figura innocua, la cui supposta potenza virile scompare in un fiume di lacrime decretando la rassegnazione finale verso un'impotenza sessuale non tanto fisica ma ideologica. Certamente non è un caso che l'*alter ego* felliniano più celebre sia stato Marcello Mastroianni, il quale, a propria volta, nel corso della lunga carriera, ha cercato di esorcizzare l'associazione immediata della sua figura al ruolo del *latin lover*, il Marcello Rubini, di *La dolce vita* , per incarnare , infine, una tipologia di uomo assai meno virile di Rubini, quando non propriamente impotente[10]. Una condizione di disagio identitario con cui lo stesso Fellini ha giocato in più occasioni; in *Block Notes di un regista* (1969) il cineasta riminese incalza l'operatore per far si che le riprese si concentrino su Mastroianni giungendo a esclamare: "Riprendilo qui davanti, è il *latin lover*!". Una sorta di antidoto ironico che si è ripresentato anche in *Intervista* dove sembra essere Mastroianni, anche qui nel ruolo di sé stesso, a prendersi gioco della propria mascolinità. La sua entrata in scena rimanda alle problematiche della terza età, evocando, in particolare, l'impotenza, infatti, apparendo "magicamente" alla finestra dello studio di Fellini grazie a un montacarichi, l'attore recita una sorta di slogan pubblicitario: "Con un colpo di bacchetta la tua fava torna eretta". Il sodalizio tra Villaggio e Fellini può dunque essere interpretato come un ulteriore rispecchiamento della personalità del regista, che nell'attore genovese aveva visto, forse, il riflesso della propria vecchiaia. Non a caso il personaggio del violoncellista Mastorna – protagonista del film mai realizzato da Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna* – già pensato per Mastroianni[11], anni più tardi ha trovato agli occhi del regista un possibile sostituto proprio in Villaggio. La tematica della potenza del sesso femminile e la relativa venerazione felliniana ritornano anche nel terzo e ultimo spot.

Il titolo emblematico *Sogno del déjeuner sur l'herbe,* ricalco che evoca il celebre

10. A partire da *Il bigamo* (1956, Luciano Emmer) Mastroianni ha spesso assunto il ruolo di spettatore duranti gli atti sessuali. (Muggeo 2017: 30-36).

11. In *Block-Notes di un regista* (1969) è possibile assistere a un provino di Mastroianni per il ruolo di Mastorna. Fellini confessa la sua insoddisfazione nell'aver scelto il proprio attore feticcio per il ruolo da protagonista, sottolineando come il demerito fosse colpa dello stesso regista e dell'eterna indecisione riguardo ogni aspetto produttivo del film. "Fu un provino pieno di tensione, Marcello sentiva il mio disagio ed era spaventato dalla mia incertezza" (Testo desunto dalla visione del film).

ISSN 2975-2604

dipinto (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863) di Édouard Manet, ricorda l'immaginario di *Amarcord* (1973), soprattutto per l'ambientazione bucolica simile alla campagna riminese degli anni dell'infanzia del regista. La coppia protagonista – composta rispettivamente da Anna Falchi e Paolo Villaggio – è ritratta mentre sta pranzando placidamente, ma, al momento del brindisi, Villaggio si accorge di trovarsi seduto tra i binari di un treno e, ancor peggio, di essere bloccato tra le rotaie e legato alla propria sedia, mentre sta sopraggiungendo a gran velocità una locomotiva. La ragazza, nel frattempo, è salita sopra un albero mentre il protagonista rimane imprigionato, ormai rassegnato al proprio tragico destino: "Proprio adesso che avevo deciso di dire tutto a mia moglie" pensa tra sé e sé. Se nella filmografia di Fellini il treno ha spesso raffigurato il mezzo entro il quale era possibile lasciarsi trasportare dal flusso dei sogni – come avviene sia ne *La città delle donne* (1980) sia nella pubblicità del Campari –, in *Sogno del déjeuner sur l'herbe* il treno invece assume tutt'altro compito. Il risveglio dall'incubo coincide proprio con l'impatto con il mezzo, fatto che decreta la fine di ogni possibilità di evasione dalla realtà suggellando la morte di ogni tentazione carnale, conscia o meno. Questa visione si contrappone alla natura scandalistica – da un punto di vista artistico – del quadro di Manet, che, all'epoca della sua realizzazione, aveva invece generato sconcerto, soprattutto per la rappresentazione peccaminosa della figura femminile.



Fig. 3: Paolo Villaggio in *Sogno del déjeuner sur l'herbe*. Si ringrazia l'archivio Nazionale.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Cinema Impresa, per gentile concessione di *Film Master*]

Come nei due precedenti spot, la soluzione suggerita dallo psicoanalista coincide unicamente con il raggiungimento del bene materiale rappresentato dal denaro. Lo specialista, infatti, consiglia al paziente quanto segue:

> Ma il rischio è gravissimo, non c'è tempo da perdere, e la salvezza non è quella che suggerisce la bella signora, cioè salire sull'albero. Lei deve diventare macchinista e frenare in tempo per evitare la catastrofe. Caro amico, il timone della vita sta solo nelle nostre mani. La Banca di Roma però può essere provvidenziale nell'indicarle la via giusta[12].

I tre spot si concludono con un brano musicale estratto dalla partitura scritta da Nino Rota per *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), la quale accompagnava nei titoli di testa del film le immagini della Laguna veneta. Il richiamo del motivo musicale coincide con il tema del sogno e della (ri)nascita, dato che l'elemento dell'acqua all'interno della psicologia junghiana rimanda al concetto di maternità:

> La proiezione dell'*imago* materna sull'acqua conferisce a quest'ultima una serie di qualità numinose o magiche, peculiari della madre. Il simbolismo dell'acqua battesimale della chiesa ne è un buon esempio. Nei sogni e nelle fantasie il mare, o una qualsiasi vasta distesa d'acqua, significa l'inconscio. L'aspetto materno dell'acqua coincide con la natura dell'inconscio, in quanto quest'ultimo (specialmente nell'uomo) può essere considerato madre o matrice della coscienza. In tal modo l'inconscio, quando interpretato in riferimento al soggetto, ha al pari dell'acqua significato materno (Jung 2012: 219).

Il *medium* pubblicitario per Fellini assume dunque la forma di uno "spazio iperbolico che si allarga per aprire nuove parentesi e includere narrative insospettate con il ritorno di quei tratti musicali (musiche dai suoi film), visivi (situazioni, attori, immagini) che fanno parte del suo mondo significante" (Degli Esposti 2002: 86). Alterando la struttura commerciale tipica dello spot, il regista si serve della funzione persuasiva del linguaggio pubblicitario e della sua natura replicante per tracciare un testamento artistico che è al tempo stesso un viaggio onirico nell'archeologia dell'inconscio

12. Testo desunto dalla visione dello spot.

ISSN 2975-2604

collettivo, nonché della memoria di un popolo – quello italiano – da sempre raccontato da Fellini in tutti suoi paradossi barocchi, grotteschi, sognanti ma vitali.

Bibliografia

Bernhard, Ernst (1969). *Mitobiografia*, Milano: Adelphi.

Bondanella, Peter (2002). "Fellini e La Grande tentatrice. Breve storia: dai maccheroncini Pop, alla pasta Barilla al Banco di Roma", in *Lo schermo manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini*, a cura di Paolo Fabbri, 21-48, Rimini: Guaraldi.

Carotenuto, Aldo (1977). *Jung e la cultura italiana*, Roma: Astrolabio.

Degli Espositi, Cristina (2002). "Fellini e la macchina neobarocca della pubblicità", in Fabbri 2002: 69-82.

Fabbri, Paolo (2002), "Fellini e la madre di tutte le tentazioni", in Fabbri 2002: 9-14.

Fellini, Federico (1986). *Ginger e Fred*, Milano: Longanesi.

Fellini, Federico (1980). *Fare un film*, Torino: Giulio Einaudi.

Garofalo, Damiano e Andrea Mancinelli, "A 'Means of Distribution': Federico Fellini and Italian Television", *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2021 (9): 27-43. https://doi.org/10.1386/jicms_00049_1.

Grazzini, Giovanni (1983). *Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Roma: Laterza.

Jung, Carl Gustav (2012 [1912]). *Simboli della trasformazione*, trad. it. R. Raho, Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, Carl Gustav (2015). *Opere. Vol. 11*, Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, Carl Gustav (2015). *Opere. Vol. 15*, Torino: Bollati Boringhieri.

Jung, Carl Gustav (2015). *Opere. Vol. 17*, Torino: Bollati Boringhieri.

Kezich, Tullio (1965). *Giulietta degli spiriti di Federico Fellini*, Bologna: Cappelli.

Kezich, Tullio (2021), *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano: Universale economica Feltrinelli.

McLuhan, Marshall (1964). *Gli strumenti del comunicare*, Milano: Il Saggiatore.

Muggeo, Giulia (2017). *Marcello Mastroianni. Echi e riscrittura di un attore*,

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Acireale: Bonanno Editore.
Pecoraro, Emanuele (2022). *Federico Fellini e la televisione*, Roma: Lithos editrice.
Tassone, Aldo (2020). *Fellini 23 ½. Tutti i film*, Bologna: Edizione Cineteca di Bologna.
Zumbo, Saverio (2023). *Il cinema come immagine psichica. Elementi per una teoria junghiana*, Bergamo: Moretti & Vitali editori.

Filmografia

8½ (Italia/Francia 1963, Federico Fellini).
Block-notes di un regista (USA 1969, Federico Fellini).
E la nave va (Italia/Francia 1983, Federico Fellini).
Ginger e Fred (Italia/Francia/Germania Ovest 1986, Federico Fellini).
Il bidone (Italia/Francia 1955, Federico Fellini).
Il Casanova di Federico Fellini (Italia 1976, Federico Fellini).
Intervista (Italia/Francia 1987, Federico Fellini).
La dolce vita (Italia 1960, Federico Fellini).
La strada (Italia 1954, Federico Fellini).
La voce della Luna (Italia/Francia 1990, Federico Fellini).
Le tentazioni del dottor Antonio (Boccaccio '70, Italia 1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti).
Lo sceicco bianco (Italia 1952, Federico Fellini).

Schede tecniche degli spot analizzati

Alta società – Barilla (Italia 1985)
Regia: Federico Fellini. Scenografia: Danilo Donati. *La dolce vita* di Nino Rota con arrangiamenti di Nicola Piovani. Interpreti: Greta Vaian, Maurizio Mauri.

Che bel paesaggio – Bitter Campari (Italia 1985)
Regia: Federico Fellini. Scenografia: Dante Ferretti. Musica: *La rumbetta del trenino* di Nicola Piovani. Interpreti: Silvia Dionisio; Victor Poletti.

ISSN 2975-2604

Sogno della galleria; Sogno del leone in cantina; Sogno del déjeuner sur l'herbe – *Banca di Roma* (Italia 1992)

Regia: Federico Fellini. Scenografia: Antonello Geleng. Musica: tema originale di Nicola Piovani. Interpreti: Paolo Villaggio, Fernando Rey, Anna Falchi, Michele Giovanni Di Castro, Ellen Rossi Stuart.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Enrico Gheller

Toby Dammit. Un incubo a Cinecittà

Toby Dammit. *A Nightmare at Cinecittà*

Università degli Studi di Bologna
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
enricogheller82@gmail.com

Abstract

This paper aims to reconstruct the essential moments of the genesis and development of Fellini's *Toby Dammit*, an episode of the collective film *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio*, 1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim). In particular, it intends to highlight how this film is a crucial transition from Fellini's works of the 1960s and his expressionist style of the following decade, a representational regime based on the total immersion in the oneiric and visionary flow. Thanks to his collaboration with the writer Bernardino Zapponi, Fellini gives life to a work that, behind the visual codes of psychological horror, looks like a crossroads and synthesis of themes, visions, obsessions, and typically Fellinian nostalgia, composing a visual accumulation that, as many have noted, denotes a crisis of confidence in the representative possibilities offered by the camera.

Keywords: *Toby Dammit;* Federico Fellini; Bernardino Zapponi; Edgar Allan Poe; horror

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

In una scena del primo lungometraggio di Federico Fellini, *Lo sceicco bianco* (1951), la protagonista Wanda Cavalli (Brunella Bovo), reduce dalla sfortunata ricerca dell'eroe eponimo e determinata a compiere un insano gesto, telefona alla locanda dove risiede il marito, riconoscendo tra i singhiozzi che "la vera vita è quella del sogno, ma a volte il sogno è un baratro fatale". Il regista introduce così, riproponendo in chiave ironica gergo e situazioni tipici del melodramma fotoromanzato, uno dei temi-chiave della propria poetica: il rapporto dialettico e problematico tra reale e immaginario, tra esistente e desiderio. Allo stesso tempo, *Lo sceicco bianco* sviluppa una riflessione critica e auto-riflessiva sul mondo e sui codici dello spettacolo, guardando con ironia venata di pessimismo alle possibilità offerte dai media nell'ambito della modernità post-bellica.

Con tono caricaturale, tale scena introduce tematiche che innerveranno tutta l'opera successiva di Fellini, sancendo lo scarto radicale dell'autore dalle ipoteche realiste del cinema italiano del dopoguerra e creando le condizioni per un confronto con temperie culturali ed estetiche apparentemente distanti. Da *I vitelloni* (1953) a *8½* (1963) passando da *La dolce vita* (1960), così come nelle opere della tarda maturità, il cinema di Fellini denota un approccio malinconico al reale che si accompagna a una riflessione amara riguardante le potenzialità e i limiti della rappresentazione. Coerentemente collocabile nel solco di tale asse tematico, malgrado l'apparente marginalità di un prodotto leggibile come cortometraggio "di genere" e spesso derubricato a semplice esercizio di stile[1], *Toby Dammit* presenta tuttavia una sorprendente densità espressiva e si afferma come snodo cruciale all'interno del percorso autoriale felliniano.

Scopo precipuo di questo articolo è di ripercorrere, adottando un'ottica filologica, il complesso percorso generativo di *Toby Dammit*, evidenziando gli elementi che permettono al film di iscriversi coerentemente nel percorso autoriale del regista, pur rappresentando con icastica evidenza un momento di rottura tra la vitalità, pur venata di turbamenti, del primo periodo, e l'inasprirsi delle inquietudini nella fase tarda.

1. Di tale avviso è, per esempio, Mario Verdone, secondo cui l'episodio felliniano "mira tutto alla tecnica e al suo superamento" (Verdone 1968: 284).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

1. *Fellini a un punto di svolta*

Il biennio 1967-68 rappresenta, per la carriera di Federico Fellini, un momento di difficoltà personale e professionale, seguito a stretto giro da un impeto di rinnovata curiosità e dalla ricerca di una svolta poetica. A due anni e mezzo dalla tiepida accoglienza riservata al suo ultimo film, *Giulietta degli spiriti* (1965), il regista quarantasettenne si ritrova a fare i conti con alcuni ostacoli, tra i quali vanno principalmente annoverati il deterioramento dei rapporti con il produttore Dino De Laurentiis e l'ennesimo arenarsi (che presto si rivelerà definitivo) del progetto conosciuto come *Il viaggio di G. Mastorna*, opera di sublimazione di alcune tra le sue ossessioni più profonde. A complicare ulteriormente la situazione, Fellini si ritrova a fare i conti un grave episodio di pleurite che lo costringe al ricovero nell'aprile del 1967, prostrandolo nel fisico e nel morale. Con il completo ristabilimento dalla malattia, ansioso di rimettersi al lavoro, il regista accetta con entusiasmo di prendere parte a un progetto che il produttore francese Raymond Eger sta organizzando per conto di Les Films Marceau. Si tratta di un film collettivo ispirato ai *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe, che sarà realizzato nell'ambito di una coproduzione con la P.E.A. di Alberto Grimaldi e verrà distribuito l'anno successivo con il titolo *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio*, 1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim)[2].

I primi dubbi di Fellini riguardano la scelta del racconto di Poe più adatto alle proprie corde: scartato in un primo momento *The Tell-Tale Heart* (*Il cuore rivelatore*) propostogli da Eger, il regista approfondisce l'interesse per la letteratura del mistero confrontandosi con lo scrittore Bernardino Zapponi, conosciuto nel luglio del 1967 per tramite di Goffredo Parise. L'incontro con Zapponi, che si accompagna alla contestuale presa di distanze dagli sceneggiatori Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi, sancisce per Fellini un momento di discontinuità rispetto ai film precedenti, assieme all'ulteriore avvicinamento a temi ed estetiche impregnati di suggestioni romantiche e antipositiviste.

Formatosi, come Fellini, in seno alla redazione del giornale satirico *Marc'Au-*

2. Dopo alterne vicissitudini produttive, gli altri due episodi saranno girati dai francesi Roger Vadim (*Metzengerstein*) e Louis Malle (*William Wilson*).

ISSN 2975-2604

relio, Zapponi è stato animatore della rivista *Il delatore* e si colloca nel panorama letterario italiano in quella compagine minoritaria ma agguerrita di intellettuali orientati in senso risolutamente antimaterialista, quando non attestati, sul piano ideologico, su posizioni apertamente reazionarie. Intellettuale orgogliosamente marginale, Zapponi si è fatto progressivamente conoscere per la propria scrittura sofisticata, ricca di simbolismi e sfumature psicologiche, popolata di personaggi tormentati e grotteschi che si muovono in atmosfere dai tratti fortemente surreali. Per dirla con le parole dell'amico e collega Parise, risulta chiaro fin da subito come "sia la sua persona, sia i suoi 'stilemi', sia gli argomenti di cui tratta, non possono in alcun modo diventare caratteristici, non entreranno mai negli schemi del folklore snobistico in cui si muove molta parte della letteratura italiana contemporanea, né in quelli del roseo consumo, né in quelli accademici" (Parise 1967: 11). Nel 1967, a conferma del proprio interesse per una pratica letteraria orientata a prendere le distanze da un'ipoteca (neo)realista ancora maggioritaria in Italia, Zapponi ha pubblicato per Longanesi una raccolta di racconti intitolata *Gobal*, nella quale egli denuncia, in una rassegna di vicende e personaggi dai tratti surreali e inquietanti, le tensioni irrisolte, le nevrosi e le contraddizioni insite nella società italiana degli anni Sessanta[3].

2. *Da Poe a Fellini, tramite Zapponi*

La lettura di *Gobal* rappresenta, per Fellini, l'occasione di avvicinarsi a Zapponi, nonché di approfondire i propri interessi per il racconto horror di tipo psicologico, arrivando a proporre a Eger due soggetti tratti proprio dalla raccolta zapponiana. Sebbene il produttore rifiuti categoricamente l'idea, la sceneggiatura di *Toby Dammit* presenta elementi tematici agevolmente attribuibili alla lettura delle novelle dello scrittore romano. In effetti, uno dei primi racconti selezionati per la trasposizione, intitolato *L'autista*, racconta del travagliato rapporto di uno *chauffeur* con la propria auto e si

3. Facciamo notare, pur non disponendo dello spazio adatto a sviluppare ulteriormente tale aspetto, come la figura di Zapponi rappresenti, per certi versi, l'anello di congiunzione tra due autori apparentemente distanti come Federico Fellini e Dario Argento, per il quale lo scrittore scrive soggetto e sceneggiatura di *Profondo rosso* (1975).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

conclude con la distruzione del mezzo, che viene precipitato in un dirupo dal protagonista. Altre suggestioni paiono con tutta evidenza provenire da *Sander, l'attore*, che racconta della crisi esistenziale e della lenta agonia di un attore di teatro, nonché da *Nell'aeroporto*, le cui atmosfere sono state senz'altro fonte di ispirazione per la scrittura della prima sequenza dell'episodio felliniano. Si vedano, a titolo di esempio, le prime battute del racconto in questione, nelle quali Zapponi offre una descrizione di un luogo caratteristico della modernità ponendo l'accento su quanto di misterioso tale contesto può esprimere:

> Nell'aeroporto fiocamente illuminato, ero in attesa di un volo notturno. Poca gente in quella sala d'aspetto, dalle grandi poltrone quadrate, divani lunghi di forma scomoda, tavolini col piano di cristallo. Soltanto ombre confuse qua e là, soprattutto nell'angolo presso il bar adesso chiuso. Evidentemente dormienti. Sonnecchiavo anch'io, in poltrona, affondato tra i cuscini. Il tempo passava. Poi l'altoparlante cominciò a sussurrare; una voce femminile annunciava l'imminente arrivo di non so che volo, bisbigliava confusamente di un aereo che stava atterrando (Zapponi 1967: 193).

Rassegnato di fronte all'intransigenza di Eger, Fellini si orienta verso un racconto minore di Poe, originariamente pubblicato nel 1841 e intitolato *Never Bet the Devil Your Head* (*Non scommettete la testa col diavolo*)[4]. Il protagonista del testo in questione, Toby Dammit, è un giovane arrogante e presuntuoso, convinto di poter sfidare il diavolo senza conseguenze. Durante una passeggiata in compagnia del narratore, Toby, giunto su un ponte, si imbatte in una cancellata che ostruisce il passo; dopo aver scommesso (letteralmente) la propria testa con il diavolo, nel frattempo manifestatosi, Toby tenta di oltrepassare l'ostacolo con un balzo, finendo decapitato e vittima della sua stessa arroganza. Marcato da uno spiccato moralismo, ma anche percorso da una netta vena ironica, il racconto di Poe critica l'egoismo e la presunzione umana, mettendo in guardia contro le conseguenze di azioni irrazionali e temerarie. Nelle previsioni del regista, la scelta di un tale soggetto, apparentemente poco incline alla trasposizione cinemato-

4. Molte testimonianze, tra cui quella di Liliana Betti, sostengono che Fellini non legga alcun racconto di Poe, preferendo delegare la lettura alla propria assistente, incaricata di redigere riassunti delle varie trame (Betti 1968: 34).

ISSN 2975-2604

grafica, dovrebbe permettergli di muoversi con ampia libertà sul terreno dell'ironico e dell'evocativo, evitandogli di esporsi a un confronto diretto con un maestro del macabro come Mario Bava (Cederna 1967: 12). Inoltre, il racconto di Poe, intriso di amara disillusione, ben si confà allo stato d'animo felliniano, offrendogli un terreno fertile per lo sviluppo di una visione connotata in chiave incisivamente espressionista.

In fase di adattamento, l'approccio metodologico di Fellini e Zapponi contribuisce a caratterizzare l'episodio inserendolo coerentemente all'interno del percorso artistico del regista e distinguendolo radicalmente dalle trasposizioni (più letterali e invero piuttosto deludenti) di Roger Vadim e Louis Malle. Confiderà Zapponi:

> Trasferire Poe sullo schermo è possibile solo con un'opera di impadronimento molto vasta, giacché non si può semplicemente sovrapporre lo schema strutturale del cinema a quello dei suoi racconti; il ritmo e le scansioni non coincidono […]. Poe non può dare soggetti, ma stimoli; azionare nel regista un meccanismo che produca una gemellare nevrosi. Può influenzare con le sue angosce l'autore del film; suggerirgli visioni, idee, incubi, persone. Può instaurare un processo creativo in una mente ricettiva. Ombroso e delicato, [Poe] non sopporta di essere affrontato direttamente (Zapponi 1968: 19).

Da un tale lavoro di trasposizione libera, fatto di revisioni più che di ricalchi, di suggestioni più che di riscrittura, gli autori ricavano un'opera che sintetizza efficacemente i temi e le atmosfere dello scrittore americano[5]. Nella parte del protagonista, l'attore inglese Terence Stamp dovrà diventare, per ammissione dello stesso regista e del suo truccatore Piero Tosi, una sorta di caricatura dello stesso Poe, "soprattutto nella bocca infelice sotto lo spazzolino dei baffi, nella ciocca casuale su quel baule di fronte asimmetrica che ricorda Totò, in quel tanto di inquieta follia, di funebre agitazione che dai suoi occhi malinconici trapela" (Cederna 1967: 12). Tenendo fede a una costante della poetica felliniana, vale a dire la riflessione sulle forme e le dinamiche della comunicazione, il lavoro di Fellini e Zapponi si confi-

5. I rapporti all'interno della coppia Fellini-Zapponi e il loro inconsueto metodo di lavoro sono stati efficacemente analizzati da Federico Pacchioni (Pacchioni 2014: 79.95). Per ulteriori approfondimenti sui rapporti tra cinema e letteratura in Fellini, si veda anche Bondanella 1994: 247-269.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

gura come risultato di un'istanza critica e metaletteraria, offrendosi come riflessione sulla pratica adattativa e compendio di tutto l'universo letterario di Poe[6].

Benché ascrivibile sotto molti aspetti ai codici dell'horror, *Toby Dammit* reca in sé ben evidenti i rimandi ai temi tipici del regista, all'attualità italiana, a una riflessione sui riti di un cinema che sta conoscendo una fase di radicale evoluzione. Sull'impianto narrativo di Poe, Fellini e Zapponi ricamano una satira della contemporaneità, aprendo il racconto gotico-visionario a una più ampia complessità di letture, tramite un'operazione estetica che mira a una commistione tra alto e basso, tra autobiografia e attualità, tra letteratura e cultura popolare. A sceneggiatura conclusa, dell'apologo moraleggiante di Poe non rimangono che pochi isolati elementi: oltre alla evocativa immagine del ponte, restano il nome e alcuni tratti della personalità del protagonista, nonché la sua tragica fine. Per il resto, la trama si è ispessita di temi, visioni, motivi e reminiscenze tutti interni all'immaginario felliniano, facendosi terreno di felice incontro tra il pessimismo mediterraneo tipico del regista e l'ironia di matrice gotica di Poe. Tale fecondo incontro tra Nord e Sud si traduce peraltro in una sintesi tra tradizione e modernità in virtù della quale, come nota Liliana Betti, "l'obiettivizzazione di motivi romantici classici, la passione, il coraggio, la fede, la rivolta, la morte" (Betti 1968: 56-7) vengono attualizzati come "elementi di un nuovissimo romanticismo, più disincantato e impietoso, la lucidità, l'insicurezza, l'impotenza, l'angoscia" (Betti 1968: 57).

3. *Un mosaico felliniano*

Come abbiamo già accennato, le vicende che portano a compimento la scrittura e la realizzazione di *Toby Dammit* rispondono a una logica di commistione tra esperienze personali e pratiche artistiche, configurando un mosaico in cui gli apporti dei due responsabili della sceneggiatura si fondono armoniosamente. Inoltrandoci tra le maglie del testo nel tentativo di evidenziare ulteriormente tali apporti, una conferma alle nostre ipotesi può forse essere ricercata nel fondamentale *Il libro dei sogni*, opera che si

6. Un critico dell'epoca fa anche riferimento a influenze kafkiane, individuando un preciso riferimento all'interno del racconto *Il colpo al portone* (Ceretto 1967: 13).

ISSN 2975-2604

conferma essere "parte integrante, nodo e arco pulsante dell'intera opera del regista, elemento necessario di connessione tra i pieni e i vuoti della sua attività cinematografica e della vita reale e immaginaria" (Brunetta 2019: 13). Sfogliando questo enorme contenitore di motivi figurativi felliniani, per esempio, si scopre che le raffigurazioni di aeroplani si addensano soprattutto nell'anno 1967, trovando la conferma della centralità del tema del viaggio nell'immaginario del regista, un tema che assume di volta in volta significati differenti oscillando tra valenze mortifere e vagheggiamenti di un altrove idealizzato.

Come spesso accade, però, in Fellini sogno e realtà si sovrappongono senza soluzione di continuità, mescolandosi a formare un immaginario coerente quanto labirintico e inquietante. Secondo la testimonianza di Bernardino Zapponi, confermata dall'assistente di Fellini Liliana Betti, la scelta di *Never Bet the Devil Your Head* sarebbe da mettere in relazione con quello che è possibile definire come un "trauma visivo": la visione del ponte Pio IX di Ariccia crollato nel gennaio 1967[7]. Fellini vedrebbe il ponte dal vivo proprio nei giorni di preparazione del film, durante una scorribanda notturna con Zapponi nella zona dei Castelli romani, una circostanza che troverà diretta rappresentazione nell'ultima sequenza di *Toby Dammit*, ma che sarà per certi versi rappresentata anche più tardi, in *A Director's Notebook* (*Block-notes di un regista*, 1969). Racconterà lo stesso Zapponi, in merito a tale episodio: "Fellini ottenne il permesso di spingersi oltre la zona proibita […] e scrutò il baratro con attenzione-paura, poi ci allontanammo taciturni […]. Quell'ambiente era adatto al film; quel ponte crollato, le rovine, il paesaggio color vino e sangue, osterie, una zona tetra e bacchica: Poe ci si incastrava benissimo" (Zapponi 1995: 15).

L'interesse di Fellini per il motivo visivo del salto in auto sul ponte crollato proverrebbe però anche da un'altra suggestione: all'interno della sceneggiatura pubblicata da Cappelli nel 1968 (curata dallo stesso Zapponi, assie-

7. Un filmato di attualità relativo al crollo del ponte di Ariccia, dalle sorprendenti affinità visive con le ultime inquadrature del film felliniano, è visionabile sul sito dell'Archivio Storico Luce al seguente indirizzo: https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000027050/2/italia-crollato-ponte-ariccia.html&jsonVal= (ultimo accesso: 6 settembre 2024).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

me a Liliana Betti e Ornella Volta), è riprodotto un fotogramma tratto dal film muto tedesco *Das Fliegende Auto* (1920) di Harry Piel, nel quale si può vedere un'automobile in volo tra due tratti di un ponte crollato. Ad avvalorare l'importanza di tale riferimento vi è il fatto che si tratti di un ritaglio fornito dallo stesso Fellini, che il regista ha reperito su un non meglio precisato "vecchio giornale", rimanendone evidentemente condizionato al punto dal volerlo allegare alla sceneggiatura. Volendo proseguire la ricerca delle suggestioni in un'ottica transmediale, dovremmo notare, tra le illustrazioni del medesimo volume, alcune tavole di fotoromanzo fornite da Zapponi e provenienti dalla rivista erotica *Bang!*, che nel gennaio del 1968 intraprende la pubblicazione di una trasposizione del racconto *Berenice* di Poe, nell'ambito di un ciclo di adattamenti intitolato *I racconti dell'orrore*.
Sebbene i motivi di un tale inserto iconografico ci siano ignoti, esso permette di aggiungere elementi utili al contesto in cui il progetto si sviluppa. A contatto con tali visioni ricorrenti di ponti crollati e con i segni di quello che appare come un *revival* transmediale dell'opera di Poe nell'ambito della pubblicistica popolare, l'apparente fragilità del soggetto iniziale si arricchisce, strutturandosi in una sovrapposizione di strati. Per dirla con le parole di Mario Verdone, il soggetto è "debole", ma proprio in virtù della sua iniziale inconsistenza esso funge da contenitore, da riempire "dei ricordi, delle nostalgie, dei miraggi cari a Fellini" (Verdone 1968: 284), dando vita a un testo dalla trama complessa e ricca di suggestioni.
Restringendo il nostro sguardo alla ricerca di rimandi "interni" all'immaginario felliniano precedente e successivo, gli indizi significativi sono altrettanto numerosi ed evidenti, al punto che Alberto Crespi ha potuto parlare di *Toby Dammit* nei termini di un "compendio di tutte le ossessioni felliniane, passate e future" (Crespi 2018: 64). Senza pretesa di esaustività, ci limiteremo qui a citare le più evidenti: se nel racconto d'origine Toby Dammit è un personaggio anonimo di cui si conosce soltanto la scarsa dirittura morale, Fellini decide di farne una star internazionale in declino fisico e professionale, la cui condizione ricorda da vicino quella del Guido (Marcello Mastroianni) di *8½* (1963). L'impatto dell'attore inglese con la Roma del cinema non è molto dissimile, seppur tutto giocato in tonalità "minore", da quello di Sylvia (Anita Ekberg) nelle scene iniziali de *La dolce*

ISSN 2975-2604

vita; tuttavia, se la diva americana giungeva in una Roma tutto sommato vitale e febbricitante, la città tratteggiata in *Toby Dammit* è tutta notturna, pesantemente filtrata da un clima onirico che ne deforma i lineamenti[8]. Gli spostamenti dell'attore sono ambientati in una sorta di incandescente girone dantesco, in una città dai tratti distopici che già prefigura le visioni che saranno sviluppate poco più tardi in *A Director's Notebook* e che condurranno in seguito alle straniate atmosfere di *Roma* (1972). Confermando la propria inesauribile curiosità per la rappresentazione della amata-odiata città d'adozione, Fellini rende conto a Camilla Cederna del proprio crescente interesse per un luogo che sempre più appare come il prodotto di un'immaginazione deformante: "La cosa che stimola la mia scarsa attitudine a questo mestiere è far vedere Roma da uno straniero drogato e ubriaco che ha il presentimento di vivere l'ultimo giorno della sua vita, e quindi la vive in uno stato di continuo delirio" (Cederna 1967: 13).

Proseguendo nella composizione di un catalogo dei riferimenti interni all'universo felliniano, non può passare inosservata l'affinità tra la bambina-diavolo di *Toby Dammit* con la altrettanto enigmatica e irraggiungibile visione del finale de *La dolce vita*. E ancora, balza all'occhio il motivo della parata di comparse e figuranti dai tratti grotteschi che si snoda, nel testo filmico, nei termini di una vertiginosa sequenza di primi e primissimi piani, leggibile al primo sguardo come sorta di riproposizione in chiave più angosciosa delle sequenze finali di *8½*. Un altro riferimento è ovviamente il *Mastorna*, al punto che Aldo Tassone può definire *Toby Dammit* come "una scheggia di quell'ambiziosissimo e mai realizzato viaggio nell'aldilà" (Tassone 2020: 409): nello specifico, reminiscenze dal *Mastorna* sono palesi nelle scene iniziali, quelle ambientate all'interno dell'aereo e dell'aeroporto, ma emergono con maggior evidenza a livello stilistico e tematico, vale a dire nella scelta del motivo del viaggio inteso come discesa agli Inferi e più in generale nel tono allucinato della narrazione. Lo stesso Stamp ricorda come, durante tutta la fase preparatoria del film, il progetto del *Mastorna* rappresentasse un chiodo fisso per il regista, al punto da spingerlo a parlarne in maniera ossessiva (Bassano 2016).

8. A proposito della Roma distopica immaginata da Fellini, si veda anche Trentin: 2016.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Allargando lo sguardo, altrettanto interessanti appaiono i riferimenti cinematografici esterni all'universo felliniano, declinati per la maggior parte attraverso i codici della citazione e della satira, nel proposito di prendersi gioco di un mondo cui l'autore guarda con distacco sempre maggiore. Con evidente riferimento alle tendenze del cinema italiano di cassetta, Toby giunge in Italia per girare un "western cattolico"[9], ricevendo come compenso una Ferrari. Secondo numerose testimonianze, nello stesso 1967 Pier Paolo Pasolini avrebbe ricevuto una Ferrari usata a compenso per la propria partecipazione al film *Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani (tra le molte testimonianze, si veda Lizzani 2011: 25). Al di là di tali aspetti aneddotici, appare evidente come *Toby Dammit* contenga una tagliente satira del mondo di Cinecittà, che si articola attraverso la messinscena grottesca delle pratiche e dei riti dei "cinematografari" romani: le operazioni meramente commerciali di riuso delle star di origine estera, l'ipocrisia appiccicosa dei produttori, le interviste televisive infarcite di banalità, le altrettanto retoriche serate di gala viste come tristi manifestazioni auto-celebrative a uso e consumo dei soli addetti ai lavori. Va inoltre apprezzato, per lo meno sul piano stilistico, un evidente legame con le coeve esperienze di Mario Bava, di cui sono certamente corresponsabili Piero Tosi e il direttore della fotografia Giuseppe Rotunno. Proprio quest'ultimo ha notato come le elaborate scelte cromatiche del film, oscillanti tra i prevalenti toni caldi della prima parte e l'atmosfera diafana degli ambienti successivi, siano al centro del sistema significante dell'opera (Caldiron 2007: 88), rinviando al baviano *Operazione paura* (1966) in un gioco di citazioni che riguarda anche il personaggio della bambina-diavolo[10].

4. *Crisi dello sguardo come crisi del cinema?*

Inoltrandosi ulteriormente nell'analisi, si rileva come il tema dello sguardo – sia esso subito o inflitto all'interno di una spietata società dello spetta-

9. Diverse testimonianze, tra cui quella dello stesso Zapponi (Zapponi 1995: 21), riferiscono di come Fellini abbia effettivamente realizzato una sequenza western, successivamente espunta dal montaggio finale del film.

10. Si noti, peraltro, come lo stesso titolo italiano del trittico faccia chiaro riferimento al cinema di Bava, più precisamente a un titolo come *I tre volti della paura* (Italia, Francia 1963).

ISSN 2975-2604

colo – si imponga come centrale sin dall'entrata in scena del protagonista. L'aeroporto di Fiumicino, descritto in sceneggiatura come una "immensa bara di vetro riverberata dal tramonto di fuoco" (Fellini e Zapponi 1967: 7), si qualifica da subito come soglia di accesso a un universo dell'ipervisibilità: costellato di schermi televisivi e popolato da una parata di personaggi enigmatici, il luogo si offre ai nostri occhi come inquietante palcoscenico, nel quale l'esistenza si gioca sul conflitto tra il guardare e l'essere guardati. Dopo che in apertura la voce *off* ha stabilito una focalizzazione interna, l'inquadratura soggettiva, che si desume esprimere il punto di vista di Dammit, fluttua negli spazi dell'aeroporto attirandosi i provocanti sguardi (in macchina) di personaggi della più varia natura: come indicato in sceneggiatura "una ragazza gli si avvicina guardandolo con curiosità quasi offensiva, e gli scoppia a ridere in faccia" (Fellini e Zapponi 1967: 9).

All'improvviso, la situazione precipita e un arrembante gruppo di fotografi si abbatte sul malcapitato protagonista; per la prima volta scorgiamo l'attore, il quale appare all'interno di una singolare composizione floreale che riproduce le sagome di due occhi, catturandolo in una cornice dall'esplicito valore simbolico. Come un vampiro crudelmente gettato nel caos della modernità, non senza parentele con il personaggio poeiano di Roderick Usher di *The Fall of the House of Usher* (*La caduta della casa Usher*)[11], Dammit appare particolarmente sensibile ai flash dei fotografi, già del tutto incapace di sottomettersi all'aggressività delle logiche dello *stardom* italiano. "I only live during the night" confida Dammit, la cui esplorazione delle strade di Roma avviene tramite il confronto con quelle che in sceneggiatura sono descritte come "immagini frantumate, estranee, sfuggenti" (Fellini e Zapponi 1967: 17). Più che darsi come momento di incontro con una cultura e un paesaggio sconosciuti e come confronto dialettico con il reale, il viaggio in Italia dell'inglese Dammit si snoda nei termini di un percorso visionario, che inizia dalla apparizione della bambina-diavolo arrivando all'allucinata corsa tra le strade dei Castelli romani, attraverso il confronto con una lunga parata di maschere angoscianti e minacciose.

Nella sequenza dello studio televisivo, il protagonista si ritrova imprigiona-

11. Nel racconto del 1839, Roderick Usher è connotato da un'iper-sensibilità che gli impedisce, tra le altre cose, di esporsi a fonti di luce troppo intense.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

to in un luogo dai tratti freddi e ostili, confrontato a un regime scopico che si fa ancor più aggressivo: sulle pareti dello studio, l'immagine del volto di Dammit è scomposta in un (citiamo da sceneggiatura) "collage un po' sinistro, con bocche, occhi, mani in grossi dettagli" (Fellini e Zapponi 1967: 28). Malgrado l'ostentata sfrontatezza, Dammit deve letteralmente arrendersi (alzando le braccia) agli sguardi insistenti delle telecamere puntate su di lui con "meccanica ostilità" (Fellini e Zapponi 1967: 30). Confrontato a un'esperienza sempre più assimilabile a una tortura, l'attore appare infastidito, affaticato, prostrato; in tal senso Fellini sembra già introdurre i primi espliciti elementi di critica alla pervasività televisiva che condurranno Fellini, quasi vent'anni più tardi, alla realizzazione di *Ginger e Fred* (1986).

La sequenza della assegnazione delle "Lupe d'oro" rappresenta un'ulteriore tappa di questa progressiva discesa negli Inferi dell'ipervisibilità, lungo la quale Dammit affonda sempre più in quella che Jacques Aumont ha descritto nei termini di "una visione terrificante e sulfurea, amplificata dalle dominanti sinistre e dalle immagini brumose" (Aumont 1968: 63). Il night-club con piscina in cui ha luogo la serata richiama l'ambiente di uno studio cinematografico, dove la grottesca parata di personaggi che sfila davanti all'attore (e a noi spettatori) rientra interamente nella sfera di un incubo costruito come un labirinto di sguardi[12]. Agli occhi di un frastornato Toby Dammit si presenta uno scenario allucinato in cui "ogni frase, ogni bisbiglio gli arriva come un assurdo bisbiglio senza senso" (Fellini e Zapponi 1967: 59). A contatto con questa esperienza di bulimia visiva e uditiva, il protagonista rinuncia definitivamente alla parola e al confronto con la realtà circostante per scivolare inesorabilmente nell'introspezione.

Sintesi definitiva di una situazione ormai soverchiante, che si traduce per il protagonista in una crisi irreversibile, è certamente la sequenza finale, nella quale, come ha ben notato Gianni Canova, uno "scenario ingombro di interdetti e di occlusioni" (Canova 2003: 12) simboleggia con immediata evidenza quella *opacità del sociale* che molti cineasti italiani del periodo sem-

12. Nella stessa sequenza, unico personaggio non dotato della vista e rappresentato con tratti di commossa tenerezza, compare anche Fernand Guillaume, celebre nel periodo del muto con il nome di Polidor-Tontolini e già scelto da Fellini come figurante in diversi altri film.

ISSN 2975-2604

brano condannati a scontare, ormai definitivamente smarriti di fronte a un reale che non sembra più rappresentabile. In un proliferare ormai incontrollato di inquadrature soggettive, ci ritroviamo gettati, assieme al protagonista, in "un labirinto fantasmagorico che evoca gli implacabili vortici del *maelstrom*…" (Aumont 1968: 63). Attraverso gli occhi del protagonista, Fellini ci obbliga a confrontarci con il trionfo di quello che, rifacendoci per praticità a una terminologia inglese, possiamo definire come *glance* (lo sguardo fugace e superficiale) contrapponendolo al *gaze* (lo sguardo ragionato), oltreché alla rinuncia radicale e definitiva a ogni pretesa di realismo. Spingendo alle estreme conseguenze il proposito che ha orientato la scrittura del *Mastorna*, il regista sceglie la strada dell'immersione totale e caotica nel contesto onirico, declinandola tuttavia in senso radicalmente negativo. In linea con una tale lettura, la perdita di padronanza e di fiducia nello sguardo, in un presente che pare ormai impossibile da decifrare, non può concludersi che con la perdita simbolica della testa, da leggersi come inesorabile perdita della coscienza di sé e del mondo.

5. *Conclusioni*

A stretto ridosso dell'uscita di *Toby Dammit*, dopo il passaggio del film fuori concorso al Festival di Cannes 1968, Federico Fellini indicherà il film come un momento di irreversibile svolta umana e artistica: "Con *Toby Dammit* ho cercato di sbeffeggiarmi, di buttarmi a mare, di distruggermi. Di esasperare lo stile di Fellini fino alla parodia, fino al grottesco: in modo da non poter più tornare indietro" (Faldini e Fofi 2021: 310). In effetti, a una lettura determinata a mettere in luce la fitta cartografia dei rimandi e delle filiazioni su cui l'opera si regge, *Toby Dammit* appare come un'operazione di estremizzazione catartica, un crocevia capace di sintetizzare temi e figure del Fellini degli anni Sessanta aprendo la via alla nuova sensibilità degli anni a venire.

Tra le mani di Zapponi e Fellini, il soggetto poeiano alla radice di *Toby Dammit* acquisisce quella dimensione metanarrativa che è da sempre nelle corde dell'autore riminese: il film diventa in primo luogo un gesto di critica, che si fa incisivo e puntuale pur muovendosi nei territori del paranormale. La maschera del genere horror-psicologico si rivela dunque essere la giu-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

sta chiave estetica per proseguire il discorso iniziato negli anni precedenti, in quanto dà corpo a una satira incisiva contro la società dello spettacolo, denunciando la perdita di senso di un'immagine in movimento che, nel passaggio dal cinema alla televisione, sta svuotandosi di ogni profondità. Dietro quelli che alcuni catalogheranno, in maniera forse eccessivamente frettolosa, come "esibizionismo formale" e "virtuosismo tecnico" (Verdone 1995: 69), l'autore Fellini pone con lucidità la questione dei limiti rappresentativi dell'immagine cinematografica, giungendo a conclusioni che apriranno la strada a nuovi interrogativi nel suo percorso artistico. Lungi dall'essere una tappa marginale del percorso artistico di Fellini, *Toby Dammit* si configura dunque come film-cerniera, aprendo una fase di rinnovamento che porterà verso quello stile "visionario" che caratterizzerà le opere tarde dell'autore, sospese tra accenti surrealisti ed eccessi espressionisti.

Bibliografia

Aumont, Jacques (1968). "La tête et le diable", *Cahiers du cinéma*, 203: 62-63.

Bassano, Nicola (2016). "Intervista a Terence Stamp", *Amarcord ricerche*, 9. http://archivio.federicofellini.it/sites/default/files/Amarcord%20Ricerche%209_Terence%20Stamp.pdf (ultimo accesso 12-04-24). Il testo è riprodotto integralmente nel presente fascicolo.

Betti, Liliana (1968). "Alla ricerca di Toby Dammit", in Betti, Volta, Zapponi 1968, 31-59, Bologna: Cappelli.

Betti, Liliana, Ornella Volta e Bernardino Zapponi, a cura di, (1968). Tre passi nel delirio *di F. Fellini, L. Malle, R. Vadim*, Bologna: Cappelli.

Bondanella, Peter (1994 [1992]). *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini: Guaraldi.

Caldiron, Orio (2007). *Giuseppe Rotunno. La verità della luce*, Roma: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Skira.

Canova, Gianni (2003). "La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60", in *Storia del cinema italiano 1965-1969,* vol. XI, a cura di Gianni Canova, 3-32, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero.

Cederna, Camilla (1967). "Il ritorno di Federico", in *L'Espresso*, (5 novem-

bre).

Ceretto, Alberto (1967). "Poe sullo schermo, regista Fellini", in *Corriere della sera*, (14 settembre).

Crespi, Alberto (2018). "Il prigioniero di Fellini", *Bianco e nero*, LXXIX, 591: 58-66.

Di Stefano, Paolo, Carlo (2011). "Carlo Lizzani. 'Uso il cinema per conoscermi. Incontrai Edith e Rossellini mi chiese: quando vi sposate? Stiamo insieme da 60 anni'", *Corriere della Sera* (4 aprile).

Faldini, Franca e Goffredo Fofi, a cura di (2021). *L'avventurosa storia del cinema italiano da* La dolce vita *a* C'era una volta il West, vol. III, Bologna: Cineteca di Bologna.

Fellini, Federico (2019). *Il libro dei sogni*, a cura di Sergio Toffetti, Felice Laudadio e Gian Luca Farinelli, Milano: Rizzoli.

Fellini, Federico; Zapponi, Bernardino (1967). *Non scommettere la testa col diavolo*. Sezione Sceneggiature, SCENEG 00 02038, Biblioteca Luigi Chiarini.

Pacchioni, Federico (2014). *Inspiring Fellini: Literary Collaborations Behind the Scenes*, Toronto: University of Toronto Press.

Parise, Goffredo (1967). *Introduzione a B. Zapponi*, in Zapponi 1967.

Tassone, Aldo (2020). *Fellini 23 e 1/2,* Bologna: Cineteca di Bologna.

Trentin, Filippo (2016) "Rome, the Dystopian City: Entropic Aesthetics in Fellini's Toby Dammit and Roma and Pasolini's Petrolio", *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 50 (1): 222-243. https://doi.org/10.1177/0014585816637070.

Verdone, Mario (1968). "Tre passi nel delirio", *Bianco e nero*, XXIX, 11-12: 283-285.

Verdone, Mario (1995). *Federico Fellini*. Seconda serie, Roma-Milano: l'Unità-Il Castoro.

Zapponi, Bernardino (1967). *Gobal*, Milano: Longanesi.

Zapponi, Bernardino (1968). "Edgar Poe e il cinema", in Betti, Volta, Zapponi 1968, 15-19.

Zapponi, Bernardino (1995). *Il mio Fellini*, Venezia: Marsilio.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Filmografia

8½ (Italia/Francia 1963, Federico Fellini).

A Director's Notebook (*Block-notes di un regista*, USA 1969, Federico Fellini).

Das Fliegende Auto (Germania 1920, Harry Piel).

Ginger e Fred (Italia/Francia/Germania Ovest 1986, Federico Fellini).

Giulietta degli spiriti (Italia/Francia 1965, Federico Fellini).

Histoires extraordinaires (*Tre passi nel delirio*, Francia/Italia 1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim).

I tre volti della paura (Italia/Francia 1963, John Old [Mario Bava]).

I vitelloni (Italia/Francia 1953, Federico Fellini).

La dolce vita (Italia 1960, Federico Fellini).

Lo sceicco bianco (Italia 1951, Federico Fellini).

Metzengerstein (Francia/Italia 1968, Roger Vadim).

Operazione paura (Italia 1966, Mario Bava).

Profondo rosso (Italia 1975, Dario Argento).

Requiescant (Italia/Germania Ovest 1967, Carlo Lizzani).

Roma (Italia/Francia 1972, Federico Fellini).

Toby Dammit (Francia/Italia 1968, Federico Fellini).

William Wilson (Francia/Italia 1968, Louis Malle).

ISSN 2975-2604

Nicola Bassano

Intervista a Terence Stamp[1]

L'episodio del film *Tre passi nel delirio* dal titolo *Toby Dammit,* diretto da Federico Fellini, venne realizzato dopo il suo ricovero in clinica per una grave pleurite e dopo un ulteriore tentativo di concretizzare il progetto de *Il viaggio di G. Mastorna*. Durante la convalescenza il regista accettò la proposta del produttore francese Raymond Eger, rappresentante della "Les Films Marceau", di fare un film a più mani interamente ispirato ai racconti di Poe e coprodotto da Alberto Grimaldi. I produttori proposero a Fellini di adattare *Il cuore rivelatore*, che però non incontrò il suo favore. Con l'aiuto di Liliana Betti, incaricata di leggere e riassumere tutti i racconti di Poe, e dopo averne presi in considerazioni altri, scelse il meno noto *Non scommettere la testa con il Diavolo* che, secondo Fellini, poteva avere grandi potenzialità dal punto di vista visivo. Soprattutto nel finale.

Con i nuovi collaboratori, tra cui spiccava lo scrittore Bernardino Zapponi, presentatogli da Goffredo Parise, il regista si buttò a capofitto nel progetto, affidandosi poco alle pagine di Poe e molto agli echi cupi e visionari del Mastorna. In pochi giorni venne ultimata la sceneggiatura, quindi si passò alla scelta del protagonista. Fellini pensò subito a Peter O'Toole, per quella sua aria allo stesso tempo folle e infantile ma l'attore, dopo aver letto la sceneggiatura – preoccupato dalla possibile identificazione con il personaggio – rifiutò, interrompendo le trattative con la produzione. I tempi stringevano, e iniziò così la "caccia" al sostituto; si fecero i nomi di Richard Burton, Marlon Brando e James Fox ma alla fine Fellini optò per l'attore inglese Terence Stamp, affascinato dal suo aspetto decadente da eroe romantico.

Attore versatile, preparato e attento al cinema d'autore, Stamp aveva esordito nel film diretto da Peter Ustinov *Billy Budd* (1962), adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Hermann Melville. Per questo

1. L'intervista a Terence Stamp è stata realizzata nel 2016 da Nicola Bassano per la rivista *Amarcord Ricerche*, ora ospitata sul sito del Fellini Museum http://archivio.federicofellini.it. Ringraziamo l'autore e il dott. Marco Leonetti del Fellini Museum per aver concesso la pubblicazione dell'intervista.

ISSN 2975-2604

ruolo ottenne la *nomination* all'Oscar come miglior attore non protagonista. Stamp, una volta ottenuti fama e successo, decise di scegliere con cura i ruoli che gli venivano proposti, preferendo la qualità alla quantità. Lavorò, quindi, con William Wyler, Joseph Losey, John Schlesinger, e partecipò al film d'esordio di Ken Loach, *Poor Cow* (1967). Nel 1968, oltre alla partecipazione all'episodio di Fellini, l'attore venne chiamato da Pasolini per il film *Teorema* (1968, Pier Paolo Pasolini). La sua carriera, fatta eccezione per una breve battuta di arresto nei primi anni Settanta, conta numerosi successi e grandi interpretazioni; come, per esempio, nel film *The Limey* (*L'inglese*, 1999) di Steven Soderbergh o nel *cult movie* di Stephan Elliot *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Priscilla la regina del deserto*, 1994) dove l'interpretazione del transessuale Bernadette gli varrà una *nomination* al Golden Globe.

Can you tell us when was the first contact with Fellini and his staff?

Fellini wrote *Toby Dammit* for Peter O'Toole who had frequently expressed interest in working with him. Yet when he offered him the part, he passed. Fellini rang a casting director in London and said, "Send me your most decadent actors". I flew in and met the maestro.

Have you talked to the director before your arrival in Rome? Fellini did you first read the script?

I had not spoken to him prior to arriving. Yet on our first get together it was love at first sight. He kept me in Rome and didn't let me return home. I was checked into the Hotel Inghilterra. Some nights I stayed over with Mr & Mrs Fellini at their home.

Can you tell us your first audition makeup and costumes in Rome?

The overriding memory of the first makeup session was of the rogue eyebrow which Fellini had designed himself. When I asked about it he said "It is a question mark".

ISSN 2975-2604

What are your memories of Piero Tosi?

New born babies move their little arms and leap in a rhythmic motion, an example that the harmony and rhythm of the universe is inborn in us. Later my mother told friends I was already checking my first footwear before I could walk. I was inventing my own fashion from a young age. It took me about five minutes to realise Piero Tosi was no ordinary costume designer. He was beautiful with taste. Everything about our collaboration (instruction) was an adventure for me! From the shirt makers he introduced me to and the tailor, Maestro Schioppa who made me my first linen suit without a lining (so I could press it myself after a plane ride). Piero also introduced me to Silvana Mangano for which I am everlastingly grateful.

What was the relationship between you and Fellini on the set and between Fellini and the other actors?

Fellini's presence on the set heightened everything. Up until that point the increase was between him and me, part of the transmutation that began for me in Rome as a new awareness percolated into me and my life.

How did you approach the preparation of your character?

Even in those days my approach was to study my dialogue so as to leave space for a spontaneous happening.

What was the atmosphere on the set?

Fellini always had time for everyone and this transformed a 'crew' into a troupe. He had this in common with Ustinov and Wyler.

You have had the honor to work with Pasolini. What were the differences from the experience with Fellini?

ISSN 2975-2604

My experience with Pasolini couldn't have been more different. Apart from an initial chat, when he came to London to meet, he never spoke to me. On the occasion he wanted something specific his direction came from Laura Betti (who was playing the maid). One afternoon immediately before "the take" she whispered to me, "Pier Paolo would like you to play this scene with an erection." It is worth a mention that I had virtually no dialogue in *Teorema* and as Pasolini always operated the second camera himself, he was 'turning over' outside of Action – Cut when I wasn't acting, unaware of what he was up to.
I realised he didn't need acting. He wanted just being!

What memories do you have of the collaborators of the Master and the other actors?

On the first day of shooting Toby Dammit I was introduced to Giuseppe Rotunno the D.P. He would continue painting me with light in the manner to which I had become accustomed; in other words, made to look better on celluloid than I did in real life ergo Robert Krasker (B/W), Nicolas Roeg and Stanley Cortez. Rotunno's work has to have a profound effect on my life which I will explain later, suffice to say he breathed a special life onto the silver elementals of film stock.

Shooting will last about a month. How do you remember the time you spent in Rome. Fellini made you know the city?

Fellini often spoke about a screenplay he'd written called *The Voyage of Mastorna* – he was a bit during these chats, as it struck me he wanted my views without offering me the part. One day he said, "If you were only older". The canvas of the play was that time when the body was dead but the mind wasn't aware of it yet.
I only learned about the following events much, much later in life. Jiddu Krishnamurti was to visit Rome and Fellini wanted to meet him. He approached the Contessa Vanda Scarinelli who was an old friend of the philosopher. She arranged it telling Fellini "He loves films!" Fellini assembled some footage of *Toby Dammit*, I guess to break the ice of this first meeting.

ISSN 2975-2604

After this mini screening Krishnamurti said "I'd like to meet that boy". I guess he saw something I wasn't aware of. I was subsequently invited to lunch with stringers from "Time" and "Newsweek". It was a meeting that had far reaching consequences in my life.

After Toby Dammit *you met or heard yet Fellini?*

I never saw Fellini after the shoot ended.

Can you tell us a particular episode, you still remember, happened during the filming of the movie?

FIRST DAY, FIRST SET UP. I am summoned to set. Guided to a mark on the floor. Everything is ready, except me. I experience that moment of fear when thought makes its unbidden appearance. I catch my director's eye and beckon him to me. He looks caught off guard, surprised even. He points to himself. "Yes". I mouth. He winds his way through the forest of Rotunno's lights, with a quiet grace. He whispers in my ear, "*Dimmi*". "Tell me". "This is my first time on an Italian film, a Fellini film, the first English actor to play a lead for you. This is my first day, my first take. I need some direction". Without a pause he leans close to me, his mouth almost touching my ear. I hear the intake of his breath. "You are a great, young, but washed-up actor. Last night was your final performance of Macbeth at the Old Vic. When the curtain fell you went to a party – but actually an orgy. Much drinking of whiskey, smoking hashish, snorting cocaine and sex. A blonde with big tits is a great fuck and a big black guy is fucking you. All night fucking, drinking, snorting. In the morning you are driven to Heathrow to catch a plane to Rome to film a Western produced by the Catholic Church. Before you get on the plane someone drops a big tab of LSD into your mouth – now you're here".
It was the only time I requested direction.

ISSN 2975-2604

Emanuele Antolini

Un nosocomio a Cinecittà. Intervista a Gianfranco Angelucci[1]

Se *8 ½* (1963) è stato per Federico Fellini il film del superamento di una crisi artistica e personale nonché punto di non ritorno dell'incontro con la psicanalisi junghiana[2], *Intervista* (1987) rappresenta l'interfacciarsi con un altro tipo di paura: la vecchiaia. I due film, seppur separati da ventiquattro anni di distanza, sono esplicitamente collegati da un sogno ricorrente: un uomo che si alza in cielo per fuggire dal caos della vita reale. In *8 ½* Fellini adottava il punto di vista del suo *alter ego* Guido Anselmi per rielaborare e successivamente comprendere i timori riguardo il proprio presente, mentre in *Intervista* replica concettualmente la medesima operazione attraverso un falso documentario, recitando la parte di sé stesso. La scelta di questo tipo di narrazione dà modo al regista di sviluppare un racconto in grado di rendere credibile la trasformazione di Cinecittà in un sogno a occhi aperti, un rifugio nella magniloquenza del famoso Teatro 5. Non è un caso che a comparire come un prestigiatore in *Intervista* vi sia Marcello Mastroianni che per l'occasione – per una presunta pubblicità – veste i panni del mago Mandrake. Seppur interpretando sé stesso Mastroianni rappresenta una delle personalità felliniane, la più ancorata a una visione melanconica dei tempi del successo mondiale di Fellini. Ed è nell'incontro tra Fellini, Mastroianni e Sergio Rubini nella villa di Anita Ekberg che si cela il cuore di *Intervista*, luogo e roccaforte adatta a svelare il trucco dell'intera pellicola tramite le parole di Mastroianni/Mandrake: "E ora cari amici, col vostro permesso, vorrei esibirmi in un piccolo giochetto per onorare la nostra amatissima ospite... Bacchetta di Mandrake, il mio ordine è immediato: fai tornare i bei tempi del passato! *Music*…"[3]. Come per magia ecco apparire uno schermo con la proiezione della sequenza iconica della Fontana di

1. L'intervista si è tenuta il 15 settembre 2024.
2. Mi riferisco all'incontro con lo psicanalista Ernst Bernhard durante la lavorazione di *La strada* (1954). Per ulteriori approfondimenti rimando alla biografia del regista *Federico. Fellini, la vita e i film, Milano*. Tullio Kezich, Universale economica Feltrinelli.
3. Testo desunto dalla visione del film.

ISSN 2975-2604

Trevi di *La dolce vita* (1960). I suoi protagonisti, ormai quasi trent'anni più tardi, sono pronti a meravigliarsi e struggersi nella visione di loro stessi. D'altronde, se nel rifugio ipotetico dello schermo del cinema sembra trovarsi la soluzione per esorcizzare il presente che avanza, sulle colline in prossimità di Cinecittà ecco comparire gli indiani pronti ad assediare il mondo immaginario felliniano a colpi di antenne televisive. L'universo televisivo coadiuvato dall'aggressione nei palinsesti della pubblicità preoccupa Fellini a tal punto da includere i suoi timori anche nei ricordi del suo arrivo a Cinecittà, come se si trattasse di un incubo ricorrente impossibile da scacciare. Del rapporto tra Fellini e la pubblicità, delle sue paure e speranze verso il futuro abbiamo discusso con Gianfranco Angelucci, sceneggiatore di *Intervista*, saggista e studioso della vita di Federico Fellini.

L'incipit della sceneggiatura di Intervista *è il seguente: "Circondata da un muro alto e compatto, occupata da padiglioni squadrati, ben dislocati tra filari di pini, aiuole e vialetti, silenziosa nel rombo ovattato del traffico lontano e il sospeso cinguettio degli uccelli, Cinecittà può apparire per chi sa guardare di traverso oltre che dritto, anche come una vasta "casa di cura, un distretto ospedaliero, un nosocomio". Secondo lei Cinecittà, il mitico Teatro 5, rappresentavano l'unica via di salvezza o "casa di cura" per Federico Fellini nell'ultima parte della sua carriera?*

Questa era un'associazione che non avevo fatto in realtà. Me la stai suggerendo tu e ha anche una sua suggestione. In realtà tutto era partito da un fatto che riguardava Fellini. Dopo le grandi produzioni degli anni Sessanta e Settanta lui voleva tornare a una dimensione più intima, che aveva già esplorato con *Block notes di un regista* (1969). Tornare quindi a fare quello che Federico chiama un 'cinema in diretta', ovvero un cinema che viene fruito nel momento in cui si fa. Il suo riferimento era quello del circo, che diventa spettacolo nel momento in cui tecnici, pagliacci e tutti i protagonisti diventano operai montando la grande cupola. Già quello è spettacolo. Evidentemente il cinema stava fornendo una serie di problemi che Fellini prima non aveva perché era il cinema stesso che stava cambiando e di riflesso anche le possibilità economiche che in precedenza

ISSN 2975-2604

disponeva. Quindi la formula di una produzione più intima per *Intervista*, che all'inizio si chiamava *Un regista a Cinecittà*, aveva lo scopo di essere una sorta di diario personale affidato al cinema e in questo senso, siccome nello stesso periodo anche io passavo molto tempo negli studi di Cinecittà per le mie produzioni soprattutto pubblicitarie, Fellini mi chiese una storia su come vedevo io Cinecittà. Io all'epoca ero soltanto un alunno mentre lui aveva plasmato quel mondo, però nella ricognizione di questo spazio creativo mi sembrava che da una parte fossi circondato da un muro e dall'altra che questi edifici caratterizzati da un'architettura piacentiniana, fascista, dittatoriale, trasmettessero quest'aura di nosocomio. Però al tempo stesso questa idea mi suggeriva che fosse anche un luogo libero da ogni condizionamento esterno, come se fossi arrivato al sagrato della chiesa del Medioevo e avessi ottenuto l'immunità ecclesiastica. Una situazione di grandissima libertà sia creativa, sia civile, dove tutti partecipano a una creazione che non vedono. La grande metafora dei due pittori in *Intervista* è importante da questo punto di vista. I due non sanno cosa stanno facendo, si insultano, perdono tempo però al tempo stesso stanno facendo qualcosa di impressionante, di assoluto. Pensi che quel cielo è stato poi riadattato per fare la camera ardente di Federico quando scomparve. Cinecittà era un luogo dove non esistevano distinzioni di ogni genere, un grande crogiolo in cui tutto si adattava a vivere in questa specie di utopia che era la creazione artistica. Fellini in questo senso era un simbolo perché lui stesso non si era mai fatto catturare dall'ideologia, dalla religione e dalla politica, spesso scontentando chi si appropriava della sua poetica. Lui voleva avere questo ruolo di cantastorie senza essere soggetto a impedimenti, privazioni di libertà. Voleva essere un artista cinquecentesco a cui veniva commissionata un'opera per poi realizzarla. Questo concetto di libertà, dunque, ci porta al problema televisivo e all'abbinamento intelligente che hai fatto tu riguardo a Cinecittà come ancora di salvezza. Lui sapeva benissimo che una volta lasciato il set sarebbe morto.

Mi ricollego all'ultima frase che ha detto riguardante la forza vitale di Fellini in relazione a Cinecittà. L'ultimo lavoro di Fellini sono tre pubblicità realizzate per la Banca di Roma con Paolo Villaggio come protagonista. Però in Intervista *quando incontra*

ISSN 2975-2604

Marcello Mastroianni che sta girando una pubblicità nei panni di Mandrake lo stesso regista prende in giro quel mondo, esclamando: "A me non me la fanno più fare". Il termine della sua carriera nel mondo della pubblicità può essere considerato uno scherzo del destino oppure è una sorta di conclusione di un cerchio artistico iniziato con le réclame pubblicate sulle pagine del Marc'Aurelio*?*

Questo è un discorso molto vasto che bisogna affrontare altrimenti non si comprende quello che è stato Federico. La necessità del creatore è quella di fare. Il problema di Fellini con la pubblicità non riguardava l'utilizzazione del mezzo cinematografico per fare il *commercial*. Ma l'uso del *commercial* per spaccare i film. Nel 1983, quando scende in campo Silvio Berlusconi e ha bisogno di un considerevole numero di film per nutrire la sua rete privata lo fa comprando da Fulvio Frizzi[4] tutto il listino Rizzoli. All'interno del listino ci sono i tre capolavori degli anni Sessanta di Fellini, ovvero *La dolce vita*, *8 ½* e *Giulietta degli spiriti* (1965). Inoltre, possiede anche *I vitelloni* (1953) e *Fellini Satyricon* (1969). Berlusconi sceglie di trasmettere questi cinque film interrotti continuamente dalla pubblicità, facendo nascere un disastro. Il problema, dunque, risiede nel fatto che la televisione è una trasmissione di immagini in un'accozzaglia di informazioni, a differenza del cinema che possiede un linguaggio organizzato e artistico. Nel momento in cui perciò viene "interrotta un'emozione", come amava dire Federico, lui stesso decide di andare in causa contro Berlusconi, perdendo, ovviamente, dato che i diritti non sono quasi mai dell'artista. Il film veniva distrutto, una condizione che Fellini non poteva sopportare. Federico combatteva la distruzione della sua casa cinematografica, del suo *oikos*. Il problema non era se la produzione era data dal mondo pubblicitario o meno. Molti di noi hanno cominciato grazie a Paolo Valmarana, un critico cinematografico del *Popolo* che aveva aperto la televisione all'autorialità. Ermanno Olmi, ad esempio, è cresciuto registicamente con la televisione. Era indubbiamente una TV di Stato, ma che aveva un rispetto per l'arte encomiabile. Quindi che Fellini riuscisse a girare *I clown* (1970) grazie a una

4. Fulvio Frizzi è stato un noto distributore cinematografico, direttore commerciale dell'Euro International Film e successivamente della Cineriz, la casa di distribuzione fondata da Angelo Rizzoli.

ISSN 2975-2604

produzione televisiva messa in moto da Valmarana andava benissimo. A Federico interessava soltanto girare i suoi film. Una risposta incredibile sono le tre pubblicità per la Banca di Roma. Lì ci sono le visioni prese da *Il libro dei sogni*, c'è Paolo Villaggio come protagonista, c'è Fernando Rey che è stato protagonista del mio film[5], (un tripudio artistico. Federico era una lumaca che camminando lasciava una scia d'argento e quella era. Nessuno come lui aveva un livello etico nei confronti del proprio mestiere.

In Intervista *molte sono le sequenze dedicate al tragitto in tram per arrivare a Cinecittà, una sorta di sogno che ricorda il viaggio in treno di Marcello Mastroianni ne* La città delle donne *(1980). Se in quest'ultimo ciò era un pretesto per riflettere sul rapporto con Fellini e il mondo femminile, in* Intervista *sembra che il sogno assuma i connotati di un ricordo, come se si trattasse di un* Amarcord *(1973) onirico per raggiungere la vocazione di una vita. Ed è in questo viaggio che vediamo per la prima volta gli indiani muniti di antenne televisive come lance. Sintomo che la televisione tormentava Fellini anche nei suoi sogni?*

Hai ragione, questa è la lettura del film: il massimo della libertà immaginativa che il cinema ti dona se tu lo utilizzi come finzione per arrivare alla realtà poetica che vuoi dimostrare. Perciò se io vedo degli elefanti significa che sono arrivato a Cinecittà, ad esempio. Gli indiani con le lance che circondano l'accampamento miserabile dei cinematografari e che vengono combattuti con dei fucili a tappi simbolo dell'infanzia è stata un'intuizione meravigliosa. Una lotta fra due visioni di mondo, tra il sogno e ciò che lo distrugge. Il cinema nasce come sogno, con le stesse caratteristiche dell'individuo che si addormenta. Questo non può succedere davanti a uno schermo televisivo, proprio per una questione tecnica di rapporto spaziale, dato che la televisione è piccola mentre lo schermo del cinema è gigantesco. Fellini aveva denunciato in un'intervista all'*Espresso* la sua preoccupazione riguardo la futura incapacità dei bambini di distinguere tra telegiornale e finzione. Questo perché la televisione non ha un testo, a differenza di un quadro o un libro. La televisione è un linguaggio disarticolato.

5. *Miele di donna*, Italia/Spagna 1981, Gianfranco Angelucci.

ISSN 2975-2604

A proposito dell'atmosfera sognante che caratterizza il viaggio in tram in Intervista. *Uno dei momenti più significativi del film riguarda l'incontro tra Mastroianni e Anita Ekberg, che rivivono la celeberrima sequenza della fontana di Trevi di* La dolce vita*, scena rivocata da Mastroianni/Mandrake con la formula: "Il mio ordine è immediato: fai tornare i bei tempi del passato!". Mi sembra una delle dichiarazioni d'amore più potenti nei confronti del cinema come mezzo per la ricerca di un tempo perduto. Ciò si collega alla sequenza in cui una troupe giapponese intervista Fellini che racconta di un sogno simile a quello dell'inizio di 8 ½. Solo che in questo caso fa fatica a prendere il volo e a fuggire da una realtà che lo soffoca. Secondo lei, in quale modo il Fellini anziano viveva il rapporto con il mondo dei sogni e, di conseguenza, quello creativo?*

Quando Federico Fellini ne *La città delle donne* racconta la natura del cinema lo fa mettendo in scena un enorme lettone dove ci sono ragazzi e ragazze che si stanno masturbando guardando le grandi dive che li facevano sognare, ovvero il sogno dell'erotismo. Cinema ed erotismo sono la stessa cosa. Fellini diceva che il cinema era indistinguibile dal desiderio. Tu mi parli del tragitto che Mastroianni, Fellini e Rubini fanno per andare alla villa di Anita Ekberg. In quel momento di cosa parlano? Di masturbazione. Mastroianni, d'altronde, ne parla come di un'esaltazione della fantasia. Anche il rapporto che ha con Anita parla di quello, di creazione attraverso l'erotismo. Nel *Libro dei sogni*, infatti, c'è un sogno dove Fellini riesce ad avere un rapporto masturbatorio con Anita Ekberg e dice "Finalmente vedo i suoi occhi morire davanti a me", perché ha di fronte una donna impossibile da soddisfare nella fantasia di un ragazzo. Federico Fellini in *Intervista* recupera questo sentimento, il momento di estraniazione per capire che è nell'erotismo e nella creazione la salvezza. Tieni presente che durante la lavorazione di *8 ½* Giulietta Masina vuole separarsi da Federico, non sopporta più le libertà che Federico si concedeva. Nel momento in cui però Giulietta vede *8 ½* in una visione privata lei mi ha confessato in un'intervista "Ho pianto per tutto il tempo, ma non perché era il nostro privato a esser messo in scena. Ma perché ero di fronte a un capolavoro che non sarebbe mai stato rifatto da nessuno". E Fellini con questo film realizza un vero e proprio atto per mettersi in salvo. Nel film Guido afferma "Questa confusione sono io", una dichiarazione per Giulietta. Non ci si può salvare

ISSN 2975-2604

da soli. La donna per Federico è sempre simbolo di salvezza. Alla fine del viaggio in *Intervista* lui, Marcello e Sergio incontrano Anita e quello che rappresenta. Questa era la sua volontà: non aveva uno scopo malinconico sui fasti de *La dolce vita*, ma per ribadire un concetto a lui tanto prezioso.

Non avevo mai visto la sequenza secondo questa prospettiva. Mi è sempre sembrato un discorso nostalgico, quello di Fellini.

Certo, ma la realtà è rivelazione. Nel momento in cui Marcello/Mandrake vuole far "Tornare i bei tempi del passato" è il momento in cui si vive la verità e la verità è la rappresentazione. Tutto ciò è stato distrutto dalla televisione. Come fai ad avere una rivelazione euristica con immagini così piccole? Il cinema, diceva Federico, è un linguaggio pittorico. Non è un caso che io sia stato avviato al mondo della Settima arte da un professore d'arte. In *Ginger & Fred* (1986) Fellini fa una dichiarazione a Giulietta che è passata inosservata. Il personaggio interpretato da Marcello Mastroianni rivela a quello interpretato da Giulietta Masina che è stato male, che ha passato del tempo in manicomio. Federico in quel momento sta dicendo alla moglie cosa sarebbe successo se si fossero separati. Ma lo fa attraverso la grandezza del cinema. Se tutti questi elementi non li metti insieme non riesci a cogliere la grandezza di Fellini.

Ogni elemento nei film di Fellini sembra collegarsi al suo inconscio. Penso al "fare silenzio" pronunciato dal personaggio di Roberto Benigni nel finale di La voce della luna.

Bisogna fare più silenzio per ascoltare la voce dei pozzi, ovvero l'inconscio. E se non ascolti l'inconscio non puoi creare. Senza voler fare della retorica buffonesca, ma mentre crei non sai cosa stai facendo veramente. C'è sempre questa possibilità di credere che siamo sul confine, che tra noi e l'inconosciuto ci sia un foglio di carta velina come diceva Federico. Questo è il segreto della creatività.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

The Exorcist



The Exorcist (1973, William Friedkin). Manifesto italiano dell'edizione integrale del film (2000), collezione privata.

Il dossier, dedicato alla celebrata pellicola di Friedkin, ha origine da un seminario tenutosi presso l'Università di Verona, *"L'esorcista" tra cinema, antropologia e fede*. Tre sono i contributi *peer-reviewed* che compongono lo speciale in occasione dei cinquant'anni dal debutto del film in sala (1973), accompagnati in chiusura da un approfondimento firmato da Leonardo Gandini.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Marianna Lucia di Lucia

"Demons are a girl's best friend"? Femminilità in rivolta e oppressione patriarcale in *The Exorcist*

"Demons Are a Girl's Best Friend"? *Unruly Womanhood and Patriarchal Oppression in* The Exorcist

Università di Verona
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
mariannalucia.dilucia@univr.it

Abstract

The present paper intends to offer an overview of the analysis of the movie *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973, William Friedkin) drawn up by Barbara Creed, the first that offered an innovative interpretation of the film from the point of view of the gender studies, the article aims to provide a mapping of the stylistic features of the genre within the film that can be subjected to a gendered interpretation. Another purpose of the paper will be that of focalizing on the points of strength and on the points of weakness of Creed's interpretation, suggesting additions or partial deviations from Creed's lecture of the film. The ultimate intention of the article will be that of producing a study that, taking into account the sequences of the film that show Regan's body, tries to understand if those manifestations of Regan's body fall within the domain of the gesturality of a body clearly in revolt or within the domain of a body oppressed by strict patriarchal dictates.

Keywords: femininity; abjection; exorcist; religion; possession

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

Un'opera come *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973, William Friedkin) non ha bisogno di particolari presentazioni, data la sua fama planetaria. Queste pagine intendono riproporre e, in parte, problematizzare una delle letture critiche cruciali relative al testo filmico, responsabile di aver gettato luce su un aspetto precedentemente trascurato o interpretato secondo categorie di pensiero figlie della cultura patriarcale e profondamente radicate in essa: la lettura in chiave psicanalitica di Barbara Creed, che concentra la propria attenzione sulle questioni di genere e sulla natura spiccatamente femminile della rivolta corporea della giovane protagonista. L'analisi proposta si articola in tre sezioni: un primo paragrafo dedicato al ri-attraversamento della lettura di genere in chiave psicoanalitica di Barbara Creed, nel quale si mettono in campo le tessere essenziali del pensiero della studiosa, cercando anche ulteriori conferme alla sua interpretazione in varie sequenze del film; un secondo paragrafo atto a evidenziare alcuni limiti dell'interpretazione proposta da Creed, legati, inevitabilmente, al loro tempo; un terzo paragrafo teso ad approfondire una figura assente nel percorso critico tracciato dalla studiosa e che, tuttavia, è centrale nel disegno strutturale dell'opera, tanto di quella letteraria quanto di quella filmica.

Una premessa indispensabile da fare è che nell'arco di cinquant'anni di enorme fortuna e risonanza, ma anche di numerosi dissensi critici e morali, *The Exorcist*, sceneggiato dallo stesso autore del romanzo, William Peter Blatty, è stato oggetto di numerose letture e interpretazioni, alcune anche in aperto contrasto tra loro. Il testo filmico, così come quello letterario, è complesso e stratificato, lasciando spazio alla possibilità di intravedere, dietro la struttura narrativa apparentemente semplice, e rispondente secondo alcuni studiosi alla "narrazione erotetica" teorizzata da Noël Carroll e sostanzialmente fondata sulla dialettica domanda-risposta (Carroll 1990: 131), un intrico di significati che si aggrovigliano attorno al medesimo significante. Secondo Carroll la narrazione erotetica è strutturata in maniera tale che il testo, filmico o narrativo che sia, insinui o ponga apertamente delle domande al suo destinatario, per poi fornirgli le risposte (Carroll 1990: 131). La peculiarità di *The Exorcist*, tuttavia, è quella di avanzare delle risposte articolate, scomponibili su più piani.

Si insisterà, in questa sede, sulla questione dell'identità di genere, così come

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

è stata analizzata e scandagliata da Creed. Pioniera dell'applicazione di tale strumento interpretativo al film, la studiosa si è occupata, in particolare, delle declinazioni del femminile nel genere *horror* ed è stata tra le prime ad interessarsi al fenomeno della rappresentazione della donna in quanto entità mostruosa e non vittima di una figura maschile, umana o disumana che fosse. Il concetto di mostruosità femminile, così come viene declinato da Creed, è imprigionato tra le minute maglie della mentalità patriarcale, la quale struttura essa stessa il mostro in base ai propri timori, legati alla donna castrata e castrante. Sull'argomento ha pubblicato nel 1993 un saggio intitolato *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalisis*. Le fondamenta critiche su cui poggia il lavoro di Creed sono gli studi di Julia Kristeva sull'abiezione, concetto su cui si tornerà in seguito.

1. *Il corpo in rivolta di Regan:* The Exorcist *sotto la lente interpretativa di Creed*

The Monstrous Feminine accoglie anche l'interpretazione in chiave di genere di *The Exorcist* elaborata da Creed. Naturalmente, come sottolinea la stessa studiosa, la tematica spirituale è cruciale all'interno dell'opera, ma assume un ruolo di secondo piano nella sua analisi, che intende concentrarsi "[on] female monstrousness and the inability of the male order to control the woman whose perversity is expressed through her rebellious body" (Creed 1993: 52). Secondo Creed la possessione, nel film, è soltanto un mezzo, una scusa per legittimare la rappresentazione "of aberrant feminine behaviour which is depicted as depraved, monstrous, abject – and perversely appealing" (Creed 1993: 48). A questo punto, però, diviene necessario soffermarsi sul concetto di abiezione, che Creed mutua da Julia Kristeva. Quest'ultima colloca l'abiezione nel campo del femminile e la definisce come "ciò che turba un sistema, un'identità, un ordine" (Kristeva 1986: 6). L'abiezione fa parte di una specifica fase della vita dell'individuo: quella semiotica, che precede il linguaggio, di pertinenza della legge paterna. Durante la fase semiotica a dominare è l'autorità materna, che guida, attraverso una serie di divieti e frustrazioni, il bambino alla scoperta di sé e del proprio corpo, in ciò che ha il valore di una vera e propria cartografia del corpo semiotico (Kristeva 1986: 81-82). L'autorità materna definisce il

ISSN 2975-2604

corpo della propria prole come "un *territorio* [corsivo dell'autrice] con zone, orifizi, punti e linee, superfici e cavità dove si imprime e si esercita il potere arcaico della padronanza e dell'abbandono, della differenziazione tra il proprio e l'improprio, tra il possibile e l'impossibile" (Kristeva 1986: 81). Nella fase semiotica, in cui non c'è ancora differenziazione tra madre e figlio, la madre controlla il corpo del figlio e i suoi fluidi corporei, che pure ricadono nel dominio dell'abietto, perché, come sottolinea sempre Kristeva, "gli umori, la sozzura, l'escremento sono quanto della morte la vita sopporta a stento e a fatica […]. I rifiuti cadono affinché io viva" (Kristeva 1986: 5). Sangue, bile, pus, vomito, escrementi: tutto ciò viene espulso perché abietto, dal momento che travalica il confine tra vita e morte, rappresentando tali fluidi la morte. Ed è la madre la depositaria del corpo proprio e pulito, colei che controlla e gestisce l'espulsione delle sostanze di scarto nella fase semiotica. Questo connette l'autorità materna all'abiezione. L'autorità materna viene definitivamente repressa con l'ingresso dell'individuo nella fase simbolica, che impone una serie di regole e di leggi, tra cui l'eliminazione totale dell'autorità materna, che la legge paterna definisce abietta. La madre, in tale contesto, è vista come colei che tenta di impedire questa separazione, di cancellare questo limite, e di ricongiungersi con il figlio. Come sottolinea Creed, il progetto ideologico di molti film *horror* che coinvolgono la rappresentazione del femminile come mostruoso è proprio quello di individuare la fonte della mostruosità nel fallimento dell'ordine paterno a garantire tale necessaria separazione tra madre e figlio. Talvolta, però, tale fallimento può anche identificarsi come il rifiuto da parte del figlio stesso di riconoscere l'ordine paterno (Creed 1993: 57). Secondo Creed questo è ciò che accade alla bambina posseduta: "[she] refuses to take up her proper place in the symbolic order. Her protest is represented as a return to the pre-Oedipal, to the period of the semiotic chora" (Creed 1993: 57). Questo determina un ritorno all'abiezione, che, in questa sede, è rappresentata sotto forma di ribellione della carne femminile, la cui natura è dipinta con le sfumature della lussuria, della carnalità e della depravazione (Creed 1993: 57). Nell'opinione della studiosa, il ritorno alla fase pre-edipica è favorito dalla peculiarità della relazione tra Regan e sua madre Chris: il rapporto tra le due all'inizio viene rappresen-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tato come idillico, ma anche simbiotico. Regan manifesta un'aperta, per quanto sottintesa, gelosia nei confronti di Burke Dennings, come si evince dalla sequenza in cui le due discutono della potenziale relazione tra lui e sua madre, prima che la ragazzina si addormenti. E non pare casuale che sia proprio Burke l'unica vittima effettiva di Regan posseduta. La possessione/ribellione del corpo di Regan si configura come ribellione del corpo femminile alla separazione dalla madre e la premessa affinché tutto ciò si verifichi è proprio tale fusione tra madre e figlia, che "without a father or a father-figure present, […] live together, almost like lovers" (Creed 1993: 58). La possessione di Regan, dunque, è determinata, tra le altre cose, in primo luogo dall'assenza di un terzo termine nel rapporto tra lei e sua madre, quello paterno, che possa imporre la separazione tra le due, per cui la possessione nasce dal desiderio della bambina di rimanere fusa in una relazione diadica con sua madre, di diventare l'amante di sua madre, sottolinea Creed (Creed 1993: 59). Questo, per la studiosa, è il motivo per cui la possessione di Regan è marcatamente sessuale. La possessione consente a Regan di verbalizzare limpidamente quel desiderio sessuale che fluisce tra madre e figlia e che l'ordine paterno simbolico impone di reprimere[1]. Il corpo femminile, secondo Creed, diviene "la sede di questa manifestazione esplicita di comportamenti normalmente percepiti come tabù e, quindi, visti come abietti e, come accade sempre nei film *horror*, permette allo spettatore di attraversali in maniera vicaria per poi purificarsi con la restaurazione dell'ordine" (Creed 1993: 55). Questo ritorno alla fase pre-edipica, semiotica, è evidente anche nella copiosa presenza di fluidi corporei nell'arco della possessione. Il corpo di Regan, sottolinea significativamente Cre-

1. La questione dell'attaccamento pre-edipico della bambina alla madre è stata affrontata anche da Freud, il quale, come mette in evidenza Luce Irigaray, ha gettato le fondamenta del sistema di pensiero che impone tale repressione. Illuminante al riguardo è proprio il saggio di Irigaray *Speculum. Dell'altro in quanto donna* edito da Feltrinelli: "Entrambi i sessi sembrano attraversare *allo stesso modo* le prime fasi dello sviluppo libidico … […] Gli impulsi aggressivi delle femmine non lasciano nulla a desiderare quanto a ricchezza e violenza … Con l'ingresso nella fase fallica *le differenze tra i sessi* passano in seconda linea rispetto-le *concordanze* … ora LA BAMBINA è UN OMETTO … […] Come passa dalla sua fase maschile a quella femminile … Quasi tutto quello che troviamo nel rapporto con il padre era già presente [nel rapporto con la madre] ed è stato trasferito successivamente sul padre (?!) …" (Irigaray 1998: 21).

ISSN 2975-2604

ed, diviene "a playground for bodily wastes" (Creed 1993: 59). Regan urina sul tappeto del soggiorno, durante una festa organizzata dalla madre, vomita bile verde e ha ferite sanguinolente e purulente su tutto il volto. Il suo corpo è in rivolta, desideroso di rimanere ancorato al corpo materno, e questo è visibile anche nel modo peculiare in cui vengono rappresentati i fluidi corporei, che diventano il simbolo, l'esternalizzazione, di un desiderio di ritornare a un tempo in cui esisteva la fusione con il materno, un tempo in cui gli scarti, pur se rimossi ed espulsi, non erano fonte di disagio e vergogna, ma anzi di un piacere ricavato proprio dal gioco segreto tra madre e figlio nella loro rimozione (Creed 1993: 28). Questa idea di Creed, in effetti, sembra essere avvalorata dalla sequenza in cui la bambina urina sul tappeto. Regan scende in salotto, dove gli ospiti della madre, tra i quali spicca un prete, padre Dyer, sono riuniti a ridere e cantare. Una lunga inquadratura precede il momento cruciale della sequenza e, con dei fluidi movimenti di macchina, Friedkin descrive e definisce lo spazio, che è quello del salottino di casa, in cui di lì a poco si verificherà l'incidente. La macchina da presa dapprima si avvicina al gruppo di persone raccolte attorno al pianoforte, poi, lentamente, arretra in modo tale da inglobare nella porzione di campo inquadrata anche l'arrivo improvviso di Regan. A questo punto il montaggio frammenta lo spazio e l'attenzione si sposta su Regan, di cui abbiamo un primo piano e poi un particolare dei piedi nudi. Ed è da questa prospettiva che lo spettatore vede Regan urinare sul tappeto. Il *focus* è interamente sul fluido. Nella scena successiva vediamo Regan rannicchiata in posizione fetale nella vasca da bagno e Chris seduta di fianco a essa che, amorevolmente, si prende cura della figlia e lava via i residui dell'incidente. Si ritiene che questa sequenza avvalori l'ipotesi di Creed perché Chris e Regan, in questa circostanza, sembrano effettivamente essere strettamente riunite nella diade pre-edipica. Innanzitutto la stessa organizzazione dei volumi corporei nello spazio parrebbe suggerire questo. La madre è seduta di fianco alla vasca dove la bambina è immersa ed è, in tal modo, posta al suo medesimo livello: non la sovrasta, ma la coccola da una posizione contigua. Inoltre, anche la collocazione di Regan nella vasca sembra suggerire un ritorno alla realtà uterina, data l'immersione in un liquido che potrebbe simboleggiare, come spesso accade, il liquido amnio-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tico[2]. Infine, il gesto della madre è quello emblematico dell'autorità materna nella fase semiotica: controllare il corpo del figlio, guidarlo nella definizione dei suoi limiti e nella rimozione degli scarti corporei.
Dall'altro lato, però, la visione di questi fluidi provoca disgusto, orrore, perché essi minacciano il soggetto costituitosi e definitosi secondo i dettami dell'ordine simbolico. Ecco perché Regan è anche mostruosa:

> She breaks the major taboos, set down by the laws of the symbolic order, which help to establish and maintain the self's 'clean and proper body'. More importantly, she demonstrates the fragility of those laws and taboos. Regan's possession demonstrates that those abject substances can never be successfully obliterated but lie in wait at the threshold of the subject's identity, threatening it with possible breakdown (Creed 1993: 59).

Attraverso il corpo ribelle di Regan, dunque, gli spettatori sono in grado di sguazzare nel dominio dell'abiezione, in atteggiamenti e comportamenti che sono normalmente definiti tabù, di ritornare alla fase semiotica insieme a lei. Creed conclude che l'orrore in *The Exorcist* nasca dal fatto che la donna rompe gli argini del suo ruolo codificato: "Horror emerges from the fact that woman has broken with her proper feminine role – she has made a spectacle of herself – put her unsocialized body on display. And to make matters worse, she has done all of this before the shocked eyes of two male clerics" (Creed 1993: 61-62). Il corpo femminile di Regan ha rotto gli argini del ruolo femminile codificato, mettendosi in mostra in quanto corpo pre-socializzato, pre-edipico e, secondo la studiosa, la cosa

2. A tal proposito, sono interessanti due riferimenti bibliografici, utili ad approfondire la questione: innanzitutto la seminale ricerca sull'archetipo della Grande Madre condotta da Erich Neumann in *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. In più luoghi del testo Neumann fa riferimento alla qualità materna dell'acqua, come quando, ad esempio, descrive l'acqua "come grembo primordiale della vita, da cui è nata, secondo numerosi miti, la vita" (Neumann 1980: 56). L'altro saggio cui si faceva menzione è *Psicanalisi delle acque* di Gaston Bachelard, il quale dedica un intero capitolo alla natura materna e femminile dell'elemento acquatico. In questa sede il filosofo cita un passaggio di Michelet: "I suoi piccoli [della vita marina], ai più, appaiono come feti allo stadio gelatinoso, che assorbono, che producono la materia mucosa, ne riempiono le acque, danno loro la feconda dolcezza di un utero infinito, dove incessantemente nuovi piccoli vengono a nuotare, come in un latte tiepido" (Bachelard 1942: 135). Commentando tale isotopia enucleata da Michelet, Bachelard sottolinea il carattere nutritivo dell'archetipo acquatico, mettendone in evidenza il legame con la natura protettiva della realtà uterina.

ISSN 2975-2604

più sconvolgente è che tutto ciò accada dinanzi a due preti. In ultimo, Creed afferma che *The Exorcist* dimostra chiaramente che "a reconciliation with the maternal body, the body of our origins, is only possible through an encounter with horror, the abject of our culture" (Creed 1993: 60). Alla fine del film, dopo che tale attraversamento si è verificato, le due sono riunite e l'ordine simbolico è di nuovo ristabilito, ma solo formalmente, perché l'incontro con la madre pre-edipica, che la cultura psicanalitica patriarcale impone di reprimere, ha dato nuove consapevolezze a Regan e le ha dimostrato la debolezza dell'ordine simbolico, che si rivela basato sulla repressione sessuale e sul sacrificio della madre (Creed 1993: 60). Regan, invece, secondo Creed non ha attuato il matricidio, ma ha fronteggiato la madre pre-edipica e vi si è riconciliata. Questo stesso desiderio di riscoperta del corpo della madre viene promosso anche da Luce Irigaray nella sua relazione esposta in occasione di un convegno sulla follia femminile e intitolato *Il corpo a corpo con la madre.* Qui Irigaray scrive:

> Dobbiamo essere attente […] a non riuccidere la madre che è stata immolata all'origine della nostra cultura […]. Dobbiamo inoltre trovare, ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre […]. Dobbiamo scoprire un linguaggio che non si sostituisca al corpo a corpo, come tenta di fare la lingua paterna, ma che lo accompagni, parole che non escludano il corpo, ma che parlino corpo (Irigaray 1989: 29).

Il corpo a corpo di cui parla Irigaray è, appunto, quel momento pre-edipico a cui si riferisce la psicanalisi quando ci descrive: "il seno della madre […] il latte che lei dà da bere […] le feci che lei prende (come 'regalo' di cui si interessa più o meno)" (Irigaray 1989: 23). Sia Irigaray che Kristeva, a cui Creed si affida per costruire le basi critiche del suo lavoro, dunque, parlano di una madre pre-edipica, o semiotica che dir si voglia, e riconoscono la demonizzazione a cui è stata sottoposta dalla cultura simbolica paterna. Irigaray si domanda:

> questo corpo a corpo con la madre, che si svolgerebbe non senza difficoltà, non è fantasmato forse post-edipicamente? Riproiettato a partire dall'Edipo? La madre non si trova forse già fatta a pezzi dall'odio di Edipo quando viene ritagliata in fasi, ogni parte del suo corpo dovendo essere investita e poi disinvestita perché ci sia cresciuta? (Irigaray 1989: 23-24)

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

La legge paterna "preclude, esclude (*forclot*) quel primo corpo, quella prima casa, quel primo amore. Li sacrifica per farne materia dell'impero di una lingua che privilegia il genere maschile fino a confonderlo con il genere umano" (Irigaray 1989: 23-24). Il ri-attraversamento dell'abiezione diventa il modo che, secondo Creed, *The Exorcist* offre per riconciliarsi a quel corpo materno.

2. *Tessere e limiti del pensiero di Creed*

La lettura di Creed è interessante, anche se presenta alcuni punti problematici e lacunosi. Prima di discuterla e cercare di riattualizzarla, provando a ricondurre la lettura di genere in schemi che siano effettivamente applicabili al film, alla sua epoca storica e allo sguardo di regista e sceneggiatore, è opportuno mettere in campo alcune altre considerazioni cruciali. Innanzitutto, Creed sottolinea che Regan è ben lontana dall'essere totalmente innocente e la dimostrazione è nel fatto che la sua eponima sia la Regan di shakespeariana memoria, descritta dal drammaturgo come "più affilata del dente di un serpente" (Creed 1993: 51)[3]. In questo modo la bambina viene associata al simbolo cristiano "of woman's disobedience, unbridled sexual appetite and treachery" (Creed 1993: 51). Il riferimento a Shakespeare, in effetti, è scoperto e ciò è avvalorato, oltre che dal ripetuto riferimento a una fantomatica trasposizione dell'*Otello* nel testo filmico, dal fatto che nel romanzo Blatty riferisca anche dell'indecisione di Chris riguardo il nome della bambina, dal momento che la donna avrebbe voluto chiamarla Goneril, come l'altra figlia malvagia di Re Lear. Tuttavia, cosa su cui Creed non pone l'accento, il secondo nome di Regan è Teresa, quindi potrebbe esserci un riferimento, dall'altro lato, a due emblemi di santità e di impegno dottrinale: Santa Teresa d'Avila e Santa Teresa di Lisieux. Tra l'altro, la scelta non sembra casuale per un'altra ragione: entrambe hanno avuto a che fare con il demonio, la prima fu anche sospettata e accusata di esserne posseduta, ma entrambe nei loro scritti hanno riportato dettagliate

3. Regan, infatti, è il nome di una delle figlie di Re Lear, e corrispondente a una parte presente nella tragedia eponima composta da William Shakespeare nel 1605-1606.

ISSN 2975-2604

descrizioni dei loro incontri con il maligno, nonché degli attentati da lui perpetrati ai loro danni e da loro affrontati e superati con successo[4]. La veridicità o meno di tali possessioni è oggetto di discussione, dato il contesto storico in cui queste donne vissero e le pressioni che le istituzioni ecclesiastiche, totalmente dominate da uomini, esercitarono su di esse, spingendole spesso alla convinzione di essere possedute pur di ridimensionare l'intensa novità delle loro invenzioni dottrinali. Tuttavia, l'esperienza mistica di queste figure femminili può anche essere analizzata sotto un'altra lente, operando di fatto un ribaltamento di segno della sua interpretazione convenzionale, che le attribuisce una funzione confinata al dominio patriarcale. Si pensi agli studi di Luisa Muraro, la quale dimostra come, in verità, gli "scambi non mediati" (Muraro 2014: 199) con Dio di queste donne, che pretendono di avere con la divinità una relazione peculiare, "non serve, non ministre, non rappresentanti, ma amiche" (Muraro 2014: 199), siano concretizzati in dei dispositivi discorsivi che intendono "mett(ere) in parole, per quanto ciò sia possibile […], la verità dell'esperienza, guadagnata praticamente dal vivo del loro vivere" (Muraro 2014: 200). In definitiva, si tratta di una condizione pre-linguistica, analoga a quella vissuta dalla giovane Regan, "un'esperienza diretta di Dio" (Muraro 2014: 76) che le mistiche, pur trovando difficoltà, ritengono di dover tradurre in forma scritta, per quanto abbiano coscienza del fatto che "scrivere di Dio è una pretesa

4. Si legge, ad esempio, nel *Libro della mia vita* di Teresa d'Avila, in riferimento alle sue visioni estatiche: "Mi fu di gran danno non sapere che si potesse vedere anche senza gli occhi del corpo, e il demonio, confermandomi in questa opinione, mi fece credere ch'era impossibile, ch'era un'illusione, e che poteva essere opera di Satana e altre cose del genere, sebbene, in fondo, mi restasse l'impressione che fosse opera di Dio e non un inganno" (Teresa D'Avila 1988: 105), o ancora, più avanti, ella menziona i "molti assalti" del demonio (Teresa D'Avila 1988: 212), ossia i suoi tentativi di allontanarla "dalla colonna e dal bastone che dovevano sostenermi [ossia San Pietro]"(Teresa D'Avila 1988: 215). Teresa di Lisieux, invece, scrive: "Ero soltanto all'inizio delle mie prove! L'indomani fui ripresa dal disturbo che avevo avuto, e la malattia divenne così grave che non avrei dovuto guarire, secondo le previsioni umane. Non so come descrivere un malessere tanto strano, sono persuasa ch'era opera del demonio" (Teresa di Lisieux 2023: 41-42). E, ancora: "Credo che il demonio avesse ricevuto un potere esteriore su me, ma che non potesse avvicinarsi alla mia anima, al mio spirito se non per ispirarmi certi spaventi forti dinanzi a determinate cose, per esempio, di fronte a medicine molto semplici che tentavano inutilmente di farmi accettare. Ma se Dio permetteva al demonio di avvicinarsi a me, mi mandava anche degli angeli visibili" (Teresa di Lisieux 2023: 41-42).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

assurda, come voler "illuminare il sole con una torcia" (Muraro 2014: 199). Tale fenomeno esperienziale consente alle scrittrici mistiche, "dall'interno di una società maschilista, con gli elementi di una religione patriarcale", di prendere "lo slancio per una straordinaria avventura di grandezza e di libertà femminile" (Muraro 2014: 199). Emblematiche, in proposito, sono le parole di Carla Lonzi citate da Muraro stessa: "M'illuminano sull'identità, mi precedono su questa strada e, sebbene sembri che rinuncino a tutto, è chiaro che non hanno rinunciato all'essenziale" (Muraro 2014: 199). Un'analisi di questo genere, dunque, pare consentirci un'equiparazione tra la regressione semiotica di Regan e l'esperienza mistica, trattandosi, in entrambi i casi, dello sprigionarsi di fenomeni pre-linguistici, pre-verbali e di riconnessione con le profondità del proprio sé. Questo, dunque, sembra avvalorare ulteriormente l'idea che il secondo nome della protagonista, Teresa, conferisca specifici tratti alla sua personalità, esprimendo di lei qualcosa in più, rimasto nascosto sotto la superficie. A confortare tale ipotesi interviene la formazione gesuita di Blatty, cosa che ci porta a credere che egli conoscesse perfettamente queste figure ecclesiastiche e che la sua scelta sia stata ben ponderata alla luce di tali conoscenze, anche perché è evidente la sua cura per il dettaglio e per l'onomastica. Tutto ciò rende Regan, come ogni essere umano, un intreccio di sacro e profano, di puro e impuro. Tale caratterizzazione, pur contrastando in parte con quanto afferma Creed, in ogni caso ci sembra che faccia ricadere lo stesso la bambina nel dominio dell'abiezione, dal momento che, come riferito poc'anzi, abietto è ciò che "disturba un sistema, un'identità, un ordine" (Kristeva 1981: 6), ciò che oltrepassa un confine. In questo caso la polarizzazione tra sacro e profano, tra puro e impuro, viene a decadere, e l'assenza di dialettica tra i due termini contribuisce ad alimentare la caratterizzazione abietta della bambina. Un'altra idea di Creed è che il diavolo, il malvagio per eccellenza, sia di natura femminile. E Creed basa la sua ipotesi sul fatto che a prestare la voce a Regan posseduta sia un'attrice: Mercedes McCambridge. A ben vedere, è sempre un'attrice a prestare il volto alla maschera di Pazuzu, anche se non accreditata: Eileen Dietz. Ma in questo secondo caso si tratta, appunto, di una maschera: sul suo volto non sono visibili connotazioni di genere. Nel primo caso, invece, a smentire Creed, in ef-

ISSN 2975-2604

fetti, sono le stesse maestranze del film. Nel documentario *Leap of Faith: William Friedkin on The Exorcist* (*Nella mente dell'Esorcista,* 2019, Alexandre O. Philippe) Friedkin narra e commenta la vicenda relativa alla scelta della voce del demone e rivela che, in un primo momento, aveva chiesto a Ken Nordine, annunciatore radio e sperimentatore del suono, di creare *ex novo* la voce da attribuire a Regan posseduta. Nordine fece vari tentativi, ma Friedkin non era soddisfatto e si rese conto di non esserlo perché la voce di partenza era quello di uomo, per quanto distorta. Subito dopo, però, sempre Friedkin aggiunge: "It can't be a woman's voice neither". Friedkin prosegue raccontando che la sua ricerca, a quel punto, si era concentrata su un individuo che avesse una voce "both male and female, a sort of neuter" ed è stato così che la sua scelta è ricaduta su McCambridge, non perché donna, ma semplicemente per la qualità peculiare della sua voce. Le parole di Friedkin paiono suggerire che, anche a questo livello, in verità, ci sia un certo grado di abiezione, perché la voce indemoniata di Regan, con il suo carattere neutro, in effetti, andrebbe a suggerire una mescolanza di generi: ancora una volta il superamento di un confine, di un limite.

Nel documentario Friedkin non parla dell'identità di genere del diavolo, mentre il romanzo, in verità, certifica chiaramente che sia di natura maschile, ma lo fa, in effetti, per bocca del demone stesso, dal momento che durante la seduta di ipnosi condotta dagli psichiatri egli risponde, sempre parlando al contrario, "Sì" alla domanda "Sei un uomo?". Pur non volendosi affidare alle trame verbali ingannevoli del demonio, è comunque innegabile il legame con il maschile dell'iconografia di Pazuzu che il film mette in scena. Pazuzu è un demone composito, con ali animalesche, busto umano e pene serpentino. Già la possessione, di per sé, è abietta, perché determina il superamento del confine tra il sé e l'altro, ma in questo contesto lo diviene ancora di più perché a invadere il corpo di una ragazzina pare essere, con ogni evidenza, un'entità maschile. Molte sono le analisi del film e del libro che si basano su questa idea. Ad esempio Mäyrä sottolinea che nel libro e nel film si assiste ad un sadico sfruttamento sessuale di un corpo femminile da parte di un antagonista maschile (Mäyrä 1999: 155). Andrew Britton si spinge oltre e sottolinea che la possessione demoniaca di Regan la fallicizza e le conferisce delle caratteristiche mascoline come l'aggressi-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

vità sessuale e un linguaggio "unladylike" (Britton 1979: 51). Al di là della stereotipizzazione evidente e della rimozione degli impulsi sessuali femminili, che ugualmente possono manifestare tratti di aggressività (Irigaray 1975) più avanti, Britton si spinge ancora oltre sottolineando che la gelosia di Regan nei confronti della madre la trasforma in un ragazzo e la spinge a compiere il crimine edipico, che si verifica quando Regan uccide Burke, e a trasformarsi nell'uomo di casa (Britton 1979: 51). Per Britton "having acquired the phallus, Regan must be castrated again; yet whereas the scene of her possession is heavily loaded sexually" (Britton 1979: 52), dunque, secondo Britton, il motivo del carattere marcatamente sessuale della possessione di Regan è la sua acquisizione del fallo. Britton spiega che "l'apice viene raggiunto con la levitazione/erezione, che viene infine sovvertita dai due preti. In questo modo i rappresentati della religione, patriarcali, sostituti dell'ordine paterno, ricollocano Regan nel dominio della sua identità sessuale: quella femminile" (Britton 1979: 52). Una lettura di questo genere, tuttavia, è piuttosto estrema. Britton nega totalmente l'esistenza di quel flusso di desiderio tra madre e figlia di cui parlano le critiche femministe e, conformandosi alla lettura freudiana, accoglie esclusivamente l'idea che la bambina debba "rinunciare all'amore della e per la madre, al desiderio della e per la madre, così da entrare nel desiderio del padre" (Irigaray 1989: 30). Questa traslazione del desiderio di Regan sulla madre è per Britton un'anomalia spiegabile solo con una fallicizzazione, ma così facendo lo studioso priva la protagonista della sua effettiva identità sessuale, che pure, in verità, è estremamente manifesta. Come sottolinea ancora Irigaray: "Né la bambina né la donna hanno da rinunciare all'amore per la madre. Una cosa simile le sradica dalla loro identità, dalla loro soggettività" (Irigaray 1989: 30). L'aggressività sessuale di Regan è evidentemente femminile e, tra l'altro, è esplicitamente verbalizzata anche nei confronti della madre, si pensi alla celebre scena in cui afferra la testa e tenta di farsi praticare del sesso orale. In questo caso, a nostro parere, è sostenibile l'idea di Creed che la possessione si verifichi in virtù della fragilità di Regan e del suo desiderio di rimanere stretta nella diade con il materno. Tale intima volontà rende il suo corpo il terreno ideale per l'attecchire dell'elemento demoniaco che, d'altronde, nel film, non viene esplicitamente caratterizzato come

ISSN 2975-2604

maschile.

Naturalmente è evidente che Pazuzu sia dotato di un pene, ma è anche vero che, come tutte le entità descritte nei trattati di demonologia, presenta dei tratti compositi: un miscuglio di elementi che lo rende difficilmente collocabile e caratterizzabile. Inoltre, un aiuto nel sostenere ciò sembra provenirci dallo stesso Friedkin che, come detto precedentemente, ha effettivamente sottolineato l'ambiguità sessuale della voce e, dunque, del demone. La presenza manifesta dell'elemento fallico, dunque, potrebbe anche rivestire un ruolo puramente simbolico, cosa che più avanti si cercherà di analizzare e giustificare. Al di là di ciò, in ogni caso, anche agli interpreti che si focalizzano sul corpo di Regan in quanto corpo sfruttato e non, invece, in rivolta, risulta chiara la centralità del rapporto madre-figlia. Alla luce di una lettura di genere del film, pur se lievemente discostata dalle idee di Creed, tale assunto risulta fondamentale. Rimanendo nel dominio dell'idea di Creed che la possessione si verifichi in virtù del rapporto diadico tra Regan e la madre e spingendoci un po' oltre, forse, potremmo vedere il demone non tanto come un'entità femminile, quanto piuttosto come una sorta di metafisica incarnazione che simboleggia la madre semiotica, che altrove la stessa Creed definisce anche come madre fallica, "who exists prior to the child's knowledge of castration and sexual difference" (Creed 1993: 219). Tale figurazione della madre pre-edipica sembra essere suggerita anche dalla scultura profanata della Madonna. La Madre di tutte le Madri, la madre per eccellenza, viene abbrutita e blasfemizzata con due seni di forma fallica e un fallo. Questo, oltre ad essere, ad un primo livello di lettura, un'evidente irrisione demoniaca alla Chiesa, diventa anche una sorta di introduzione, all'interno del discorso filmico, della figura della madre fallica, quella della fase pre-edipica. Inoltre, in una sorta di struttura a chiasmo, si potrebbe pensare di associarla all'unica altra statua inquadrata nel film: quella di Pazuzu, accomunata ad essa dall'esaltazione dei caratteri sessuali maschili. La madre fallica è abietta anche perché mescola tratti e caratteri dei due generi e, quindi, la sua immagine potrebbe essere sovrapponibile a quella neutra e ambigua del demone. Questo suggerirebbe che a possedere Regan sia, appunto, la madre semiotica, consentendole di soddisfare quel suo desiderio di fusione con il materno.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Sul piano di una lettura di genere, dunque, è fondamentale il rapporto tra Regan e sua madre, ma non va dimenticato, cosa che anche Creed sottolinea, che il film codifica visivamente l'idea, il concetto, che Regan sia intrappolata nel suo stesso corpo. Per Creed questo è un modo per traslare il tabù dell'incesto da Regan al diavolo: "The film seeks to exonerate Regan of this terrible deed by making it clear she is possessed – the devil is to blame for the utterance of incestuous desire" (Creed 1993: 54). Ma, sotto altra luce, quest'asfissiante condizione di prigionia potrebbe anche rappresentare una polarizzazione interiore della bambina, scissa tra la volontà di rimanere fusa con la madre e il flebile tentativo di liberarsi dalla sua morsa stringente. In tal modo il film sembrerebbe muoversi verso una risoluzione che vede l'affermazione del soggetto e la sua re-integrazione nel dominio del simbolico. Quest'ultimo, però, non viene ristabilito, come sottolineano in molti, dai due preti. Alcuni studiosi, come ad esempio Sarah Arnold, individuano in Padre Karras il terzo termine, quello paterno, necessario per ricollocare l'individuo nel dominio del linguaggio e dell'ordine (Arnold 2013: 97-99). Ma Padre Karras, come Padre Merrin, muore, rivelando l'incapacità dell'ordine simbolico di fronteggiare la potenza travolgente dell'abiezione che, come sottolinea Creed, rimane sempre latente e pronta a irrompere e superare i confini. Allo stesso modo, anche le altre istituzioni patriarcali a cui si rivolge Chris non sono in grado di curare la figlia. La loro natura è esplicitamente patriarcale per varie ragioni. Se non si vuole dar credito a quelle interpretazioni che vedono negli oggetti appuntiti e in grado di penetrare, come sono le numerose siringhe che compaiono in questa sezione del film, dei simboli fallici e di affermazione del potere maschile, risulta però evidente e innegabile che siano quasi tutti uomini, sia i medici, che gli psichiatri, che i preti. Tali istituzioni si rivelano fallimentari e vengono anche violentemente irrise dal demone, come testimonia la scena in cui Regan afferra lo psichiatra per i genitali. Ciò, sotto la lente di una lettura complessiva e generale, potrebbe rappresentare l'incapacità del mondo moderno di fronteggiare il male, ormai diffuso capillarmente; ma sul piano della lettura di genere, rappresenta la mancanza di risorse dell'ordine simbolico davanti al riemergere prepotente della forza della madre pre-edipica, la cui rimozione, con l'ingresso nell'ordine simbolico,

ISSN 2975-2604

non è mai totale. L'unica cosa da fare, come sostiene Creed, è immergersi in questo rapporto e fronteggiarlo. In verità, tale sequenza potrebbe essere letta attraverso un'ulteriore chiave interpretativa, che ben si amalgama con quella di genere: l'impotenza dello psichiatra verrebbe a rappresentare, in quest'ottima, la condizione asfittica e decadente in cui veniva a collocarsi la disciplina in quegli anni, investita da una profonda critica alla sua struttura e alle sue metodologie. Una critica avviata da Michel Foucault e ripresa da coloro i quali utilizzarono la sua opera come baluardo del proprio "programma teorico e politico", che prevedeva "la contestazione delle istituzioni psichiatriche, dei saperi che le legittimavano e del potere che le amministrava" (Aut-Aut 2011: 4). La critica del filosofo all'istituzione psichiatrica si inseriva in una più generale critica al complesso delle istituzioni, responsabili di imporre il proprio potere[5] e, con esso, confini e limitazioni. Nel caso specifico della psichiatria, come nota Gros, "l'ospedale viene descritto come un campo di forze, e la follia come un polo di resistenza" (Gros 2011: 16), un "campo di forze" tracciato dagli organismi del potere, cosa che implica un diverso concetto di guarigione: "guarire non significa più […] essere restituiti alla propria verità, ma sottomettersi a identità imposte dalle macchine di potere" (Gros 2011: 16). Lette alla luce di ciò, dunque, le irrisioni del demone potrebbero rappresentare un sardonico rifiuto a piegarsi a queste forme di guarigione disciplinata dettate dagli strumenti del potere, a queste identità inautentiche perché fabbricate dagli organismi di dominio. Il discorso foucaultiano, peraltro, tocca tan-

5. Della questione Foucault parla, ad esempio, in *Storia della sessualità I. Gli anormali,* articolato interamente intorno all'argomentazione della costruzione, da parte degli organismi del potere, dei discorsi sul sesso e basato sull'idea fondamentale secondo cui siano gli stessi organismi di potere ad alimentare la crescita spropositata di tali discorsi, mascherando questa volontà dietro l'epurazione sistematica della verbalizzazione dei desideri sessuali, di cui però si impone la costante espressione; o, ancora, in *Sorvegliare e punire*, in cui analizza le modalità coercitive attraverso cui si impone il confinamento e l'espropriazione dal consesso sociale di coloro che sono considerati anomali: le carceri per chi delinque e, appunto, l'ospedale psichiatrico per i cosiddetti *folli*. Si pensi alla definizione che Foucault dà di prigione: "vettore e strumento di potere", la quale "riunisce nella sua architettura chiusa […] gli interventi del potere politico sul corpo" (Foucault 2013: 33). E sempre nella stessa sede Foucault definisce strumento del potere anche "la tecnologia dell'"anima": - quella degli educatori, dei filosofi e degli psichiatri" (Foucault 2013: 33).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

genzialmente anche la questione femminile, in quanto la critica da lui elaborata investe un sistema, quello degli ospedali psichiatrici, che ha spesso messo in campo azioni coercitive nei confronti di soggettività femminili dirompenti, i cui comportamenti considerati a-normali, ovverosia fuori dalla norma codificata dal pensiero del tempo, erano relegati nel dominio dell'isteria. Foucault ipotizza che l'antipsichiatria, ossia il movimento che contrasta le modalità d'azione proprie della psichiatria, il cui nucleo embrionale era stato fecondato proprio dal suo pensiero, abbia emesso i primi vagiti "il giorno in cui si è scoperto che Charcot fabbricava a richiesta le celebri grandi crisi d'isteria", momento in cui "ci si è accorti che la Salpêtrière non era il luogo in cui si compiva la tenzone tra la ragione e la follia, ma quello in cui si fabbricava, attraverso oscuri rapporti di potere, qualcosa che doveva sedurre così tanto il medico, e che era la crisi della donna isterica" (Foucault 2011: 100). Foucault asserisce che "Charcot stesso fabbricava la sua malattia, fabbricava le sue malate" (Foucault 2011: 100). L'irrisione del demone che possiede Regan, dunque, potrebbe essere interpretata come una concretizzazione visiva, una traduzione in immagini, della lunga e articolata critica nei confronti delle metodologie applicate dalla psichiatria, con particolare attenzione a quelle adottate nei confronti di donne i cui comportamenti incontrollabili, perché fuori dalla norma condivisa e dalla loro sottomissione patriarcale, venivano relegati nell'ambito dell'isteria. Interessante, a tal proposito, è l'indagine condotta da Catherine Clément e Sudhir Kakar, la quale mette in parallelo le esperienze contemporanee di un mistico indiano e di una vagabonda ricoverata alla Salpêtrière, sotto le cure di Pierre Janet, negli stessi anni in cui vi operava proprio Charcot, ossia dal 1880 e per i 22 anni successivi. Nel contesto del positivismo francese di fine XIX secolo, che insiste sul razionalismo e si delinea in concomitanza con la mentalità mercantilistica e utilitaristica e che, dunque, è interessato soprattutto alla produzione e tende a esiliare il folle, "presenza ingombrante [che] sprecava denaro e non rendeva nulla" (Foucault 2011: 8), la giovane Madeleine, questo il nome della protagonista dell'analisi di Clément, è categorizzata come folle, mentre si sarebbe definita santa o strega in quella del XVI (Clément, Kakar 2014: 160). Come sottolinea Clément: "Janet insiste sul fatto che non c'è alcuna differenza

ISSN 2975-2604

tra Madeleine e le grandi sante riconosciute dalla Chiesa cattolica romana. Egli è pienamente consapevole del fatto che la sola differenza è data dal suo essere affidata a lui, che è uno psichiatra" (Clément, Kakar 2014: 160). Anche l'indagine di Clément, dunque, si colloca nel solco di una critica nei confronti dei mezzi usati dalla psichiatria, che schiacciano la libertà di espressione della figura femminile. Tra l'altro, la sua analisi, consentendoci la teorizzazione di un'ibridazione tra forza femminile dirompente e misticismo, sembra portare un'ulteriore prova a favore dell'analisi articolata poc'anzi. Tuttavia, nonostante siano evidenti, nel tessuto filmico, delle critiche al sistema politico e alle istituzioni, in ogni caso non c'è, come si vedrà, un'incisiva ri-codificazione e affermazione della libertà femminile attraverso l'abiezione. Quest'ultima, come detto in precedenza, è attraversata solo per potersi riconciliare con la figura materna e ricollocarsi nel dominio del simbolico.

Regan viene liberata non grazie all'esorcismo o alla sua propria azione e volontà, ma perché è il demone stesso che deliberatamente sceglie di abbandonarla. Infatti, come dice Friedkin nel documentario, anche se Karras lo invita a entrare dentro di sé, "il diavolo fa ciò che vuole". Lascia Regan perché il suo attraversamento dell'abiezione semiotica è completo, il suo processo di purificazione è definitivo. Tuttavia, purificarsi significa pur sempre, in qualche modo, rimuovere il materno semiotico, metterlo da parte per re-integrarsi nel simbolico. In questo, probabilmente, risiede la contraddizione dello studio di Creed. Il film ridefinisce e rilegittima, in ultimo, l'ordine simbolico, e non solo formalmente come sostiene Creed. Per cui, pur avendo messo in scena la potenza e l'intensità dell'abiezione, al termine di tutto la "nasconde nuovamente sotto al tappeto". La riconciliazione resta inespressa, non verbalizzata, non diventa linguaggio che si possa affiancare a quello paterno, come auspicava Luce Irigaray.

3. *L'attraversamento dell'abiezione di Padre Karras*

Una figura fondamentale del testo è Padre Karras, su cui la lettura di Creed non si si sofferma in alcun modo, trascurando quello che è invece un personaggio cruciale. Come sottolineano gli stessi Friedkin e Blatty, tutto

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

il romanzo e tutto il film, in realtà, tendono verso Padre Karras. Anche alla luce di una lettura di genere la sua figura è fondamentale: Karras è una sorta di doppio di Regan, perché entrambi vivono un rapporto problematico e irrisolto con la rispettiva madre. Tutta la prima sezione del film ci mostra il disagio e il profondo senso di colpa di Karras per aver lasciato la madre da sola, permettendo così che la donna morisse senza nessuno accanto. La madre di Karras esprime apertamente la sua rabbia nei confronti del figlio quando egli la ricovera, per necessità, in un ospedale psichiatrico[6]. La donna, alla vista del suo Damien, non manifesta la sua solita tenerezza, ma si volta arrabbiata e si rifiuta di parlargli. Come sottolinea Sarah Arnold, citando Marianne Hirsch, "la madre che afferma la propria rabbia afferma il proprio sé e, quindi, schiaccia il figlio con la sua presenza e incrementa il suo senso di colpa" (Arnold 2013: 94-95). In seguito, si viene a scoprire che Mary Karras è morta e questo produce nel giovane ecclesiastico un sentimento melanconico. La melanconia, sostiene Arnold, è "the very denial of this separation between self and mother" (Arnold 2013: 100): il soggetto non accetta la perdita della madre e, quindi, nutre un desiderio per qualcosa che sa di aver già perduto. L'abiezione, dunque, per dirla con Arnold "refers to the encounter with that which is already lost; in a sense, a desire for this which is known to be lost" (Arnold 2013: 100). In effetti, come suggerisce sempre Arnold, Kristeva, in *Sole nero*, definisce la melanconia una "nostalgic dedication to the dead mother" (Kristeva 1989: 24). Questo porta Karras stesso a confrontarsi con l'abiezione, perché si ritrova a fronteggiare la madre, la sua assenza e tutto ciò che essa rappresenta. Questo suo protendersi verso la madre è evidente nella sequenza onirica in cui Karras la vede salire le scale della metropolitana, mentre lui, in una condizione di afasia, si sbraccia per farsi notare, ma senza successo. In seguito la donna ridiscende verso il basso, e questo appare come una sorta di presagio: l'invito, da parte della madre, a seguirlo nella sua catabasi, a rimanere fuso con lei. Tutto ciò sembrerebbe spiegare il fallimento dell'esorcismo, da lui condotto nell'ultima parte, e il motivo per cui non può essere definito come il terzo termine paterno: a impedir-

6. Anche la rappresentazione dell'ospedale psichiatrico in cui è ricoverata la madre di Karras pare coagulare in sé una critica nei confronti delle istituzioni.

ISSN 2975-2604

gli di ricoprire questo ruolo è il suo stesso rapporto problematico con sua madre. Inoltre, in questo modo sembra trovare una chiarificazione anche il suicidio finale, naturalmente sempre sul piano di una lettura in chiave di genere. Come sottolinea Sarah Arnold, infatti, l'incontro con l'abiezione della madre pre-edipica può risolversi o con il sacrificio di essa e il ritorno nella dimensione simbolica[7], o con il mantenimento della diade e con il conseguente suicidio del figlio, simbolico o reale che sia (Arnold 2013: 102-103). In questo caso Karras diviene anch'egli terreno ideale per la possessione, a causa dei suoi dubbi di fede certo, ma anche in virtù del suo rapporto problematico con il materno. Il diavolo sceglie volutamente di prenderlo e, quando viene posseduto da quella che potremmo interpretare come una sorta di incarnazione metafisica della madre pre-edipica, della madre abietta, idea che potrebbe essere avvalorata anche dall'inquadratura in soggettiva di Karras, in cui egli vede il corpo di sua madre al posto del demone, Karras decide di conservare la diade, sacrificando sé stesso[8]. Questa idea del suicidio come estremo atto che potrebbe portarlo a rimanere unito alla madre sembra avvalorata anche dalla rapidissima sovrimpressione del volto della madre alla finestra pochi istanti prima che Karras si butti. In questo modo, forse, avremmo potuto provare a giustificare a Friedkin il suicidio di Karras, l'unico sintagma narrativo della sua carriera di regista che lui abbia mai rifiutato e di cui si sia mai pentito. Friedkin, nel documentario, definisce quel finale come "a scratch on fine leather". Non ci è più dato sapere se il regista avrebbe condiviso o meno una lettura di

7. Arnold mostra solo due possibilità e, nel caso di Regan, parla di matricidio e di sacrificio della madre pre-edipica, ma noi sosteniamo, in queste pagine, che *The Exorcist*, pur non riconoscendo alla madre pre-edipica una forma di linguaggio che possa permetterle di esprimersi, in ogni caso, non assegna alla bambina un'azione matricida. Su questo ci allineiamo con quanto sostiene Creed, ovvero che si tratti di un semplice ri-attraversamento dell'abietto, al termine del quale, tuttavia, non si verifica alcun ribaltamento della condizione della madre pre-edipica. In un certo senso, *The Exorcist* percorre una terza via.

8. Non è dello stesso parere Sarah Arnold, per la quale "in *The Exorcist* […] the child (both Fr Karras and Regan) achieves autonomy through matricide: the acceptance of the loss of the mother and of matricidal guilt (since there is a third term present to guarantee the Symbolic order)" (Arnold 2013: 103). Tuttavia, a nostro parere, il testo filmico non sembra avvalorare l'assimilazione e il superamento, da parte di Karras, del suo senso di colpa nei confronti della madre. Anzi, al contrario, pare proprio quel sentimento il motore della sua azione suicida.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tal sorta, che forse si colloca molto aldilà anche delle sue intenzioni più immediate, dal momento che sempre nel medesimo documentario dichiara di amare la spontaneità nella realizzazione di un'opera filmica, ma certo la si può proporre come tentativo di lettura e scomposizione di un testo filmico molto complesso e stratificato. In definitiva, anche alla luce di quanto espresso in quest'ultimo paragrafo, risulta chiaro che, dal punto di vista di una lettura di genere, l'interpretazione di Creed debba essere in qualche modo ricondotta nell'alveo del contesto storico del film e delle potenziali intenzioni degli autori. La conclusione, sia della vicenda di Regan che della linea narrativa che vede protagonista Karras[9], non fa che riconfermare l'idea che Luce Irigaray auspicava, invece, che venisse superata, ovvero quella secondo cui: "l'apertura della madre, l'apertura alla madre, appaiono come una minaccia di contagio, di contaminazione, di sprofondamento nella malattia, nella follia, nella morte" (Irigaray 1989: 25). Sia Karras che Regan, infatti, nel loro attraversamento dell'abietto non riescono a codificare un nuovo linguaggio, che dia voce alla madre semiotica, la quale resta, dunque, nel dominio del represso e del rimosso, sempre pronta ad agguantare le sue vittime dall'oscurità in cui esse stesse l'hanno fatta sprofondare.

Bibliografia

Arnold, Sarah (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, New York: Palgrave MacMillan.

Bachelard, Gaston (1987 [1942]) *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita* [*L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagionation de la matière*], trad. it. M. Cohen Hemsi, A. C. Peduzzi, Milano: Il castello editore.

Britton, Andrew (1979). "The Exorcist", in *American Nightmare: Essays on the horror film*, a cura di Andrew Britton, Richard Lippe, Tony Williams e Robin Wood, Toronto: Festival of Festivals.

Carroll, Nöel (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Hearth*,

9. L'intera ipotesi critica, naturalmente, non prende in considerazione il ritorno del personaggio di Karras in *Legion*, romanzo che, in effetti, Blatty scrisse più di dieci anni dopo la stesura di *The Exorcist* e che non aveva concepito come un seguito del suo capolavoro, pur essendo stato poi costretto dalla produzione che aveva acquistato i diritti dell'opera, al fine di ottenerne una trasposizione cinematografica, a intitolare il film *The Exorcist III* (*L'esorcista III*, 1990, William Peter Blatty).

New York: Routledge.

Clément, Catherine e Sudhir Kakar (1997 [1993]). *La folle e il santo* [*La folle et le saint*], trad. it. M. L. Lentegre, Milano: Corbaccio Editore.

Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York: Routledge.

Foucault, Michel (2013 [1975]). *Sorvegliare e punire* [*Surveillier et punir: naissance de la prison*], trad. it. A. Tarchetti, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Foucault, Michel (2011 [1961]). "Non esiste cultura senza follia", *Aut-Aut,* 351: 7-9.

Foucault, Michel (2011 [1973]). "Storia della follia e antipsichiatria", *Aut-Aut,* 351: 93-105.

Gros, Frédéric (2011). "Nota sulla storia della follia", *Aut-Aut,* 351: 10-17.

Irigaray, Luce (1975 [1974]). *Speculum. Dell'altro in quanto donna* [*Speculum. De l'autre femme*], trad. it. Luisa Muraro, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Irigaray, Luce (1989 [1987]). "Il corpo a corpo con la madre", in *Sessi e genealogie* [*Sexes et parentés*], 17-34, trad. it. Luisa Muraro, Milano: Baldini Castoldi Dalai editore.

Kristeva, Julia (1981 [1980]). *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* [*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*], trad. it. A. Scalco, Milano: Spirali Edizioni.

Kristeva, Julia (1989 [1987]). *Black Sun: Depression and Melancholy*, [*Soleil Noir. Dépression et melancolie*], New York: Columbia University Press.

Mäyrä Frans, Ilkka (1999). "The Inarticulate Body: Demonic Conflicts in the Exorcist", in *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic tradition, the Self, and Popular Fiction*, a cura di Frans Ilkka Mäyrä, 143-168, Tampere: Tampere University Press.

Muraro, Luisa, a cura di (2014). *Le amiche di Dio. Margherita e le altre*, Napoli: Ortothes.

Neumann, Erich (1981 [1956]). *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio* [*Die Grosse Mutter*], Roma: Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore.

Santa Teresa d'Avila (1988). *Libro della mia vita*, Torino: Edizioni Paoline.

Santa Teresa di Lisieux (2023). *Storia di un'anima*, Roma: Edizioni OCD.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Filmografia

Leap of Faith: William Friedkin on The Exorcist (*Nella mente dell'Esorcista*, USA 2019, Alexandre O. Philippe).

The Exorcist (*L'esorcista*, USA 1973, William Friedkin).

The Exorcist III (*L'esorcista III*, USA 1990, William Peter Blatty).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Davide Persico

L'Edipo e l'organizzazione fallica. Le forme del desiderio e della sessualità in *The Exorcist*

Oedipus and the Phallic Organisation. The Forms of Desire and Sexuality in The Exorcist

Università del Salento
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
davide.persico@unisalento.it

Abstract

The paper questions the validity of Regan's supposed demonic possession, revealing how the young girl's alleged possession may be the result of a sexual trauma. This trauma appears to arise, on one hand, from repression and, on the other, from potential incestuous violence inflicted by her father – likely on the night he left home, as documented in the journal that Regan conceals from her mother. The hypothesis of sexual violence would be confirmed by the allusive figures present in the playroom, in which the image of Little Red Riding Hood (an indirect metaphor for child prostitution or the early acquisition of sexual maturity) is present as a clue to what happened. The insubstantiality of Regan's possession is further evidenced by her artistic creations, which feature sculptures in unusual colors, suggesting a distorted perception of reality. In this way, the trauma of incest is reimagined as an alternate reality, one that serves to justify the film's demonic themes. The text will explore these themes from a psychoanalytic perspective, specifically examining aspects related to sexual trauma, forms of desire, and the construction of identity.

Keywords: *The Exorcist*; desire; sexual identity; symbolic; trauma

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. *Il perturbante e l'ordine famigliare*

The Exorcist (*L'esorcista*, 1973, William Friedkin) è noto per essere uno dei film più spaventosi di sempre, che gioca sulla sensazione attraverso elementi che rimandano alle sfere del demoniaco, del sacro, del perverso e a tutta una serie di convincimenti e asserzioni che mettono in crisi alcune certezze. Come giustamente sosteneva Freud: "Oggi non ci crediamo più […], ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste nuove convinzioni, le antiche persuasioni sopravvivono ancora in noi e sono all'agguato in attesa di conferme" (Freud 1969a: 301). L'affermazione è relativa alla definizione di quello che il padre della psicoanalisi considera "perturbante", ed è un aspetto che il film configura attraverso l'immagine spaventosa di Regan posseduta. Questo orizzonte psicoanalitico ha molto in comune con le vicende che avvengono in casa MacNeil, visto che una delle declinazioni del perturbante è proprio il ritorno del rimosso; ovvero: "Tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato" (Freud 1969a: 275), in quanto "l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna" (Freud 1969a: 293).

All'interno delle stesse dinamiche testuali il perturbante diventa orizzonte di affermazione dell'ordine famigliare, elemento potenziale che trasforma la prospettiva del reale attraverso una configurazione del negativo come dimensione del possibile. Tra l'altro è paradossale che ciò avvenga in un contesto in cui la famiglia tradizionale è messa in discussione, visto che il capofamiglia è una donna separata con una figlia adolescente, che cresce senza padre. Ma al di là di questo ciò che emerge nel film è la condizione famigliare come elemento di configurazione del perturbante (al di là degli aspetti peculiari); e non è un caso, perché il testo lavora in questo senso attraverso giochi linguistici e concettuali di forte metaforizzazione dell'intero universo significante, in un procedere di tipo autoreferenziale ed extradiegetico. In questa prospettiva è da notare, come evidenzia Freud, che: "la parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è l'antitesi di *heimlich* [da Heim, casa], *hemisch* [patrio, nativo], e quindi famigliare, abituale, […] se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto, e famigliare" (Freud 1969a: 271). Quindi il perturbante per costruzione linguistica ha a che fare con

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

una negazione del famigliare, come doppio negativo dell'organizzazione famigliare, in quanto: "il prefisso 'Un' sarebbe il 'segno della rimozione"' (Freud 1969a: 298).

Nel film tali elementi vengono mischiati e rielaborati affermando l'idea che probabilmente la possessione sia un rimosso che cerca di ritornare a causa di una particolare dinamica di rimozione, insita nell'alveo della famiglia stessa.

All'interno del testo, però, tale aspetto non è l'unico che viene configurato. Vi sono altresì disseminati elementi eterogenei che costruiscono una forte ambiguità e mettono in discussione quello che viene visto; e cioè, l'intera configurazione del visibile iscritto all'interno della dimensione demoniaca e orrorifica che costituisce solamente una componente – quella che sta più in superficie – ma che nasconde altro. In questo senso la veridicità della possessione viene messa in dubbio, o perlomeno in forte contraddizione, a vantaggio di un'altra motivazione. È chiaro che l'elemento fantastico e sovrannaturale ha una sua ragione d'essere ed è confermato dal fatto che Regan gira la testa di 360°, levita sul letto durante l'esorcismo, apre i cassetti con la sola forza mentale, ma il tutto è caricato di una dimensione ambigua che tende a mischiare le prospettive in campo reale e illusorio, una sorta di "ambiguità fantastica" (Todorov, 1977: 43).

Nei fatti, a un'indagine più scrupolosa, emerge come il film operi su di un orizzonte teorico radicale che privilegia la psicoanalisi ed è costituito da rimandi a figure specifiche, relative per esempio al feticismo o alle forme del desiderio, in un discorso più ampio, in cui il soggetto principale è attraversato dall'impossibilità di costruire una propria identità sessuale; a causa di una repressione famigliare, ma anche di un trauma legato all'incesto, che il testo non esplicita mai e relega ad allusioni e tracce sparse qua e là. Da questo punto di vista, *The Exorcist* non è certamente un caso isolato. Sin dal periodo classico il substrato psicoanalitico nell'horror chiama in causa dinamiche identitarie (Edipo, corretta mascolinità e femminilità, identità, vicinanza tra mostruoso e femminile (Creed 1993), desiderio legittimo e illegittimo, ecc.). In più, la relazione tra perturbante e famiglia è una sorta di filo conduttore che non riguarda unicamente il film di Friedkin, ma è ben contestualizzato in un certo fascino dell'horror americano per il nu-

ISSN 2975-2604

cleo famigliare, inteso come "cuore di tenebra" della società americana, come ad esempio *The Texas Chainsaw Massacre* (*Non aprite quella porta*, 1974, Tobe Hooper) (Williams 2014). Attraverso questa prospettiva interpretativa alquanto radicale e discorde rispetto a letture immediate e superficiali, la possessione di Regan diventa tutta un'illusione costruita per nascondere i reali motivi del suo comportamento, relativi a un Edipo irrisolto e a un trauma di natura sessuale, che pone il soggetto nella condizione distorta di costruire un suo mondo alternativo e trasgressivo rispetto a quello in cui è costretto ad agire.

2. *Il trauma e la sua alternativa simbolica*

L'aspetto veritiero e quindi possibile della possessione si basa su una forza visiva dirompente, creatrice di una particolare sensazione illusiva di fronte a immagini ripugnanti e forti; d'altra parte, le attese relative alla fase finale della possessione vengono continuamente rimandate con l'inserimento di altri elementi e situazioni affatto diversi, che pongono allo spettatore la possibilità di razionalizzare il discorso, superando l'effettiva possessione. Attraverso l'interpretazione degli elementi simbolici e ambigui, delle varie allusioni che stanno dietro al comportamento della ragazzina, anche se in maniera indiretta e impercettibile si può intraprendere un percorso che va in direzione della scoperta di una verità diversa, più razionale, nonostante la presenza dell'elemento fantastico e illogico. Gli elementi che si pongono in tale direzione dimostrerebbero inoltre una particolare percezione della realtà, da parte di Regan: distorta e distante rispetto a quella degli altri, e su questa peculiarità si innesta l'ipotesi demoniaca.

Le inquadrature nella stanza dei giochi mostrano, oltre alla tavola Ouija che costituisce un elemento discrepante rispetto all'orizzonte religioso relativo alla sfera paterna, anche una scultura e alcuni disegni alle pareti dal forte carattere misterioso e che pongono problemi di comprensione. Nel testo filmico vi è una disseminazione di elementi complessi e ambigui in grado di sollevare questioni o suggerire percorsi interpretativi; punti oscuri e non facilmente assimilabili nell'ambito della precomprensione, su cui deve soffermarsi l'attività di interpretazione, l'intero processo erme-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

neutico che *The Exorcist*, come costruzione formale e complessa del testo, suggerisce di attuare.

Particolare è la scultura di cartapesta dalle fattezze di un uccello, dai colori elettrici e particolarmente intensi (verde e arancione) che denotano, da parte della ragazzina, il carattere di artificialità e palese discostamento dalla realtà da un lato, e dall'altro una percezione distorta del visibile, che confermerebbe tra l'altro un difetto del lobo temporale su cui insistono i medici che la visitano, ma che non trova riscontro negli esami clinici. In questo senso, oltre alla questione del trauma sarebbe ravvisabile un malfunzionamento del nervo ottico, responsabile sia dello spettro visivo, che della percezione del mondo esterno, con la relativa configurazione di un'altra realtà, completamente distorta e ambigua.

L'elemento che complica ulteriormente il tutto e confermerebbe la natura misteriosa della possessione riguarda i disegni alle pareti: alcuni gufi e un'immagine di Cappuccetto Rosso accanto a un lupo che non ha le fattezze della nonna (con la cuffia, la camicia da notte e gli occhiali, come nelle illustrazioni classiche dei libri per bambini), ma di un elegante signore borghese. L'incongruenza rispetto alla fiaba originale è problematica, anche in considerazione di ciò a cui allude la storia di Perrault (o la versione dei Grimm); ovvero la pedofilia, la prostituzione minorile e la questione della maturità sessuale (Calabrese e Feltracco 2008). Che alle pareti non ci sia un sostituto della nonna di Cappuccetto Rosso o del lupo travestito da anziana signora, ma un lupo antropomorfo in abiti borghesi, potrebbe alludere alla riproposizione di una molestia, o anche qualcosa di peggio, subita da Regan. Il lupo-borghese rimanda alla possibilità che la ragazzina sia stata molestata da qualcuno, probabilmente dal padre, facendo riferimento alla notizia della fuga notturna dell'uomo stampata sulla copertina della rivista, e che essa sia avvenuta proprio di notte.

Sulla rivista, che la macchina da presa mostra di sfuggita in una sequenza precedente, si vede la foto della ragazzina insieme alla madre, accompagnata da un titolo e un sottotitolo inerenti a un problema matrimoniale: *Big Trouble In The MacNeil Marriage! The Night Howard Walked Out On His Wife*. La prima pagina della rivista con sopra le due donne fornisce un ulteriore elemento per la comprensione del testo, e mette ancora fortemente

ISSN 2975-2604

in discussione il discorso sull'intera possessione. La rivista afferma e confermerebbe la possibilità di un trauma subito dalle due donne, a cui esse, evidentemente, reagiscono in maniera completamente diversa.

Questa inquadratura rapida, occultata dai movimenti delle braccia di Regan, fornisce allo spettatore la chiave di lettura per l'interpretazione del film e per la decodificazione dell'intera possessione, anche se ne viene impedita l'effettiva lettura. Si potrebbe ipotizzare che la ragazzina abbia vissuto un trauma mentre, di notte, il padre abbandonava lei e sua madre e che l'esorcismo non sia altro che il tentativo di rivivere tale evento, in modo da superarlo. L'allestimento simbolico relativo agli aspetti religiosi è probabilmente inerente a una certa religiosità del padre, dovuta presumibilmente al tentativo di punizione del proprio desiderio perverso. In questo senso la presenza del crocifisso sotto il cuscino può essere intesa come legame con il genitore rimosso, che forse glielo ha regalato prima di abbandonare il tetto coniugale; visto che né Sharon, la madre, né i domestici, sono responsabili del gesto, anche se nel testo il tutto è inserito in una dimensione ambigua, compresi i loro comportamenti. Tra l'altro, quello dell'abbandono è ipotizzabile che sia un avvenimento recente, avvenuto proprio nella casa di Georgetown, sebbene sulla rivista non compaia nessun indizio che possa far risalire alla datazione della foto. In tal senso, il crocifisso e l'esorcismo (la cui indagine precedente è costruita come una seduta psicoanalitica) costituiscono l'orizzonte simbolico grazie a cui Regan può rivivere il trauma dell'abbandono e superarlo, venendo svelata una volta per tutte la vera natura, il vero motivo che sta dietro alla possessione. Se si va oltre questo aspetto ci si potrebbe trovare di fronte a una verità ancora più drammatica. Da questo punto di vista è molto probabile che Chris abbia cacciato Howard proprio per averlo sorpreso in camera della figlia in atteggiamenti sessualmente equivoci. I disegni alle pareti oltre ad esprimere un carattere eidetico (Bertetto 2005) anche se ambiguo, perché non lo esplicitano fino in fondo, potrebbero alludere a questa possibilità di un rapporto incestuoso tra Regan e suo padre, di cui la deflorazione con la croce non sarebbe altro che il tentativo di sviare la perdita precedente della verginità, avvenuta, quasi sicuramente, di notte.

Al di là dell'impossibilità di distinguere tra la natura simbolica o fenomeni-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

ca delle inquadrature, sul cui confondersi Friedkin lavora costantemente, si può considerare come questi e altri frammenti instaurino un particolare rapporto con la credenza e l'immaginario, e confermino l'intera natura sessuale delle manifestazioni sovrannaturali della ragazzina, che diventano proiezioni fantasmatiche dal forte contenuto simbolico. Inoltre, l'aspetto esplicitamente sessuale confermerebbe anche la scelta di Regan di rivivere il trauma dello stupro incestuoso perpetrato dal padre. È come se, nonostante la violenza, fosse attratta dal desiderio del fallo come soddisfazione e costruzione della propria identità precedentemente repressa (così come si era visto prima con il discorso sul perturbante). Al contempo, ne avverte il peso a livello morale, poiché è, la sua, la ricerca continua di un surrogato, di un sostituto del padre come figura maschile e oggetto del desiderio. Da qui deriverebbe anche il delirio psiconevrotico come conflitto radicale tra il reale e l'immaginario, come costruzione di un mondo fantastico, le cui immagini (le sculture e i disegni affissi al muro), indicherebbero il desiderio di fuga e distacco dalla violenza della realtà, dal mondo in cui vive la ragazzina, dominato dal trauma[1]. In questo senso, Regan ha davvero rivissuto il trauma della violenza paterna tramite un esorcismo che ha rimesso in gioco tutti gli elementi di quella notte in cui "Howard ha mollato sua moglie". È da notare, però, che l'atto di "mollare" la moglie confligge con l'evento in sé, in quanto Howard non ha mollato e abbandonato solo lei, ma anche sua figlia Regan, con la quale ha probabilmente realizzato un suo desiderio incestuoso. Da questa prospettiva, il titolo della rivista alluderebbe a un abbandono simbolico che confermerebbe anche la perdita di interesse sessuale per la moglie, a vantaggio della figlia. Sul piano letterario la frase si pone anch'essa in una posizione di forte ambiguità, poiché utilizza un'espediente linguistico affidato a un verbo fraseologico; un verbo, cioè, che per sua natura si presta al fraintendimento e all'interpretazione. Anche qui c'è un'allusione fallica al fatto che Howard "*Walked out*" (è uscito) e non un semplice e più nitido "*leaved*" (ha lasciato, ha abbandonato). "Usci-

1. È un procedimento che utilizza anche David Lynch in *Twin Peaks* (*I segreti di Twin Peaks*, 1990-1991) e in *Twin Peaks*: *Fire Walk With Me* (*Fuoco cammina con me*, 1992) in cui Laura Palmer inventerebbe una configurazione simbolica e immaginaria del mondo per sviare il trauma dell'incesto con il padre.

ISSN 2975-2604

re" è un'allusione all'uscita del pene dalla vagina dopo l'atto sessuale. Un riferimento neanche troppo velato, ma mai esplicitato in maniera tanto chiara da colpire lo spettatore e – soprattutto – gli altri personaggi del film. È chiaro che al di là delle ricerche del Tenente Kinderman, che non vanno in questa direzione, solo Padre Karras intuisce indirettamente una dimensione psicotica forte connessa a un conflitto interiore, che però non indaga probabilmente perché impegnato ad affrontare il proprio, di conflitto interiore: quello relativo alla perdita della fede, al rapporto castrante con la madre e al senso di colpa.

Come è stato visto in precedenza, il lupo alle pareti che insidia cappuccetto rosso potrebbe alludere alla figura di un pedofilo, identificabile con lo stesso Howard. Nel buio della notte, quando si è consumata la violenza, Regan non è riuscita a distinguerne le fattezze. Lo ha visto come una figura nera, con l'aspetto di un prete e ha cercato di rimuoverlo per riconfigurarlo nell'immagine latente extra-diegetica presente più volte all'interno del film. L'immagine dell'uomo nella foto sul comodino mostra una continuità cromatica con la figura dagli occhi rossi che spesso compare nel film, potendo ipotizzare che essa sia il prodotto della percezione distorta del padre da parte di Regan, nel momento in cui ha subito violenza. Il genitore viene poi riconfigurato quale sostituto di una realtà inaccettabile. Reagan come meccanismo di difesa crea il proprio orizzonte del reale.

Similmente, l'abbigliamento della figura allegorica del lupo alle pareti, privo dell'abbigliamento classico che indossa nella favola dopo avere divorato la nonna di Cappuccetto Rosso, potrebbe alludere al tentativo di sostituire il soggetto fautore della violenza incestuosa con un'immagine che rimandi a un'altra figura maschile, iscrivendolo così in un mondo artificiale e fantasioso, mediato da un immaginario estetico-letterario potente. In questo caso vi sarebbe addirittura una sopravvalutazione, intesa come "cecità logica (debolezza di giudizio) nei confronti delle prestazioni e delle qualità psichiche dell'oggetto sessuale e parimenti come credula docilità verso i giudizi di quest'ultimo" (Freud 1970: 49). Questo processo sarebbe fonte dell'autorità, anche se non l'origine privilegiata.

Regan attiva un meccanismo di difesa che da un lato nasconde la responsabilità di suo padre e dall'altro l'attribuisce a una figura diversa, che per

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

spostamento è anch'esso un padre, ma di tipo spirituale, in una sorta di condensazione ancora più distorta; perché nei fatti l'immagine latente ricondurrebbe anche a Karras, dal volto emaciato e pallidissimo. Questo comportamento ambiguo della ragazzina, da considerarsi come la reazione particolare a un rapporto incestuoso, si iscrive in una dimensione in *fieri* di accettazione di sé, di raggiunta consapevolezza della propria identità sessuale, ancora in fase di maturazione e alla costruzione del proprio oggetto del desiderio tramite una figura incerta, soggetta a mutamenti e a diverse rifigurazioni.

Da questo punto di vista parrebbe, così, che Regan accetti la violenza, pur costituendo essa un trauma da cui esplodono tutta una serie di reazioni anomale. La ragazzina è impossibilitata dalla madre a costruirsi un insieme di relazioni che la possano introdurre alla scoperta della propria sessualità, alla definizione del desiderio e della propria identità psichica. Non a caso, gli unici soggetti che le sono vicini per età sono quei ragazzini che Chris vede vestiti per Halloween e che sembra allontanare, perché è lei sola a detenere il potere sulla propria figlia, decidendo concessioni e divieti, organizzando i suoi svaghi. Nel film, però, all'infuori che con la figlia, Chris non esercita mai questo potere di controllo dell'altro; forse proprio perché traumatizzata dalla terribile scoperta della reale identità del marito. Tra l'altro è interessante notare come ella sembri sempre indirizzare sua figlia ad avere come unica figura maschile di riferimento Howard, sviando le domande sul rapporto che intercorre tra lei e il regista Burke Dennings, che la ragazzina potrebbe costruirsi come sostituto paterno. Non a caso, Burke non dialoga mai con Regan, forse obbedendo al divieto di Chris, decisa a proporre a sua figlia unicamente Howard come sostituto paterno[2]. Ciò è plausibile poiché non potendo più giacere con il padre di Regan a livello fenomenico, le lascia un ricordo fantasmatico confuso che può colmare attraverso l'orizzonte simbolico iscritto in un immaginario complesso. Ciò spiegherebbe tutto il discorso della possessione e degli eventi sovrannatu-

2. Non a caso Burke precipita dalla finestra della stanza di Regan l'unica volta che prova ad avvicinarsi a lei, anche con fare paterno visto che Sharon lo aveva lasciato a occuparsi della ragazzina mentre lei doveva fare una commissione. In questo senso Burke potrebbe essere percepito da Regan anche come antagonista del padre assente.

ISSN 2975-2604

rali che non sarebbero altro che il segno di assenza dell'orizzonte del reale. Questa sorta di sottrazione dal reale configura un'altra realtà ambigua e dominata da un immaginario sovrannaturale di tipo demoniaco. Ma non è la sola a costruire quest'altra realtà, con tutte le connotazioni blasfeme e trasgressive, nell'intento di ricostruire la scena dell'incesto. Anche gli altri personaggi vengono iscritti in quest'altro orizzonte del reale, incapaci però di attribuire un significato definitivo e univoco alle manifestazioni della ragazzina, ma accettando la credenza come il prodotto più o meno diretto della suggestione che ne deriverebbe; forse anche perché incapaci di giustificare e comprendere ciò che avviene. In questo senso anche la camminata a ragno di Regan è il prodotto di uno sguardo ambiguo sia di Chris che della macchina da presa, in quanto l'evento è introdotto dal primo piano della donna.

3. *La rimozione e la repressione sessuale*

Gli elementi ambigui e complessi presenti nel testo non hanno a che fare solo con il comportamento, ma anche con gli oggetti che crea la stessa Regan. Ad esempio, il disegno di un leone alato che ha alcuni elementi in comune con la statua di Pazuzu vista da Padre Merrin in Iraq, pone ulteriori questioni a livello di comprensione del testo. Esso è un chiaro riferimento a quello che Freud indica come totemismo dei bambini, in quanto "il totem può essere la prima forma del sostituto paterno, e il dio invece una forma successiva nella quale il padre ha riacquistato la sua figura umana" (Freud 1969b: 201); anche se non si capisce come Regan possa essere a conoscenza della rappresentazione iconografica del demone babilonese fatta dai popoli sorti in quella regione.

Come il lupo borghese alle pareti, anche il leone con le ali ha a che fare con la sostituzione del padre e quindi della sua aggressività, come indica la pericolosità dell'animale. Le due figure sono di diversa natura semiosica. Il leone alato è un disegno semplice e stilizzato, un prodotto distorto dell'attività creativa di Regan che sembrerebbe utilizzare delle allegorie per comunicare indirettamente la violenza perpetrata dal genitore, che in questo caso avviene attraverso un'immagine di natura mitologica: la chimera.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Tra l'altro, l'ibridazione tra leone e volatile è riscontrabile nella scultura dell'uccello fatta per Chris, dipinta con gli stessi colori artificiali e violenti. In quanto ibrido, il leone-uccello sarebbe la configurazione di un rimando al rapporto tra il padre (il leone) e la madre (le ali/il volatile come dono). Il disegno confermerebbe anche la negazione del fallo da parte della madre che si incarna nel padre come detentrice esclusiva del godimento sessuale negato all'altro (cioè, alla figlia), per creare un eteroclito che da un lato configura l'oggetto del desiderio e dall'altro lo rimuove, aprendosi a un discorso sul rapporto tra principio di piacere e principio di realtà (Freud 1979a: 31-43). Questa figura ambigua è costituita peraltro dal leone nella sua interezza, mentre del volatile restano unicamente le ali. Il che indicherebbe un rapporto sbilanciato tra i genitori di Regan. Dei due, l'unico soggetto a investire sentimentalmente è Chris, frammento che completa l'unità del soggetto famigliare. Il disegno alle pareti è di diversa fattura, più curato, come a indicare un'evoluzione, una consapevolezza di quello che era avvenuto con il padre ed era stato rimosso, costruendo un riferimento estetico-immaginario distorto. È come se tale disegno indicasse il riaffiorare del trauma precedente, una definizione man mano corretta di cosa era avvenuto e una consapevolezza maggiore del soggetto artefice del trauma. Ma esso indica anche una rimozione nei confronti della madre, come desiderio malizioso di seduzione da parte del padre e come occasione di maturazione della soggettività di Regan, di definizione di una precisa identità sessuale che stenta a emergere a causa della repressione materna. È come se l'acquisizione del linguaggio nasca dalla perdita del contatto con la cosa (Freud 1980), che in questo caso è la realtà. In questo modo si possono attuare quei "modi della finzione" che caratterizzano il fantastico soprattutto in relazione con il sovrannaturale (Todorov 1977).

Dal testo emergono ulteriori aspetti ambigui che inducono a ipotizzare come Regan simuli l'evento in direzione di un discostamento dalla realtà, in cui il soggetto oscilla tra la nevrosi e la psicosi, tra la realtà e la percezione della stessa, promuovendo di conseguenza un altro orizzonte del reale, un'altra realtà possibile e alternativa che trasgredisce la precedente. Ciò oggettiverebbe la posizione di Freud, secondo cui: "Ogni nevrosi ha l'effetto […] di sospingere l'ammalato fuori dalla vita reale, di alienarlo dalla realtà.

ISSN 2975-2604

[…] Il nevrotico si isola dalla realtà perché la trova – nel suo insieme o in una sua parte – insopportabile" (Freud 1979a: 35).

Non a caso ci sono segmenti in cui Regan posseduta si mostra completamente apatica nei confronti degli astanti (Karras, Merrin, Chris), pur intrattenendo un dialogo con loro come se fosse attraversata da una condizione di forte catatonia, al di là dell'apparire di leggere tumefazioni sul volto. Altre volte si mostra insofferente a tutto, sfuggendo appunto dalla realtà che gli altri soggetti percepiscono e vivono, rifugiandosi in una presunta realtà alternativa, visto che quella precedente non riesce più a sostenerla. In questo senso: "nella nevrosi una parte della realtà viene evitata con la fuga, nella psicosi essa viene ricreata ex-novo" (Freud 1979e: 361), e allo stesso tempo: "la nevrosi non rinnega la realtà […] di essa non ne vuole sapere nulla; la psicosi invece rinnega la realtà e cerca di rimpiazzarla" (Freud 1979e: 361). In entrambi i casi Regan si muove in queste due direzioni. Si discosta dalla realtà perché essa è ascrivibile all'impossibilità di un appagamento sessuale relativo alla perdita dell'oggetto del desiderio e alla repressione morale che esercita la madre (anch'essa estremamente morigerata e castigata), e al contempo crea un'altra realtà che si iscrive nella configurazione di una possessione diabolica che cerca di nascondere e giustificare la prima. Il tutto è riscontrabile nella violenza incestuosa subita in cui si iscrivono componenti eterogenee legate al desiderio.

L'esplosione nevrotica del soggetto è alternata a vere forme di psicosi e isteria che complicano notevolmente l'esorcismo e la comprensione delle forze maligne contro cui i protagonisti lotterebbero, mettendo fortemente in discussione la reale conoscenza dei fatti. Sempre Freud, da questo punto di vista, sostiene che: "la vita psichica dell'isterico è piena di pensieri operanti ma inconsci […] è dominata da rappresentazioni inconsce. Quando una donna isterica vomita, lo può fare in base all'idea di essere incinta. Eppure non ne ha nozione alcuna" (Freud 1979b: 49). Il film oggettiva in maniera diretta e palese anche questo aspetto, giocando però con diverse figure retoriche. Regan non è certamente incinta, ma dentro di lei porta apparentemente un essere demoniaco che si è impossessato della sua coscienza; e porta un conflitto interiore che non riesce a gestire e superare. È centrale da questo punto di vista la sequenza famosa in cui vomita una

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

sostanza verde addosso a Karras e sulla stola di Merrin durante l'esorcismo, oggettivando in tal senso il discorso psicoanalitico[3].

Tra l'altro non bisogna dimenticare che l'inconscio o la soggettività stessa della ragazzina si mostrano come un'unica entità concreta presente nel soggetto apparentemente posseduto, quando, per esempio, appare in rilevo la scritta "Help me" all'altezza dell'addome (e quindi dell'utero), come se l'avesse realizzata una figura presente all'interno di Regan: il proprio inconscio o il proprio Io che cerca di riemergere dalla dimensione del rimosso. Il tutto è giocato attraverso un orizzonte significante allegorico relativo alla maternità, che si contrappone a quella mariana, e alla statua della Vergine nella chiesa di Georgetown profanata nei punti "critici", quali il petto e – soprattutto – il ventre. È come se la profanazione nella chiesa e la gravidanza simbolica di Regan fossero il tentativo di impedire sempre a livello simbolico la gravidanza della Madonna a vantaggio di quella della ragazzina come attesa per la nascita dell'Anticristo che può compiersi solo se la nascita cristologica non ha luogo o venga impedita; o anche solo come atto blasfemo che Kinderman addurrebbe a qualche setta satanica che operi nelle vicinanze. Anche in questo caso, Friedkin lavora sull'ambiguità delle ipotesi interpretative, talvolta mischiandole. Potrebbe trattarsi di un riferimento a una possibile ed effettiva gravidanza della ragazzina a seguito della violenza paterna; anche se poi nel testo non viene esplicitato nulla, nemmeno come allusione al termine dell'intera vicenda. Oppure al desiderio di Regan di essere madre come accesso al diritto del godimento, ma anche tentativo di sostituirsi a Chris portatrice del divieto. In questo caso si tratterebbe del desiderio di riavvicinarsi al padre e di sublimare il desiderio incestuoso. L'impedimento della nascita cristologica può essere visto come una metafora della ricerca da parte di Regan della propria identità. In questo caso la sua possessione sarebbe un conflitto interno tra i divieti sociali, familiari e il suo desiderio di crescita e autonomia. In questo senso, la sua lotta blasfema potrebbe simboleggiare una regressione alla fase infantile, un'apertura verso l'isteria come rimedio all'ostacolo di acquisizione della propria identità. L'impossibilità di "nascere" di Cristo può

3. Sulla questione del vomito nel suo rapporto con la psicoanalisi e l'orrore si veda Kristeva (1980).

ISSN 2975-2604

tradursi in una crisi esistenziale, dove l'inconscio della ragazzina espliciti una sorta di dolore o di paura per una mancanza, magari della propria sessualità in fase di maturità. In tal senso, questo impedimento della "nascita cristologica" diventa atto speculare contrapposto a una possibile "nascita demoniaca" perpetrata da Regan come atto blasfemo radicale contro la repressione del desiderio. Proprio per questo, se Regan è attraversata da due istanze, una che crea il desiderio e l'altra che lo reprime, il conflitto interiore viene configurato attraverso un investimento simbolico condensato in due orizzonti antitetici: il cristologico e il demoniaco.

Tra l'altro non è secondario che Regan abbia più o meno la stessa età di Maria al tempo dell'Annunciazione da parte dell'arcangelo Gabriele[4]; il che costruisce una configurazione speculare all'interno del diegetico. Non a caso, anche il prologo della versione director's cut del 2000 è costruito su opposizioni (in questo caso di sguardo) affidate al montaggio. La macchina da presa si muove dal vialetto sotto la stanza di Regan verso destra tramite carrellata laterale, dirigendosi tramite uno stacco verso lo sguardo della statua della Madonna collocato a sinistra, per unirsi simbolicamente nella dissolvenza incrociata prima dei titoli di testa.

Questa dimensione oppositiva, di dicotomia speculare è presente nell'ambito satanico non tanto come alternativa radicale a Dio e al mondo cristiano, quanto come funzionamento al contrario dell'universo[5].

4. *La piccola morte e l'investimento fantasmatico*

La morte di Merrin durante l'esorcismo costituisce un frammento all'apparenza insignificante, ma carico di ambiguità, che a ritroso o in maniera

4. In base ai testi sacri Maria avrebbe avuto quattordici anni mentre Regan si trova in un'età compresa tra i dodici e i tredici.

5. Friedkin non fa l'errore di rimuovere la croce a vantaggio del suo rovesciamento, come spesso l'immaginario satanico sembra suggerire. In realtà la croce rovesciata non è un simbolo satanico ma cristiano in quanto è la Croce di San Pietro, il quale venne crocifisso a testa in giù perché non si considerava essere degno di morire come Cristo. Purtroppo, la confusione è stata perpetrata da innumerevoli film dell'orrore precedenti e successivi a *The Exorcist* che hanno affrontato in maniera superficiale la questione, come per esempio nel più recente *The Conjuring* (*L'evocazione - The Counjuring*, 2013, James Wan).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

deduttiva può far risalire al mistero generale che sta dietro la presunta possessione di Regan. Anche all'interno di tale segmento sono disseminati elementi eterogenei che costruiscono una forte ambiguità e mettono in discussione l'intera configurazione del visibile. Sono elementi ricorrenti, strutture iconografiche estremamente rilevanti, metafore di natura sessuale che si iscrivono all'interno delle inquadrature e si aprono alla dimensione eidetica attraverso delle strutture formali riconoscibili che riconducono al fallo.

Lo scontro tra Merrin e Regan porta alla morte del primo dopo aver combattuto contro quel male che la sua attività psichica aveva impersonificato nella statua di Pazuzu incontrata in Iraq. L'anomalia è costituita proprio dalla particolarità della messa in scena che pone il discorso sessuale attraverso una configurazione radicale del visibile. Tutto l'esorcismo è costruito attraverso uno scontro tra la parola di Dio recitata dai due sacerdoti e le provocazioni di natura sessuale di Regan, in una forte contrapposizione vettoriale tra le due forze in campo. La presenza dei due uomini può essere considerata come l'occasione per la ragazzina di poter rivivere il trauma notturno in cui sono avvenute le violenze perpetrate dal padre, ma anche come soddisfazione concreta del proprio desiderio sessuale che diventa di natura polivalente in quanto ne individua più di uno, al di là delle differenze strutturali tra i due. Nei confronti di Karras essa riconfigura un desiderio di natura incestuosa come trauma che si apre a una repressione sessuale pregressa, sostituendo la propria immagine con quella della madre, al di là del prodotto fantasmatico del prete. Con Merrin instaura un rapporto più complesso che sembra configurare il desiderio incestuoso come surrogato di quello reale. In questo senso è come se il sacerdote anziano ricordasse la seduzione e l'amplesso con una donna del suo passato che, come si evincerà dal prequel *Exorcist: The Beginning* (*L'esorcista - la genesi*, 2004, Renny Harlin), anch'essa era stata posseduta da un'entità maligna. In seguito, Merrin aveva innescato una repressione autopunitiva e la rimozione parziale di una possibile identità relativa al desiderio sessuale. È chiaro che il testo in sé non configura questa relazione simbolica se non si tiene conto di una possibile relazione del prequel, ma un'operazione non giustificata né dalla sceneggiatura originale e né dal romanzo, trovandoci in un conte-

ISSN 2975-2604

sto storico-sociale diverso e con altri autori. Anche in questo caso il tutto rimane ambiguo, allusivo e mai esplicitato completamente. Nel film originale emerge il nome di Merrin senza nessun nesso logico mentre Karras ascolta la registrazione, complicando ancora le cose, complicando ancora la questione e mischiando i livelli interpretativi.

Il sacerdote greco entra in camera di Regan per poter riprendere l'esorcismo che aveva interrotto per le continue provocazioni di natura sessuale e le proiezioni su di lei dell'immagine della madre come prodotto del suo senso di colpa, ma vede Merrin accasciato sul letto in una posizione innaturale. La particolarità sta tutta nell'inquadratura del pavimento, in cui sono iscritti il sacerdote appena deceduto e una boccetta di acqua santa ancora gocciolante. L'inquadratura, dalla forte natura eidetica, rimanda al carattere sessuale dell'intero testo filmico. Merrin è come se fosse sfinito dopo aver avuto un rapporto sessuale, la cosiddetta "piccola morte", e la boccetta che ancora sgocciola sembrerebbe rimandare a un pene che sta eiaculando nel momento in cui raggiunge l'orgasmo. Le inquadrature successive mostrano Regan completamente atona come se anch'essa avesse appena raggiunto l'orgasmo e si stesse rilassando dopo aver goduto, dopo avere appagato il proprio desiderio sessuale e aver soddisfatto la propria pulsione. La posseduta è infatti libera dai lacci che la tenevano al letto, ma non sembra avere nessuna intenzione pericolosa nei confronti di Karras o di altri, forse a indicare la perdita del suo delirio psico-nevrotico a seguito dell'orgasmo. Ed è interessante notare che la cosiddetta piccola morte relativa all'amplesso è congeniale alla morte reale di Merrin. L'inquadratura frontale del prete mostra il suo volto soddisfatto. L'orgasmo è paragonabile a una morte e questo sarebbe il carattere simbolico relativo al piacere perverso di Regan e all'istanza sadomasochistica che riesce a configurare, anche ribaltando il rapporto all'interno del gioco di ruolo che inscena. Questa pulsione ambivalente è palese perché si presenta come sadica proprio in quanto distruttiva, rivolta e proiettata verso l'esterno ed è allo stesso tempo masochistica, perché tramite "un sentimento di colpa […] si nasconde invece un rapporto con la masturbazione infantile" (Freud 1979d: 347), riconfigurata in maniera estrema nella sequenza del crocifisso fallico. In questo senso è riscontrabile un complesso inerente all'invidia del

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

pene (Freud 1970). Da questo punto di vista, la sublimazione negativa di tale mancanza avviene nella deflorazione con il crocifisso che diventa, in maniera eccessiva e disturbante, il pene del padre, giocando a livello simbolico con l'accezione che ha il padre nel significante immaginario (Metz 1980) del Cristianesimo, e nell'architettura simbolica della Trinità. Da questo punto di vista Padre, Figlio e Spirito Santo sono riscontrabili nella dinamica che investe Howard e che, oltre a essere padre di Regan, assume i connotati di un fantasma o qualcosa di simile a uno spirito (santo o no che sia) in quanto rimosso completamente e negato allo sguardo, il cui figlio simbolico non sarebbe altro che la metafora della gravidanza isterica della figlia[6], precedentemente accennata e che confermerebbe l'atto incestuoso tra i due. La scelta del crocifisso è da intendersi come un atto di traslazione e spostamento, un transfert (Freud 1976) vero e proprio che agisce in maniera metonimica (Muzioli 2004).

Il segmento della morte di Merrin configura un sostituto ambiguo, soprattutto nella collocazione di questi rispetto alla boccetta. L'inquadratura indicherebbe la morte simbolica di Regan posseduta come conseguenza della riproposizione del trauma dovuto allo stupro da parte del padre. Il prete è posto lateralmente sul pavimento con la testa verso destra mentre la boccetta si trova all'opposto, con la base verso sinistra. L'oggetto sembra configurare a livello simbolico un'eiaculazione di qualcun altro con cui il prete ha avuto il rapporto sessuale, rimandando a Regan, in quanto l'uomo è sdraiato nella stessa posizione che ha assunto la ragazzina da quando ha manifestato i sintomi della sua presunta possessione. L'aspetto del cadavere di Merrin non è affatto sofferente ma rilassato come se avesse davvero goduto durante l'amplesso, sebbene da questo punto di vista e anche in questo caso la costruzione dell'inquadratura sia estremamente ambigua.

La nuova realtà che prende piede durante l'esorcismo è il prodotto pulsionale e fantasmatico di Merrin, che ha creduto di dover affrontare di nuovo

6. In tutto questo discorso trinitario le cose si complicano ulteriormente. È anche vero che Regan durante la possessione perde persino i connotati di genere a vantaggio di una mascolinità sempre più esibita dal punto di vista fisico ma anche verbale, al di là dell'aspetto alquanto esplicito che rimanda a una sorta di strega come la bambina mascherata incontrata da Chris. Sulle dinamiche gender all'interno del cinema horror si vedano Williams (1991) e Clover (1992).

ISSN 2975-2604

Pazuzu come in Iraq, proiettandolo però in un contesto diverso. Ma è anche il prodotto onirico di Karras che costruisce un sogno mischiandolo con l'inconscio degli altri personaggi, che sembrerebbe legarsi tramite l'oggetto oscuro della medaglietta di San Giuseppe. Questa, a differenza di quella ritrovata nello scavo, presenta nel sogno un anello di congiunzione, come a indicare l'unione tra vari inconsci in quanto è dotata della catenina che consentirebbe a Karras di portarla al collo insieme al collarino ecclesiastico. In questo senso è da notare che il sacerdote durante tutto il film perde la fede, il collarino e alla fine anche la stessa catenina, indicando la perdita di tre oggetti inerenti allo stesso orizzonte semantico, nonostante la loro ambiguità a livello diegetico.

Emerge una costruzione della messa in scena funzionale alla configurazione dell'incertezza e allo sviluppo di percorsi contraddittori che vanno verso due direzioni opposte relative all'interpretazione dell'effettiva natura della possessione. Da un lato essa sarebbe il prodotto di un'entità maligna liberata da Merrin in Medioriente e che non si sa per quale motivazione approda presso una bambina americana agiata che vive con la madre; e dall'altro il prodotto di un delirio psico-nevrotico della stessa ragazzina dovuto a un trauma di natura sessuale. Friedkin procede per occultamento in quanto privilegia la prima direzione, caricando il tutto con elementi di grande ambiguità, e da cui emerge una forte lotta tra fede e scienza che ricalcherebbe lo stesso conflitto di Padre Karras, diviso tra il ruolo di sacerdote e quello di psichiatra. Il secondo aspetto è presente all'interno del testo ma non è affatto mostrato se non attraverso degli elementi disseminati qua e là e apparentemente scollegati tra loro che tendono ad essere completamente occultati e non percepiti nella loro interezza. Questo aspetto è rivelato (quasi in maniera meta-filmica) dal braccio di Regan che nasconde la rivista in cui si parla della fine del matrimonio dei suoi genitori. Solo in questo caso è esplicitato il nome del padre, ma non si riesce a coglierlo nell'immediato. E nemmeno si riesce a instaurare un legame con il Capitan Howdy (che nell'edizione italiana diventa Capitan Gaio)[7] falsamente evocato dalla tavola Ouija, e che paleserebbe l'incon-

7. L'edizione italiana stravolge il significato del film, quasi a indicare una presunta omosessualità come istanza che si impossesserebbe di Regan. Tra l'altro emerge un

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

gruenza dell'ipotesi demoniaca. Inoltre, Friedkin non separa nettamente le due ipotesi in quanto nel momento in cui Chris cerca di poggiare le mani sull'indicatore mobile della tavola questo si sposta automaticamente verso Regan senza essere mosso dalla pressione delle mani della bambina come avviene in un normale funzionamento dell'oggetto.

In questo micro-segmento c'è un ulteriore problema del testo perché mette in crisi entrambe le ipotesi, mischiando gli elementi che le costituiscono. Se da un lato c'è il tentativo di evidenziare il rapporto tra Regan e un padre assente idealizzato in una costruzione simbolica particolare come una sorta di amico immaginario, allo stesso tempo c'è l'elemento sovrannaturale costituito dal movimento illogico del puntatore che si iscrive per l'appunto in quella dimensione ambigua che pervade l'intero testo, mischiando continuamente gli elementi, comprese le ipotesi interpretative. Questo passaggio pone un'ulteriore irrazionalità all'interno di una costruzione testuale in cui sono frequenti momenti palesemente incongruenti e sovrannaturali. Allo stesso tempo però il movimento del puntatore verso la futura posseduta potrebbe essere interpretato come il tentativo di riappropriazione della propria identità sessuale che non è ancora maturata, sebbene a livello biologico è in fase puberale con tutte le trasformazioni psico-fisiche che ne conseguono. Il movimento potrebbe essere determinato dalle capacità telecinetiche della ragazzina (che si vedranno anche nelle fasi più estreme della possessione), o semplicemente da un'energia interiore che agirebbe a livello metaforico come un magnete. Inoltre, la tavola Ouija non è un oggetto di derivazione demoniaca (sebbene la chiesa gli attribuisca proprietà oscure e malefiche), funzionale all'evocazione di possibili entità maligne che si impossesserebbero di Regan. Kinderman trova qualcosa di simile all'amuleto di Pazuzu ai piedi della scalinata sotto la camera da letto della ragazzina, ponendo anche in questo caso troppi elementi in palese contraddizione l'uno con l'altro. A una visione attenta non ha affatto le fattezze dell'amuleto di Pazuzu rinvenuto in Iraq, e non sarebbe nient'altro che un'altra scultura creata da Regan e che forse aveva in mano Burke quando era caduto dalla finestra della ragazzina. Il film lavora proprio su questa

sottotesto ambiguo perché il demoniaco si presenterebbe in un contesto famigliare in cui una donna è divorziata, atea e vive da sola con una figlia.

ISSN 2975-2604

ambiguità per creare sconcerto e inquietudine. Nella parodia di Ciccio Ingrassia *L'Esorciccio* (1975), lo spostamento diegetico di tale oggetto, che in questo caso ha le fattezze di Baphomet (Volterri, Piana 2006), configura la stessa scansione temporale, determinando e influenzando l'intera vicenda. In questo caso, come nell'originale, la costruzione narrativa è affidata all'attesa, in quanto lo spettatore è nell'aspettativa e nella condizione di vedere chi entrerà in possesso dell'amuleto e come si comporterà di conseguenza.

La costruzione simbolica relativa al delirio di natura sessuale è palese anche in un'altra inquadratura, la quale si ricollega direttamente a quella di Pazuzu di fronte a Merrin in Iraq, e al vento che soffia da dietro il sacerdote in direzione della statua. Il vento che soffia verso la statua e non al contrario indicherebbe a livello metaforico l'attribuzione simbolica e il significato che il sacerdote darebbe al demone babilonese, compresa la visione della stessa durante l'esorcismo dietro Regan che si è alzata dal letto una volta che si è liberata dalle bende che la trattenevano. Ma nell'inquadratura in cui Chris sta tornando a casa dopo le riprese del film, il vento soffia contro la donna che si trova collocata nell'immagine allo stesso modo di Merrin, anche se la scala dei piani è completamente diversa. Tra l'altro è da notare che la donna andando incontro al vento (stavolta è indicato dalle foglie che cadono), incontra anche i bambini vestiti per Halloween. Fra i travestimenti, spiccano una maschera da mago e un soggetto con i capelli rossi e un grosso camicione che anticipa indirettamente il vestiario di Regan, collocandosi nel suo stesso orizzonte semantico. Queste due inquadrature oppositive si connetterebbero anche a quella inziale della versione director's cut, in cui il vento soffia nella stessa direzione dell'inquadratura di Chris, ponendo ulteriori problemi di interpretazione e di collocazione del segmento. In questo senso il frammento si iscriverebbe in una dimensione temporale incerta in quanto non si capirebbe se sia collocato prima o dopo la sequenza irachena, o addirittura durante la cosiddetta possessione. L'arrivo del male, indicato dal vento prodotto da un ipotetico dio dei venti, avrebbe come epicentro proprio la stanza di Regan, con le finestre sempre aperte, la quale diventa un inserto a sé stante nella costruzione narrativa del film.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Tutti questi elementi fanno in modo di indirizzare lo spettatore verso un solo aspetto del problema, facendogli tralasciare quello più importante e oscuro. È chiaro che la prospettiva veritiera e quindi possibile della possessione si basa su di una forza visiva che crea la sensazione di fronte a immagini ripugnanti e forti; ma è altrettanto vero che certe attese relative alla fase finale della possessione vengono continuamente rimandate attraverso l'utilizzo di elementi e situazioni completamente estranei, che privilegiano un discorso razionale sull'interpretazione delle metafore, delle allegorie e delle varie allusioni che stanno dietro al comportamento della ragazzina.
Questi e altri elementi che definiscono la natura del trauma legato alla sessualità e alla costruzione dell'identità, sono nascosti in tutto il film da un processo di occultamento della verità, come un particolare processo di rimozione che attua la macchina da presa. L'inquadratura di Chris che scrive degli appunti sul copione la mattina appena sveglia non consente di leggere e vedere completamente la pagina a destra che è parzialmente nascosta dal volto della donna. La rivista che guarda Regan e che accenna nel titolo della prima pagina a un avvenimento avvenuto di notte e che ha sconvolto il matrimonio dei genitori viene immediatamente nascosto da un rapido movimento di macchina. Inoltre, la metafora di questa impossibilità di comprendere appieno la vera natura della possessione è riscontrabile anche nella medaglietta di San Giuseppe che configura una particolare e ulteriore ambiguità. Il volto riprodotto sull'oggetto è pressoché svanito dalla superficie, probabilmente abrasa, ed è impossibile evincere qualsiasi riferimento alla data o alla natura del manufatto. Rimane solamente l'iscrizione a San Giuseppe in lingua latina che confermerebbe anche il carattere dubbio del suo ritrovamento nel contesto iracheno. Il fatto che una parte della medaglietta sia completamente cancellata è da intendere come indicazione metafilmica di sviare la ricerca della verità verso un percorso superficiale e immediato, senza scavare a fondo su ciò che viene nascosto. Ed è un'indicazione metatestuale che cerca di indirizzare lo spettatore verso un percorso ermeneutico pieno di conflitti diffusi a livello interpretativo ma anche a livello di comprensione degli eventi.
Le contraddizioni presenti nella lettura "demoniaca" non sempre sono facilmente leggibili, e creano al contempo un senso di incertezza, di perdita

ISSN 2975-2604

dei punti di riferimento. È una condizione, questa, che subiscono gli stessi personaggi del film, ed è uno degli elementi in cui l'horror lavora penetrando nelle dinamiche della sensazione, creando conflitti a livello emotivo in modo che la paura possa insinuarsi e produrre quei fantasmi che attivano lo shock, lavorando sui timori più nascosti e sull'emersione di elementi arcaici e irrazionali importanti a livello significante; perché, come si è detto all'inizio, il perturbante lavora anche su questa dimensione.

La seconda lettura interpretativa risulta più complicata a livello fruitivo perché, al di là della conoscenza delle teorie freudiane e la dimestichezza con la psicoanalisi in generale, la connotazione fisica di Regan instilla molti dubbi in merito alle forme del desiderio e in relazione ai processi seduttivi che essa attiverebbe. Un'identità sessuale che sta emergendo o si sta definendo deve per forza di cose identificarsi con un altro e imitarlo, avere un modello estetico e di comportamento al quale ci si vuole conformare in maniera esplicita, anche come sostituto. Avviene una sorta di competizione nel definire l'oggetto del godimento, ma anche come orizzonte educativo e pedagogico di formazione estetica e dell'immaginario. Come emerge lungo tutto il film, la ragazzina in questione non ha un modello preciso di riferimento in quanto Chris da un lato si presenta con un abbigliamento estremamente sobrio, castigato, rimuovendo gli aspetti erotici; e dall'altro come soggetto che detiene la proibizione del desiderio sessuale e che ne controlla e reprime le manifestazioni esterne. Si tratta di una sorta di femminile mascolinizzato, che apre a una riflessione sul doppio ruolo che la protagonista riveste nella vita di Regan (quello di madre e di padre). Inoltre, esclusa Sharon che nel film sembra non avere rapporti diretti nonostante sia la sua bambinaia, Regan non ha nessuna relazione, nessun confronto con altri suoi coetanei, visto che Chris cerca di impedire a sua figlia sia la ricerca di un oggetto del desiderio ma anche un modello di riferimento su cui poter costruire una sua identità sessuale.

5. *L'immaginario e il cinema*

In sostanza Regan non può indentificarsi con un soggetto che ha represso

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

il desiderio e il suo accesso al godimento. Le è proibito l'accesso a questa sfera della sua personalità. Ciò confermerebbe, o renderebbe plausibile, il fatto che Howard abbia cambiato oggetto del desiderio spostandolo dalla moglie verso la figlia. Essendo costei un'adolescente, proprio lui potrebbe essere il soggetto demandato a fornirle un modello di identificazione iscritto in un immaginario erotico differente e che forse riprende quelli presenti in maniera più esplicita nell'immaginario di *Lolita* (1962) e affidati al personaggio di Clare Quilty. Questi è un altro soggetto assente nella sua immagine originale, riconfigurandola continuamente in un'immagine paterna più radicale rispetto a Humbert Humbert. Quilty è un'immagine simulacro uguale e differenziale rispetto ad Howard ma con gli stessi connotati immaginari di un pedofilo che cerca di sedurre una ninfetta; e ci riesce portandola via da Humbert. *The Exorcist* lavora proprio su questo immaginario estetico-letterario riconfigurandolo continuamente e iscrivendolo in una dimensione palesemente edipica.

L'immaginario estetico-letterario ha a che fare soprattutto con il cinema, di cui non mancano continui riferimenti lungo tutto il testo. Fin dall'inizio si è visto come il film attui sempre un'incursione nel cinema sia in maniera esplicita che in maniera più allusiva, come fa ad esempio Kinderman nel discorso relativo al desiderio di andare a vedere i film senza avere qualcuno che in un certo senso possa condividere le proprie identificazioni spettatoriali, cercando di coinvolgere senza successo Karras con la scusa delle indagini, o Padre Dyer nel finale della director's cut. Kinderman si dimostra anche capace di configurare un immaginario che travalica il cinema stesso, pur ritornando sempre in tale orizzonte. Ciò è ravvisabile nell'allusione che egli fa indirettamente al passato pugilistico di Karras, riconfigurandolo attraverso una sua presunta somiglianza con un attore che anch'esso aveva interpretato un pugile. Oppure quando per dispetto dice che assomiglia a Sal Mineo (Woody Allen nella versione italiana) e non a John Garfield, comportandosi ancora una volta come un bambino. Questo discorso fanciullesco, questo immaginario che costruisce il tenente è riscontrabile in altrettanti elementi presenti nel film. Il cognome Kinderman significa letteralmente uomo bambino o uomo dei bambini, che nel film si pone come difensore degli stessi in quanto anche lui lo è per metà. In secondo

ISSN 2975-2604

luogo, è timido nei confronti di Chris, cerca di ottenere un autografo con una scusa semplice, dicendole che è per sua figlia, che in realtà non esiste. Si comporta come un bambino anche quando cerca di fare amicizia con Karras, identificandolo come una sorta di suo coetaneo o persona affine, e successivamente con Padre Dyer.

Il finale pensato da Friedkin e presente nel director's cut ripropone gli stessi elementi di *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) anche se li mischia a livello simbolico. Se da un lato abbiamo un ufficiale di polizia (Renault) e un civile (Rick), nel film il poliziotto non è più in divisa ma in abiti civili a differenza del prete che indossa la sua divisa ecclesiastica. Inoltre, se il film di Curtiz era girato e ambientato durante la Seconda guerra mondiale in una zona del Nordafrica, il film di Friedkin configura un'epoca ancora da venire come un'allegoria apocalittica in cui l'umanità ha perso ogni valore, si trova allo sfacelo più completo perché ha perso i punti di riferimento, in cui l'unica possibilità di salvezza è proprio la fede nella Chiesa e nella dottrina di cui è portatrice.

6. *L'identificazione e lo spettatore*

Il messaggio religioso che viene esplicitato nel film ha comunque un procedimento particolare che instaura un rapporto diretto con lo spettatore, chiamandolo a riflettere e ad agire per la propria salvezza spirituale e morale. Ciò è ravvisabile anche nel micro-segmento alla fine del film, quando Chris dona la medaglietta di San Giuseppe a Dyer (e quest'ultimo nella director's cut ridonerà di nuovo alla donna). La particolarità delle inquadrature fa in modo che lo spettatore sia colui che riceve l'oggetto, invitandolo ad abbracciare o indossare la fede come speranza per l'umanità, che nella versione del 2000 ha una connotazione ancora più positiva rispetto al pessimismo della versione originale, perché una donna atea si convince dell'importanza e del potere di tale oggetto. Il meccanismo di significazione è da intendere come un procedimento che da un lato guarda al teatro brechtiano e al processo di straniamento che si rivolge direttamente al pubblico (Brecht 1973); e dall'altro allo sguardo in macchina che Ėjzenštejn mette in scena in *Stačka* (*Sciopero!*, 1924) in cui l'operaio in rivolta con lo

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

sguardo in macchina invita lo spettatore a fare come nel film, mettendo in discussione la distanza tra diegetico ed extradiegetico, tra personaggio e spettatore. Il fatto che nel film di Friedkin si tratti della medaglietta di San Giuseppe e non di un altro oggetto, configura la possibilità di identificazione più generale in quanto travalica i rapporti di causa ed effetto e la dimensione spazio-temporale fin da quando viene rinvenuta da Merrin, il quale capisce l'anomalia del ritrovamento di un oggetto ambiguo e in forte contraddizione con gli altri reperti rinvenuti.

Al di là delle intenzioni di Friedkin o di Blatty, l'autore del romanzo best-seller da cui il film è tratto, il testo di *The Exorcist* non è solamente il messaggio religioso che si può vedere in superficie. Anch'esso, però, si iscrive all'interno di un testo così complesso e pieno di elementi contrastanti che non sempre è facile districare, formando infine una matassa estremamente contraddittoria.

I riferimenti al demonio, a Satana, a Pazuzu sono tutti elementi che confliggono gli uni con gli altri. Non si capisce cosa abbia a che fare un demone appartenuto a una civiltà pagana e quindi precristiana con una pratica religiosa e di derivazione medievale come l'esorcismo. Non si capisce nemmeno come quel demone possa impossessarsi della mente e del corpo di una ragazzina in piena tempesta ormonale, se non come metafora del carattere sessuale relativo all'enorme pene della statua e per il culto di fertilità che ne deriverebbe. Inoltre, non si capisce come tra miliardi di persone il diavolo sceglierebbe proprio una bambina di una cittadina americana che non ha nessuna convinzione religiosa ed è inconsapevole degli elementi repressivi che la costituiscono. Il testo non dà soluzioni al di là del messaggio religioso e della propaganda che ne veicola, ma crea confusione e pone una molteplicità di elementi che ognuno può scegliere, percorsi interpretativi da intraprendere anche se non tutti portano a una soluzione pertinente e convincente. Questo modo di procedere deriva dai modi di funzionamento del fantastico, soprattutto per quanto riguarda il sovrannaturale, di sottrarre il testo all'intervento della legge e quindi di consentire di trasgredirla (Todorov 1977). Una sorta di funzione sociale attraverso metafore e allusioni.

ISSN 2975-2604

7. *Il visibile e l'orizzonte genitale*

Dall'analisi fino a qui condotta emerge chiaramente una dimensione iconografica fallocentrica o fallocratica che il film esprime nella sua costruzione visiva. Da quest'ottica è paradigmatica tutta una serie di inquadrature che fanno emergere l'idea di controllo e deumanizzazione relativa proprio al desiderio del fallo. Si tratta della compensazione di una mancanza intesa come ricerca del fallo perduto a seguito del processo di evirazione precedentemente affrontato da Regan con la masturbazione/deflorazione attraverso il crocifisso-fallico e che correttamente imputa alla madre tirandola a sé tra le gambe con la vagina lacerata; ma anche come radicalizzazione del desiderio dell'oggetto sessuale che si fa dimensione figurativa dal forte carattere metaforico. Non è una dimensione omosessuale, nonostante la propria identità sessuale non sia ancora maturata, ma è un desiderio erotico radicale come processo soggettivo e progetto di trasgressione che non nasconde il carattere blasfemo come distruzione dell'ordine matriarcale per riconnettersi a quello del padre, vero detentore del godimento e soprattutto del fallo.

Le inquadrature di Regan legata al letto mostrano quattro strutture enormi che sovrastano gli angoli della testiera. Queste sono coperte con teli che rimandano anch'essi a una ulteriore iconografia fallica. Il fatto di essere coperti con dei teli sembra ricordare dei peni coperti da profilattici, ma nell'ambito del testo si può interpretare come oggetto che instaura un legame particolare con la posseduta ma che non lo afferra completamente in quanto non può raggiungerlo e soddisfare il suo desiderio, ma soprattutto superare la psiconevrosi che si è manifestata in tutta la sua radicalità e violenza.

The Exorcist pone troppe domande a cui non fornisce risposte adeguate, oggettivando un conflitto delle interpretazioni alquanto radicale. Se l'intento dello sceneggiatore William Peter Blatty era quello di mostrare un mondo senza valori che doveva rimettersi sulla retta via attraverso la fede dopo una nuova apocalisse, la visione di Friedkin va ben al di là; di certo, non pone solo questo aspetto. Dal testo emergono due sensi in forte contraddizione tra loro e un proposito più filosofico, specificatamente

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

freudiano che aleggia all'interno delle dinamiche di senso. Da un lato una visione altamente bigotta che confermerebbe le ulteriori contraddizioni della storia, in cui una femminilità promiscua e mostruosa viene ricondotta a normatività attraverso l'intervento dell'istituzione religiosa in modo da rimuovere e reprimere qualsiasi visione salvifica del desiderio sessuale; dall'altro lato invece, e in forte contraddizione, sembra proprio che la salvezza dell'umanità passi per la riacquisizione della libertà del desiderio e per la soddisfazione dello stesso come energia sessuale contro un male di natura psichica relativo al principio di realtà che reprime il piacere, che è esso stesso demoniaco soprattutto quando si declina come coazione a ripetere e repressione formale. D'altronde lo stesso Freud afferma che: "attribuiamo alla coazione a ripetere un carattere 'demoniaco'" (Freud 1969c: 508-509), in quanto è il soggetto a crearsi un destino di continua ripetizione, di "eterno ritorno dell'uguale" (Freud 1979c: 230) inerente a un processo di autodistruzione. In questo senso l'atto finale dell'esorcismo sarebbe proprio il compimento definitivo della coazione a ripetere o l'estremo tentativo di porvi rimedio, ed è interessante notare come questo discorso venga ribadito dalla presenza della figura demoniaca latente che ritorna proprio durante il compimento del rito.

Inconsciamente lo spavento non ha a che fare solo con l'orrore. È l'orrore del quotidiano e quindi del reale a spaventare lo spettatore e il cinema stesso. D'altro canto, il cinema è la metafora più affascinante di costruzione di un altro mondo in cui le regole sono diverse, in cui bene e male, reale e artificiale si perdono, cambiano di significato e di intensità configurando qualcosa di trasgressivo e alternativo, che spaventa e mette in discussione certezze consolidate.

Bibliografia

Bertetto, Paolo (2005). "L'immagine eidetica", *La Valle dell'Eden*, 14: 18-35.

Brecht, Berthold (1973 [1967]). *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino: Einaudi.

Calabrese, Stefano, Feltracco, Daniela (2008) (a cura di). *Cappuccetto Rosso: una fiaba vera*, Roma: Meltemi.

ISSN 2975-2604

Clover, Carol J. (1992). *Men, Women, and Chain Saw. Gender in the Modern Horror Film*, London: BFI.

Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.

Freud, Sigmund (1969a [1919]. "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti, 266-309, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1969b [1913]). *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino: Bollati e Boringhieri.

(1969c). *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1970 [1905]) "Tre saggi sulla teoria sessuale", in *La vita sessuale*, a cura di Cesare Musatti, 27-144, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1976 [1909]). *Casi clinici 5. Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva. Caso clinico dell'uomo dei topi*, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1979a [1911]). "Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911 – 1938*, a cura di Cesare Musatti, 33-45, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1979b [1912]). "Note sull'inconscio in psicoanalisi", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911 – 1938*, a cura di Cesare Musatti, 45-54, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1979c [1920]). "Al di là del principio di piacere", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911 – 1938*, a cura di Cesare Musatti, 211-277, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1979d [1924]). "Il problema economico del masochismo", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911 – 1938*, a cura di Cesare Musatti, 341-356, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1979e) "La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911 – 1938*, a cura di Cesare Musatti, 357-364, Torino: Bollati & Boringhieri.

(1980). *Compendio di psicoanalisi*, Torino: Bollati & Boringhieri.

Kristeva, Julia (1981 [1980]). *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Senago: Spirali.

Metz, Christian (1980 [1977]). *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Venezia: Marsilio.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Muzioli, Francesco (2004). *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma: Meltemi.
Todorov, Cvetan (1977 [1970]). *La letteratura fantastica*, Garzanti: Milano.
Volterri, Roberto e Alessandro Piana (2006). *Baphomet. Sulle tracce del misterioso idolo dei Templari*, Milano: SugarCo.
Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess", *Film Quarterly*, 4: 2-13.
Williams, Tony (2014). *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, Jackson: University of Mississippi.

Filmografia

Casablanca (USA 1942, Michael Curtiz).
Exorcist: The Beginning (*L'esorcista - la genesi*, USA 2004, Renny Harlin).
L'Esorciccio (Italia 1975, Ciccio Ingrassia).
Lolita (USA/UK 1962, Stanley Kubrick).
Stačka (*Sciopero!*, URSS 1924, Sergej M. Ėjzenštejn).
The Conjuring (*L'evocazione - The Counjuring*, USA 2013, James Wan).
The Texas Chainsaw Massacre (*Non aprite quella porta*, USA 1974, Tobe Hooper).
Twin Peaks (*I segreti di Twin Peaks*, USA 1990-1991, David Lynch, Mark Frost).
Twin Peaks: *Fire Walk With Me* (*Fuoco cammina con me*, Francia/USA 1992, David Lynch).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Steven Stergar

The Exorcist. Mitopoiesi di un fenomeno storico-culturale

The Exorcist. *Mythopoesis of a Cultural-Historical Phenomenon*

Università di Udine
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
steven.stergar@uniud.it

Abstract

When the adaptation of William Peter Blatty's best-seller *The Exorcist* (1971) finally hit U.S. theaters between 1973 and 1974, loud and wide-ranging reactions from the audience, film critics, and both secular and religious institutions in North America accompanied its immediate commercial success at the box office. A few months later, however, its release in Italian theaters seemed to elicit a different response, resulting in a strange institutional silence broken only by a few fleeting comments from the Catholics and secular press. The supposed reasons for this attitude partly stemmed from what happened in the U.S.A., shifting the focus to a historical-cultural field of inquiry, and inviting us to examine the various discourses produced around the film. This article takes up the invitation, aiming to identify the main signs and discursive statements associated with the film and to understand the origins and reasons that have made the feature the myth it is known as today.

Keywords: Catholicism; Devil; discursive analysis; film criticism; Jesuits

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. *Introduzione*

Nel 1973, l'adattamento cinematografico del romanzo *The Exorcist* (1971) ottiene negli Stati Uniti un immediato riscontro di pubblico suscitando le reazioni contrastanti della critica e delle istituzioni laiche e religiose. Nel 1974, la sua distribuzione nel circuito italiano sembra, al contrario, non ottenere le medesime attenzioni. L'apparente silenzio che si crea in Italia attorno all'opera è però interrotto da sporadici commenti della stampa cattolica e laica, concorde in parte nel dipingere il film come niente di più che una mera trovata spettacolare. L'articolo prende in esame il dibattito critico e la ricezione di *The Exorcist* (*L'esorcista*, 1973, William Friedkin) interrogando gli enunciati e i discorsi prodotti a quell'epoca, in particolare in Italia e dalla compagine cattolica, nel tentativo di fare luce tanto sulle presunte ragioni del loro formarsi e proliferare nelle opinioni, nei commenti e nelle recensioni della stampa quotidiana e di settore, quanto sul loro contributo al processo mitopoietico associato storicamente all'opera. Enunciati e discorsi sono in tal senso trattati come pratiche responsabili della formazione del sapere attorno al film[1].

Con questi intenti, l'analisi proposta si organizza in due nuclei distinti, sebbene associati. Nel primo, l'accento viene in egual misura posto sulla genesi del romanzo di William Peter Blatty, sul rapporto con la Compagnia di Gesù, sulle ragioni che persuadono Hollywood a farne un successo commerciale e sulle ricezioni del pubblico, della critica, della comunità scientifica e di quella cattolica statunitense. Nel secondo, in un'ottica comparativa, viene invece preso in esame il solo contesto italiano. Più nello specifico, si intende in questo caso porre maggiore enfasi sulle risposte al film della stampa di matrice cattolica allo scopo di ricostruire le tappe e i moventi di una fredda e cauta ricezione, per poi raffrontarne i discorsi con quelli ugualmente prodotti dal contraltare laico nazionale. L'intera analisi poggia dunque sugli enunciati dell'epoca, qui interrogati in virtù del loro essere risonanze di percezioni, opinioni e credenze attribuite a istanze e soggetti eterogenei. Il contenuto di queste fonti, letto in un quadro teorico-metodologico di riferimento culturale, evoca infatti dottrine, pratiche e

1. A questo riguardo, si rimanda alla metodologia suggerita da Michel Foucault e, in particolare, allo studio e alla formulazione delle pratiche discorsive (1969).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tensioni all'origine dei discorsi stessi che, oltre a comprovare lo scenario di forti mutamenti culturali, politici, religiosi e sociali che investe l'Italia del periodo, ci aiutano a determinare i perché di una simile ricezione dell'opera.

2. *Alle origini del mito tra fascinazioni e inquietudini discorsive*

In principio fu il Maryland. Nel 1949 l'arcivescovo di Washington, il card. Patrick A. O'Boyle, autorizzò, previo accurato esame, una pratica di esorcismo su un adolescente di Cottage City apparentemente tormentato da spasmi e sintomi di una qualche possessione demoniaca. Il fatto di cronaca, risoltosi solo dopo l'intervento di lunghe sessioni rituali condotte da padri gesuiti esorcisti, suscitò l'attenzione dell'opinione pubblica e in particolare quella del futuro scrittore William Peter Blatty, all'epoca studente di inglese alla Georgetown University, istituto retto proprio dai padri della Compagnia di Gesù. A suggestionare il giovane Blatty sembrò soprattutto la manifestazione di questi episodi e il loro trattamento da parte delle autorità ecclesiastiche (Bartholomew 1974: 9). Colloqui con esperti in materia e letture di testi fondamentali nella dottrina cattolica tramutano questo suo accennato interesse in una minuziosa ricerca concretizzatasi poi nella pubblicazione del romanzo *The Exorcist*, nel 1971. L'immediato successo internazionale nelle vendite persuade gli studios hollywoodiani a farne presto un successo commerciale. La macchina produttiva della Warner Bros. ingaggia lo stesso Blatty alla sceneggiatura affidando la regia al giovane William Friedkin, reduce dell'approvazione ottenuta con il recente successo di *The French Connection* (*Il braccio violento della legge*, 1971). Dopo una produzione contrassegnata da ritardi e frequenti riassestamenti nel budget e due screen-test organizzati a Los Angeles e a New York il 21 dicembre 1973, l'atteso film approda nelle sale di venti città chiave del mercato nordamericano pochi giorni più tardi, il 26 dicembre (Bartholomew 1974: 10), sulla scia di un clima natalizio non ancora conclusosi. *The Exorcist* è un trionfo dichiarato tanto sul piano culturale quanto, prima ancora, su quello economico. Il passaparola del pubblico, terrorizzato dalle sequenze esplicite del film, i trafiletti a questo dedicati nei principali quotidiani locali e nazionali, le caricaturali cronache in bilico tra realtà e finzione degli

ISSN 2975-2604

entusiasti esercenti e, non da ultimo, il disgusto di certa critica provocato dall'abbondanza di effetti grandguignoleschi, contribuiscono a farne l'indiscusso vincitore annuale al botteghino. Nelle prime settimane di distribuzione nella sola New York, per esempio, il film frantuma i record di presenze sino a lì registrati in ognuno dei quattro principali cinema di prima visione, attirando folle disposte ad attendere ore in lunghe code pur di assistere alla visione di un'opera che, sfuggendo a ogni univoca definizione, evoca invece termini e reazioni tra loro discordanti quali "*obscene*", "*fascinating*", "*reactionary*", "*deeply moving*", "*cheap sensationism*", "*mind blowing*", "*blasphemous*", "*profoundly religious*" (McCormick 1974: 19). A contribuire al passaparola sono, non diversamente, i commenti provenienti dalla comunità scientifica, da un lato, e dalla Chiesa, dall'altro. Dalle colonne del *The Saturday Review*, lo psichiatra newyorchese Ralph R. Greenson si sente in tal senso in dovere di allarmare l'opinione pubblica sulla minaccia che l'opera rappresenterebbe, rea a suo dire di essere "a flagrant combination of perverse sex, brutal violence, and abused religion", se non addirittura "the most shocking major movie I have ever seen" (Geary 1993: 56). Motivano forse queste sue considerazioni i frequenti episodi di isteria associati alla visione del film, di svenimento in sala, di coatti ricoveri ospedalieri e di violenza urbana riportati dalla stampa nordamericana nei mesi di tenuta nelle sale del paese. Su queste ricadute di tipo socioculturale e sulle presunte cause avremo modo di ritornare in maniera più approfondita in un secondo momento.

L'attenzione per i fenomeni comportamentali idealmente aggravati dalla circolazione della creatura di Blatty-Friedkin innesca ugualmente un dibattito interno al Clero nordamericano. In particolare, si assiste a un vero e proprio botta e risposta senza esclusione di colpi tra chi ne boicotta la visione, come fatto da alcuni funzionari della Motion Picture Association of America[2], e chi, all'opposto, gli riconosce un valore che può addirittura dirsi "catechistico" sotto certi aspetti tematici e dottrinali. Di questo avviso sembra essere padre Michael Callahan della diocesi di Los Angeles, persuaso dal fatto che se il film "makes people think about meaning of good

2. Nel distretto di Washington D.C. la visione del film viene vietata ai minori di 17 anni, e in alcuni cinema di Boston addirittura ai minori di 21 (Bartholomew 1974: 10).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

and evil for an hour, it'll do better than a lot of religious study programmers" (Bartholomew 1974: 12). A concordare con il pensiero di padre Callahan sono in via quasi del tutto esclusiva i padri gesuiti statunitensi, forse anche in virtù di un diretto coinvolgimento nelle fasi di realizzazione del film dei confratelli John Nicola, William O'Malley e Thomas Berminghan, consulenti tecnici e interpreti occasionali per Friedkin. Si può infatti supporre che la Compagnia di Gesù abbia avuto un suo ruolo primordiale tanto nella (extra)diegesi del lavoro del regista, quanto nella genesi dell'opera letteraria di Blatty. Se la scelta di vincolare all'ordine di S. Ignazio i due sacerdoti protagonisti della vicenda, lo psichiatra della Georgetown University in crisi spirituale, Damien Karras, e il navigato esorcista ritiratosi in Medio Oriente, Lankester Merrin, in parte già lo dimostra, sono ancor prima l'educazione gesuita di Blatty e le suggestioni in lui suscitate dal suddetto episodio di esorcismo nel Maryland a influenzare alle origini il tema e i contenuti del racconto. Il supporto e il favore espresso da certi sacerdoti ignaziani coinvolti nel progetto non rappresenta, tuttavia, una scontata voce coesa all'interno dell'ordine. In questo senso, il rev. Juan Cortes, docente afferente proprio alla Georgetown University, definisce al contrario il film "not helpful to society" perché, distanziandosi da una chiara prassi teologica chiamata a disciplinare l'atteggiamento della Chiesa nei confronti del demonio, degli esorcismi e delle funzioni dei ministri, parrebbe piuttosto voler avvicinare le persone a Dio "by scaring them to death" (Bartholomew 1974: 13). In egual misura, il rev. Richard Woods, della Loyola University, sottolinea la non verosimiglianza nelle azioni dei padri coinvolti nel climax, e di Karras in modo particolare, complice il tentativo di voler combattere il diavolo in uno sfiancante e deleterio corpo a corpo anziché affidandosi al potere di Dio. E ancora, Woods chiosa una distorsione dell'immaginario dell'Inferno presentato nel film "that you got from nuns and that it reflects the view that you are doing people a spiritual favor if you scare the hell out of them" (Bartholomew 1974: 13). Gli stessi confratelli O'Malley e Nicola, *partner in crime* nel film, sviano dalle critiche poste dalla loro comunità preferendo invece pronunciarsi sulle riscontrate problematicità provocate a posteriori dalla sua visione. Più segnatamente, è Nicola a ravvedere nelle reazioni collezionate le stesse indotte dalla visio-

ISSN 2975-2604

ne dei balli di San Vito in epoca medioevale (Bartholomew 1974: 13). Del film, insomma, si parla e se ne parlerà ancora a lungo.

3. *Un (in)comprensibile silenzio. La critica al film in Italia tra scetticismo cattolico e laico*

È curioso rilevare come, in concomitanza con la sua circolazione oltreoceano e a dispetto del non dissimile successo ai botteghini, *The Exorcist* non sembri tuttavia trovare equiparate risonanze discorsive tra pubblico e critica in un paese culturalmente vigile e sensibile alle questioni di pertinenza cristiana come l'Italia. Uno spoglio sistematico delle cronache pubblicate tanto sui principali quotidiani e periodici nazionali quanto sulle riviste specializzate avallerebbe i sintomi di questa discrepanza percettiva con gli enunciati prodotti invece dalla stampa, dal pubblico e dalle autorità nordamericane. Una delle possibili ragioni di questa divergenza potrebbe essere attribuita a un fattore culturale. Infatti, diversamente dal contesto d'oltreoceano, il paesaggio italiano si dimostra per sua cultura tendenzialmente estraneo e diffidente all'orrore in quanto genere narrativo ed elemento estetico, al punto tale da considerarlo "un parassita, uno straniero da disconoscere o negare" (Venturini 2014: 6). Malgrado ciò, sorprende ugualmente l'apparente se non altrimenti cauto silenzio nei confronti del film adottato a quel tempo in prima persona dalla Chiesa romana, forse disinteressata ad alimentare un già fervente dibattito ancora in auge tra i suoi ministri di stanza negli Stati Uniti.

All'uscita ufficiale nei cinema italiani, il 4 ottobre 1974[3], *The Exorcist* viene di fatto a malapena considerato dalla critica cattolica. La redazione della *Rivista del Cinematografo*, principale organo di stampa specializzata del Centro Cattolico Cinematografico, non dedica nessun articolo al film. A smorzare questo silenzio è una delle molte lettere che all'epoca pervengo-

3. La produzione presenta domanda di revisione il 16 luglio dello stesso anno, ottenendo il 5 agosto dalla commissione presieduta dal sottosegretario di Stato al Turismo e allo Spettacolo, on. Giuseppe Fracassi, un visto censura (n° 64919) che ne autorizza la circolazione nelle sale con divieto di visione ai minori di 14 anni "per le numerose scene in cui vengono rappresentati, in forma impressionante, fenomeni parapsicologici e, pertanto, non adatta alla sensibilità dei suddetti minori". Per approfondimenti si rimanda ai dettagli del bollettino oggi pubblicato nel database del sito "Italia Taglia" (https://www.italiataglia.it/home ultima consultazione: 19 marzo 2024).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

no all'ufficio del direttore, Ildo Avetta. La scrive la signora Giuseppina Lo Cascio, da Catania, lamentando a pieni polmoni il proprio sconcerto per la totale assenza di presa di posizione da parte della rivista, a suo dire doverosa, contro un film "che oltre ad essere volgare e pieno di trucchi spaventosi, tenta di diffondere ancora credenze che ormai si credevano relegate nell'oscuro medioevo" (Sorgi 1974: 8). In questi termini, è di soli pochi anni prima il monito *Liberaci dal male*[4] del pontefice Paolo VI sul tema del maligno, della sua rappresentazione e seduzione tra gli esseri umani. Il ridimensionamento desunto dalle parole pronunciate dal Santo Padre, ironia della sorte, pressoché in concomitanza con il successo sia del best-seller di Blatty sia del film di Friedkin, porrebbe quindi la figura del demonio su un piano idealmente meno sovrannaturale e anacronistico, non negandone l'esistenza ma accostandolo piuttosto ai mali coevi e collettivi dell'umanità, tra i quali il nazismo, il deterrente atomico e il razzismo, generati da quel "marge de séduction qui ne rend pas superflue la question d'un séducteur" (Woodrow 1974), sia questo personificato oppure no. Ne consegue, pertanto, una risemantizzazione degli stessi esorcismi e della tassonomia a questi annessi, che declassa ugualmente i contorni e il peso dell'immaginario medievale di angeli e demoni sulle tragedie del mondo, a favore di un discorso forse meno teologico ma più convincente nei termini di una riflessione sul Male registrato dalla storia e dalla lettrice della rivista. In risposta alle mozioni nei confronti di questo apparente astensionismo redazionale, Avetta incarica il cronista don Claudio Sorgi, all'epoca titolare di una rubrica interna alla rivista e futuro direttore della stessa, di soddisfare a parole l'esigenza espressa dalla signora Lo Cascio. L'esegesi di Sorgi si circoscrive attorno al ruolo e alla rappresentazione del diavolo nel film di Friedkin, bollata ai suoi occhi come "relativamente inutile", complice, per l'appunto, un mancato sforzo nel "considerare il problema del demonio come personificazione di un male più potente dell'uomo nella società" di quell'epoca (Sorgi 1974: 10). Il suo perentorio giudizio troverebbe dunque

4. L'udienza generale del Santo Padre si svolse mercoledì 15 novembre 1972. Per una lettura del testo si rimanda al documento oggi pubblicato sul sito Vatican.va https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/audiences/1972/documents/hf_p-vi_aud_19721115.html (ultima consultazione: 28 aprile 2024).

ISSN 2975-2604

uguale ragione di esistere nelle coeve considerazioni del teologo Harvey Cox, celebre autore de *La città secolare* (*The Secular City*, 1965) e di altre dissertazioni che, ancor prima di Paolo VI, attribuiscono alle ideologie e ad altri atteggiamenti autodistruttivi di quel tempo i veri mali della società da dover combattere. Nelle sue tesi, Cox sostiene che tendenze e modelli quali il capitalismo sfrenato, il dilagante consumismo, il preoccupante razzismo, la perpetua ingiustizia sociale e la minaccia dell'inquinamento siano gli effetti di una malvagità che è "talmente superiore alla capacità di male dell'uomo, da far pensare a una potenza a lui superiore che lo provoca" (Sorgi 1974: 10) e quindi a un'entità demoniaca. Non più, pertanto, un demonio rappresentato secondo i canoni dell'ormai assodata iconografia cristiana del Medioevo occidentale, dalle sembianze animalesche, provvisto di ali e armato di forcone, quanto piuttosto un demonio insito, manifesto e reiterato nei modelli e nei comportamenti di cui sopra. Alla luce anche di queste considerazioni, il demerito del film starebbe proprio nel trattare e rappresentare il male, il demone Pazuzu, in modo del tutto bestiale e anacronistico anziché in via trascendentale e seduttiva come origine dei problemi sociali del tempo. Sorgi, e con lui l'intera redazione, si schierano perciò negativamente nei confronti del film, soddisfacendo in qualche modo l'orizzonte d'attesa della lettrice, fino a relegare l'opera a una mera ed "ennesima speculazione mercantile che gioca sul conflitto desiderio-ripulsa che il grande pubblico prova verso l'orrorifico" (Sorgi 1974: 10).

Le parole di Sorgi trovano riscontro nelle non dissimili considerazioni di anonimi cronisti della stampa cattolica, e dell'*Avvenire* e de *Il popolo* in modo particolare, concordi nello sminuire il lavoro di Friedkin per la sua scelta di non aver dato al demonio un valore e una rappresentazione metafisica conforme ai tempi. La presunta povertà della rappresentazione dell'Inferno, della dicotomia tra il bene e il male e di elementi *tout court* della dottrina cristiana in materia, potrebbero quindi essere la ragione principale di uno smaccato disinteresse maturato, in quell'occasione, sia dagli intellettuali vicini alla compagine cattolica nazionale che, più nello specifico, dagli ecclesiastici. Eppure, aldilà di queste comuni recriminazioni a corredo di fugaci e talvolta del tutto superficiali letture del film rilasciate in occasione della sua distribuzione in Italia, si può davvero parlare di un astensionismo dal

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

dibattito critico da parte della Chiesa italiana? La Santa Sede, le parrocchie, i ministri e il Clero in sé si astengono veramente dal rilasciare comunicati, note, commenti al film? Volendo approfondire meglio la questione, affiorano dichiarazioni ed esegesi che comproverebbero, al contrario, un'attenzione niente affatto taciturna in seno al Clero e agli ambienti cattolici. Il sentore di un interesse cattolico per l'opera ci porta in tal senso a considerare alcuni enunciati pubblicati mesi prima il suo arrivo nelle sale italiane. Ad esempio, è *L'Osservatore romano*, quotidiano di riferimento della Santa Sede, a dedicare più di un approfondimento sul fenomeno *The Exorcist* in voga negli Stati Uniti. Già in occasione della pubblicazione del romanzo di Blatty, la rivista ritaglia uno spazio di critica al testo servendosi delle parole pronunciate, in un'intervista da loro condotta, dal gesuita Domenico Mondrone, redattore della rivista della Compagnia, *La Civiltà Cattolica*. Padre Mondrone, che stima sufficientemente il lavoro di Blatty al punto da riconoscere al romanzo di "non [aver] avuto il successo che meritava" (Todrani 1972: 8), ne apprezza soprattutto l'aderenza tra quanto raccontato e quanto espresso, nello specifico, dalla dottrina cristiana in materia di esorcismi[5]. Una conformità, questa, che già sappiamo essere stata messa in discussione da altri ad adattamento terminato. Poche settimane dopo la première del 26 dicembre, il corrispondente da New York della medesima rivista, Stefano Boschi, ne dà notizia ai lettori e alle lettrici condividendo, da un lato, il chiasso provocato tra pubblico e critica e, dall'altro lato, le proprie esitazioni nel vedere in prima persona il film. Malgrado il rifiuto, dichiarato sin dall'esplicita premessa "non ho visto il film *The Exorcist*" (Boschi 1974: 19), il cronista sceglie comunque di gettarsi a capofitto nel discorso sentenziando per sommi capi le vicende del racconto, forse riassunte rielaborando quanto letto altrove, sino ad anticiparne, di fatto, alcuni contenuti espliciti. A interessarlo maggiormente sono però le reazioni provocate dalla visione dell'opera. Facendo eco alle cronache newyorchesi,

5. Il padre gesuita motiva queste sue considerazioni riassumendo, in estrema sintesi, il perché di questa aderenza tra i contenuti del racconto e i criteri indicati dal *Rituale Romano* per riconoscere un soggetto posseduto e per esorcizzarne il male. Tra questi, vi sono a) la capacità di parlare e intendere lingue sconosciute; b) la preveggenza o conoscenza di episodi occulti; c) il palesarsi di una capacità fisica eccezionale o comunque superiore a quella consueta dell'individuo (Todrani 1972: 8).

ISSN 2975-2604

Boschi preallerta il pubblico italiano su come negli Stati Uniti "i casi di follia che esso ha provocato quasi non si contano più: uomini e donne delirano nelle sale cinematografiche, sono presi da attacchi epilettici, smaniano, sbavano, urlano fino a che la Croce Rossa non li immobilizza con la camicia di forza" (Boschi 1974: 19), il tutto sotto gli occhi di un presunto "malcelato piacere" dei produttori, verosimilmente soddisfatti nel vedere ripagati i loro sforzi economici. Sarebbe quest'ultima indulgenza in nome dello "sterco del diavolo" ad allarmare, in modo particolare, il cauto cronista, ora convinto che il garantito successo economico e culturale del film non potrà che persuadere registi, sceneggiatori e produttori a reiterare, in via esponenziale, l'immagine e lo spettacolo assicurato dalla messa in scena del demonio su grande schermo. Su questo meccanismo di sfruttamento squisitamente produttivo torneremo a breve commentando alcuni degli epigoni maggiormente debitori di Friedkin.

Due mesi più tardi, la stessa rivista rincara l'eco sui fenomeni socioculturali attribuiti all'opera pubblicando la segnalazione di un lettore, Remo de Micheli, che si dice sorpreso e allarmato dagli esiti di un'indagine di opinione eseguita a battuta tra la popolazione statunitense alla luce delle preoccupanti credenze suscitate a seguito della circolazione del film. Secondo questo sondaggio, "il 53% degli interrogati, tutti di età superiore ai diciotto anni, [avrebbero] affermato di credere nell'esistenza del diavolo, ed il 36% ha detto di ritenere che gli esseri umani possano essere 'posseduti' da Satana" (de Micheli 1974: 26). Non solo, un 5% degli intervistati avrebbe "ammesso di essere stato 'posseduto' da Satana o di avere amici o parenti che lo sono stati" (de Micheli 1974: 26). Seppure il lettore dimentichi maldestramente di fornire alla redazione uno o più riferimenti utili che possano effettivamente appurare quanto riportato, i segnali delle eccentriche risposte innescate dalla visione del film, e l'eco discorsiva suscitata in tutti gli Stati Uniti, rendono quantomeno verosimili gli esiti

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

del sondaggio[6]. A prescindere, però, dalle supposte credenze culturali e teologiche del popolo statunitense – che meriterebbero forse un'analisi ad hoc per carpire a fondo le origini, gli argomenti presentati e con essi la suddetta problematicità nella rappresentazione del diavolo – destano uguale curiosità le opinioni pronunciate da altri critici cattolici all'uscita del film nelle sale italiane. Tra questi, è soprattutto Luigi Bini, gesuita e caporedattore della rivista *Letture* del centro culturale "San Fedele" di Milano, a fare con la sua critica eco ai già tiepidi commenti al film. Nel bel mezzo di un successo mediatico che vede contrapporsi, in una tempistica altrettanto ironica, le figure di Satana e di Cristo – non dimentichiamo che è di soli pochi mesi prima il discusso trionfo di *Jesus Christ Superstar* (1973, Norman Jewison) –, Bini azzarda un paragone tra i riscontri ottenuti dai due film lamentando, tuttavia, un'eccessiva e predominante spettacolarizzazione dei contenuti nell'opera di Friedkin, conditi da effetti speciali tipici di una "sagra truculenta e grossolana" e volti a suscitare agli occhi del pubblico un senso di comune e assolutamente gratuito disgusto. Insomma, il trionfo di un meccanismo di sfruttamento spettacolare interpretato ai suoi occhi nei termini di una "bassa speculazione, immorale violenza agli spettatori e effettiva ridicolizzazione del fatto religioso in forza del clima grandguignolesco in cui va gradualmente impantanandosi il film" (Bini 1974: 768). Di non dissimile avviso è anche il confratello, e co-redattore della medesima rivista, Alessandro Scurani. Il gesuita, anticipando le proprie perplessità con alcune considerazioni frutto di un suo ricco scavo in chiave archeo-

6. Un articolo pubblicato nel settembre 1974 da *La Stampa* riporta in elenco una serie di grotteschi, quanto caricaturali episodi registrati a quell'epoca negli Stati Uniti e che danno la misura dell'impatto sociale avuto dal film. A Los Angeles, per esempio, le frequenti calche ammassate alle porte dei cinema avrebbero provocato violenti assalti ai negozi limitrofi; a Chicago le donne delle pulizie nei cinema avrebbero invece richiesto una indennità per l'incremento del lavoro di pulizia susseguito tra le file nelle sale preposte alla proiezione del film, apparentemente inondate dal vomito del pubblico; in California il padre gesuita Kari Patzelt avrebbe rivelato di aver eseguito alcuni esorcismi nei giorni successivi all'uscita del film; mentre nell'Illinois gli esponenti di un movimento, anche noto come l'Associazione della Chiesa di Dio, si sarebbero organizzati per bruciare al rogo libri da questi giudicati satanici (Anonimo 1974a: 9).

ISSN 2975-2604

logica dei discorsi prodotti sul diavolo dalla tradizione giudaico-cristiana[7], riconosce sì al film una certa fedeltà al romanzo di Blatty, ma ne attribuisce riserve nei confronti di un mero "sensazionalismo a effetto" dovuto, di fatto, a "un'intenzione troppo palese di far inorridire" il pubblico oltre che a un "taglio agiografico del finale" del tutto asimmetrico con le letture storico-teologiche del tempo (Scurani 1974: 779).

Sull'apparente divismo del diavolo e sulla centralità nel racconto della sua immagine e dell'orrido suscitato, a dispetto di un'assente riflessione sui mali del mondo contemporaneo, sembrano concordare anche altrettante firme di anonimi cronisti e di intellettuali laici di non evidente simpatia cattolica. L'ignoto redattore di *Paese Sera* (21 settembre 1974), per esempio, giudica l'opera nulla di più che "un'operazione di smaccato contenuto oscurantista", confermando così quanto già pronunciato dai colleghi della stampa cattolica, e preferendovi piuttosto gli espliciti fenomeni di esorcismo catturati, anni prima, dall'occhio antropologico di Jean Rouch ne *Les maîtres fous* (1955). Alberto Moravia, dal canto suo, ne deride in parte la messa in scena su *L'Espresso*, accostando la possessione e il rito esorcistico a uno sproloquio di "parolacce, espressioni oscene, atti sconvenienti" che, oltre a fare dell'opera un discutibile prodotto orrorifico, non escluderebbe la sorprendente possibilità che questa sia attribuibile a "un film di propaganda cattolica" (Moravia 1974). Nel motivare la provocazione, l'intellettuale precisa come il film presenti a tutti gli effetti "un mondo moderno completamente svuotato dei suoi contenuti soliti e 'adattato' ad una tradizione che gli è sostanzialmente estranea" (Moravia 1974), quasi evocasse, con ciò, un immaginario nostalgico del dispositivo religioso come unico e veritiero rimedio contro le sofferenze di una fanciulla altrimenti trascurata dall'apparente miopia della scienza moderna nell'attribuire a un dato sin-

7. In tal senso, Scurani tiene anch'esso a precisare, come fatto da Paolo VI, quanto "la dottrina tradizionale della Chiesa, sancita dal Concilio Ecumenico Lateranense IV (1215), [abbia] sempre affermato l'esistenza del diavolo" (Scurani 1974: 768). Ciò si riflette nell'analisi discorsiva da questi proposta, e quindi passando dalle descrizioni angeologiche riportate nel libro di Tobia alle considerazioni sul ruolo del demonio trattate nei libri di Giobbe prima, e dell'Apocalisse poi; dall'insegnamento di Cristo "nel mio nome cacceranno i demoni" presente nel Vangelo di Marco (16,17) alle lezioni del *Rituale Romanum* pubblicato dalla Poliglotta Vaticana al crepuscolo degli anni del pontificato di Pio XII (1958), fino ai pronunciamenti, di fatto, del già menzionato Paolo VI.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tomo gli evidenti segni del suo malessere.

Così, dalle colonne de *Il Tempo* (11 ottobre 1974), anche il critico Morando Morandini esprime il proprio disgusto definendo il film "esteticamente parlando, ripugnante", un testo "dove tutto è sacrificato al sensazionalismo degli effetti". All'apparente pigro prodotto hollywoodiano Morandini preferisce il tentativo riuscito solo un decennio prima da Brunello Rondi e dal suo racconto demartiniano, *Il demonio* (1963, Brunello Rondi), a cui infatti attribuisce un pregevole valore se non altro perché "in materia di esorcismo era molto più serio". L'accostamento tra le due opere è oggi cosa nota e assodata, se non altro, per una sorta di codice registico ereditato in almeno una celebre sequenza[8]. Diversamente dal film di Friedkin, l'opera di Rondi incorre però in più di qualche commento positivo anche dagli stessi organi di stampa cattolica che, pur denunciando la scabrosità sessuale di certe scene, sembrano condividere le parole di Morandini riconoscendo alla pellicola e al suo autore una premeditata intenzione culturale ed etnografica. Presentato fuori concorso alla 24ª "Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia", *Il demonio* viene sì marchiato dal Ministero dapprima con un'interdizione assoluta e quindi con un divieto di visione ai minori di 18 anni[9], ma parimenti riconosciuto per le doti autoriali di Rondi e perché "resta dunque un interessante esperimento, con buone pagine di regia" (Ciaccio 1963: 360). Un'indulgenza pubblica, quella manifestata da certa compagine cattolica, a cui di certo Friedkin e i suoi presunti epigoni non sono, invece, soggetti.

A questo riguardo, è proprio sulla scorta dei già commentati timori di Boschi per un qualche effetto domino scaturito dal successo di *The Exorcist*

8. Il riferimento è alla performance dell'ambulazione supina e spaventosa inscenata da Dalilah Lavi, nel film di Rondi, e quindi ricontestualizzata, quasi *à grand hommage*, da Friedkin nella discesa delle scale a testa in giù della giovane Regan ormai posseduta da Pazuzu.

9. Dopo una prima sentenza, 23 agosto 1963, che ne vieta la proiezione in pubblico per le sue "scene e sequenze lesive del buon costume", la commissione di appello revisiona nuovamente il film – tagliato e rimaneggiato nelle parti precedentemente indicate – deliberando, 24 settembre 1963, parere favorevole (visto censura n° 41064) "con il divieto ai minori degli anni 18 […] in considerazione della particolare sensibilità dell'età evolutiva e della tutela morale dei predetti minori". Per ulteriori approfondimenti si rimanda al database del sito "Italia Taglia" (https://www.italiataglia.it/home ultima consultazione: 15 aprile 2024).

ISSN 2975-2604

se, in Italia, il dibattito attorno al film si sposta presto su coeve produzioni in effetti debitrici di certi canoni ed espedienti estetici e narrativi da questo enunciati. Sul fenomeno si esprime soprattutto il critico Mario Quargnolo commentando, dalle pagine della rivista specializzata *Ciemme*, edita dal Cinit – Cineforum Italiano, alcuni residui dell'opera di Friedkin rinvenuti nelle produzioni italiane de *L'anticristo* (Alberto De Martino, 1974) e *Chi sei?* (Ovidio G. Assonitis, 1974), a loro volta anticipatorie di un reiterato sottogenere esorcistico che, come sappiamo, non tarderà a sfociare anche nel parodistico. Se nel primo caso Quargnolo riconosce comunque a De Martino un certo impegno, "nonostante la limitatezza dei mezzi impiegati […] rispetto alle immense possibilità della grande industria" hollywoodiana, è nei confronti del secondo caso che il critico preferisce, invece, non proferire parole di nessun tipo liquidando il tentativo di Assonitis a un film che semplicemente "non ha nulla di pregevole" (Quargnolo 1975: 62). Indipendentemente dalle similitudini e difformità nelle trame, dalle critiche e dai valori attribuiti o meno ai film, a turbare davvero gli animi del critico sono soprattutto i moventi e gli esiti del fenomeno di riproducibilità alla base di queste "inerti rimasticature" che ai suoi occhi sovraffollano tanto le produzioni del presente, quanto quelle previste per i successivi anni. In questi e in altri film derivativi considerati dalle pubblicità nazionali delle vere e proprie "risposte italiane" al successo commerciale di *The Exorcist*, così come criticato dai cronisti della stessa *Rivista del cinematografo*[10], risiederebbero infine le maggiori preoccupazioni della critica laica e di stampo cattolico, concordi entrambe nello screditare il fenomeno alla sua radice (Anonimo 1975b: 219-220 e Anonimo 1975c: 218-219). Una sorta di forma di prevenzione, questa, che si direbbe volta a stroncare sul nascere il reiterare di discorsi prodotti sulla scia del successo dell'opera.

4. *Considerazioni finali*

Nonostante la tiepida accoglienza italiana, il trionfo internazionale di *The*

10. La redazione monitora e commenta fugacemente in quegli anni le uscite in sala di questi presunti epigoni. Nello specifico dei due primi casi menzionati, si rimanda ai trafiletti pubblicati dalla rivista nel numero di aprile-maggio 1975 all'interno della rubrica *Prime visioni* a cura di Roberto Chiti.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Exorcist è oggi un dato storico del tutto incontrovertibile. I numerosi sequel, gli spin-off, i remake, le parodie e gli inflazionati film sugli esorcismi prodotti negli anni, non solo a Hollywood, sono la chiara riprova del successo commerciale del film. Di pari passo, il suo impatto sull'immaginario collettivo discusso dalle storiografie del cinema, dalle monografie critiche a esso dedicate, dai paper scientifici e, più in generale, dai discorsi prodotti da appassionati, studiosi e addetti ai lavori, ne confermano il successo sul piano culturale. Una vera e propria eredità, insomma, che indipendentemente dai timori, dagli sgomenti o dai valori negativi o positivi attribuitegli dalla critica, dal pubblico e dalle istituzioni, segna un punto di non ritorno per il genere horror e per un certo cinema sensazionalistico. Nel tentativo però di comprendere in via ulteriore il perché di certo rigetto registrato in quegli anni in Italia, vengono chiamate in causa, in conclusione, altre considerazioni formulate a distanza di tempo in occasione di una *re-release* per le celebrazioni del ventisettesimo compleanno del film. La già menzionata rivista *Ciemme*, su tutte, dedica all'evento un cospicuo approfondimento che consente alla critica italiana di riesumare questioni concernenti l'opera. Tra i contributi collezionati, si segnala soprattutto per interesse e coerenza con l'oggetto della nostra riflessione, l'articolo di Marco Cavalleri incentrato proprio sul confronto di vedute tra le critiche degli anni Settanta e quelle a lui coeve. In particolare, Cavalleri segnala da subito una certa incongruità con le discussioni del passato, denotando piuttosto un susseguirsi di "giudizi prevalentemente, quando non estremamente, positivi" (Cavalleri 2000: 105) in occasione di questo ritorno in sala. Il perché, precisa il critico, sarebbe perciò da attribuire alla "mutazione intervenuta nelle metodologie e nelle finalità della critica cinematografica" di inizio millennio. Una prima valutazione, questa, a cui andrebbe però forse accostato il lungo lavoro di nobilitazione da parte della comunità scientifica, testimoniato, per l'appunto, dai numerosi saggi[11] e dagli approfondimenti di volta in volta dedicati nel tempo al film e all'interpretazione della sua eredità storica e teorica nell'universo cinema. Cavalleri, nel motivare invece il precedente rifiuto dell'opera, prosegue attribuendo alla "quasi perfetta

11. Si considerino, a titolo d'esempio, i contributi in chiave sia sociopolitica sia culturale di Dudenhoeffer (2010: 73-88), Cade (2016: 61-72) e Chambers (2021: 1-21).

ISSN 2975-2604

coincidenza temporale col monito di Paolo VI sulla reale esistenza del Maligno", e alla "sia pur indiretta collaborazione fornita dalla Chiesa cattolica", i due principali moventi di una presa di distanza da parte soprattutto dell'intellighèntsia laica, rea forse di aver considerato tra le righe il film "come una sorta di monito bigotto nei confronti di un mondo in vorticoso […] cambiamento" (Cavalleri 2000: 105). In questo senso, ne sono un esempio gli scherni avvertiti nelle parole di Moravia e nelle valutazioni di altri suoi colleghi del tempo. Lo stesso fenomeno interesserebbe, nondimeno, anche la critica nordamericana di quegli anni. Pauline Kael, celebre penna del *Time*, si sarebbe infatti schierata, ricorda ancora Cavalleri, come capofila tra coloro che intravidero nel film "una sorta di manifesto della cosiddetta 'maggioranza silenziosa'" abitata dalla "destra americana sbrigativamente identificata con l'amministrazione Nixon" e da "una Chiesa cattolica considerata […] violentemente oscurantista" (Cavalleri 2000: 106). Una lettura politica, questa, facilitata forse dal clima delle contestazioni postsessantottine, del caso Watergate, del Vietnam e frutto, dunque, di un relativismo tra l'opera e l'ambiente socioculturale nordamericano del tempo che potrebbe avere fuorviato le interpretazioni della critica penalizzando, di conseguenza, la ricezione e il giudizio del film alla sua uscita. A supportare in via ulteriore questa ipotesi sarebbero l'ambientazione e la periodizzazione diegetica del film, già giudicate altrove come il frutto di una non coincidenza (King 2004: 25).

Sulle succitate questioni concorderebbe già a suo tempo il critico di *Cineforum* Piergiorgio Rauzi, intervenuto sulla rivista per commentare "l'humus storico-politico-culturale che esprime fenomeni di massa come *L'esorcista*" da lui interpretati come meccanismi e tentativi, più che riusciti, di "destorificazione del negativo mediante il riassorbimento rituale della negatività sul piano metastorico di un mito risolutore" (Rauzi 1974: 854). L'efficacia e, al contempo, il limite di queste interpretazioni in chiave politica si ritrovano pertanto nelle medesime discrepanze rilevate dall'intervento di Cavalleri. In altre parole, quello stesso "humus" di cui parla Rauzi e che sottende, di riflesso, le sue considerazioni, quelle poste da Kael, da Moravia e da altri più o meno illustri critici del tempo, avrebbe di fatto condizionato in buona parte le interpretazioni e i giudizi dati da molti al

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

film di Friedkin. Un'influenza, quella ambientale, oggi ancor più evidente confrontando le esegesi del testo filmico formulate dalla critica degli anni Settanta, con quelle di inizio Duemila e di oggi, ma comunque da non considerare come un fattore omogeneo e omologante. Come infatti abbiamo provato a dimostrare, tra i molti detrattori del film vi sono altrettante voci, già negli anni Settanta, che ne riconoscono un qualche valore estetico, culturale e persino spirituale, o che, comunque, sembrano non esserne impressionate negativamente. L'eterogeneità dei commenti e delle valutazioni riaffiora quindi tanto nelle cronache quanto nelle fonti conservate in archivi, emeroteche e banche dati[12] a cui storiche e storici culturali guardano oggigiorno con curiosità e rigore nel tentativo, per l'appunto, di fare ordine e chiarezza attorno a determinati discorsi prodotti sulla scia di fenomeni di ampio o ristretto interesse. Processi euristici, questi, capaci dunque di intercettare spesso in maniera indistinta le audience specializzate e generaliste e di dare esito e risonanza a una serie di ricostruzioni e valutazioni che, come nel caso del film di Friedkin, contribuiscono a loro volta ad alimentare discorsi, dibattiti e miti, sino a fare di opere come *The Exorcist* dei veri e propri oggetti di interesse storico-culturale.

Bibliografia

Anonimo (1974a). "Isterismo e suggestione", *La Stampa*, 20 settembre: 9.

Anonimo (1975b). "Chi sei?", *Rivista del cinematografo*, XLVIII (4-5): 219-220.

Anonimo (1975c). "L'anticristo", *Rivista del cinematografo*, XLVIII (4-5): 218-219.

Bartholomew, David (1974). "The Exorcist. The Book, the Movie, the

12. Sul tema delle fonti, e sull'importanza della ricerca in archivio, tengo a ringraziare in modo particolare Marco Vanelli per i confronti, i continui consigli e il prezioso aiuto offertomi, anche in questo caso, nel ritrovamento di parte del materiale qui esaminato. Ve ne sarebbe di ulteriore che andrebbe la pena menzionare, come il brillante articolo pubblicato all'epoca da padre Nazareno Fabbretti, "Satanasso Superstar", di cui però non è possibile citare in questa sede i riferimenti bibliografici a causa della non intelligibilità e marginalità dei dati. Condividono l'eguale situazione cospicui corpora di articoli frutto di rassegne a oggi rinvenibili, in buona parte, in raffazzonate collezioni e fondi in attesa di riordino e segnatura. Veri e propri pozzi di un sapere spesso frastagliato ma di profondo interesse per la ricerca storica.

ISSN 2975-2604

Phenomenon", *Cinefantastique*, 3(4): 8-21.
Bini, Luigi (1974). "L'esorcista", *Letture*, XXIX (11): 766-768.
Boschi, Stefano (1974). "Il demonio di provincia", *L'Osservatore Romano*, 3 marzo: 19.
C. C. (1974). "L'esorcista", *Paese Sera*, 21 settembre.
Cade, O. J. (2016). "Shifting Science: Stratification and *The Exorcist*", *Horror Studies*, 7 (1): 61-72.
Chambers, Amy (2021: 1-22). "'Somewhere between science and superstition': Religious outrage, horrific science, and *The Exorcist* (1973)", *History of the Human Sciences*, 34 (5): 1-21.
Cavalleri, Marco (2000). "Come leggemmo il diavolo: un (ri)esame della critica su '*L'esorcista*'", *Ciemme. Rivista trimestrale ricerca, studio e informazione sulla comunicazione di massa*, XXX (134): 105-107.
Cavalletti, Lavinia (1974). "Io conosco il diavolo", *Il Gazzettino*, 12 ottobre.
Ciaccio, Giacinto (1963). "Ultime, le opere prime", *Rivista del Cinematografo*, XXXVI (9-10): 360.
De Micheli, Remo (1974). "Credono nel diavolo", *L'Osservatore Romano*, 26 maggio: 26.
Dudenhoeffer, Larrie (2010). "'Evil against Evil': The Parabolic Structure and Thematics of William Friedkin's *The Exorcist*", *Horror Studies*, 1 (1): 73-88.
Foucault, Michel (2018 [1969]). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano: Bur-Rizzoli.
Geary, Robert F. (1993). "The Exorcist: Deep Horror?", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5, (20): 55-63. King, Geoff (2004 [2002]). *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino: Einaudi.
McCornick, Ruth (1974). "'The Devil made me do it!': A Critique of the Exorcist", *Cinéste*, 6(3): 18-22.
Morandini, Morando (1974). "L'esorcista", *Il Tempo*, 11 ottobre.
Moravia, Alberto (1974). "L'esorcista", *L'Espresso*, 6 ottobre.
Quargnolo, Mario (1975). "L'esorcista, L'anticristo, Chi sei?", *Ciemme. Rivista trimestrale ricerca, studio e informazione sulla comunicazione di massa*, V(17): 61-63.
Rauzi, Piergiorgio (1974). "A Satana l'incarico di esorcizzare il Watergate",

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Cineforum. Rivista mensile di cultura cinematografica, 14(138-139): 851-854.
Scurani, Alessandro (1974). "A proposito di diavoli e di esorcismi", *Letture*, XXIX (11): 768-770.
Sorgi, Claudio (1974). "Lettere in redazione", *Rivista del Cinematografo*, XLVII (10-11): 8-10.
Todrani, Alberto F. (1972). "Esistono gli indemoniati?", *L'Osservatore Romano*, 39(5): 8.
Venturini, Simone (2014). *Horror italiano*, Roma: Donzelli.
Woodrow, Alain (1974). "À propos de '*L'exorciste*'", *Le Monde*, 14 ottobre.

Filmografia

Il demonio (Italia/Francia 1963, Brunello Rondi).
Jesus Christ Superstar (*Jesus Christ Superstar*, USA 1973, Norman Jewison).
Les maîtres fous (Francia, 1955, Jean Rouch).
The Exorcist (*L'esorcista*, USA 1973, William Friedkin).
The French Connection (*Il braccio violento della legge*, USA 1971, William Friedkin).

ISSN 2975-2604

Leonardo Gandini

Cinque legami tra *The Exorcist* e la sua epoca

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
leonardo.gandini@unibo.it

1. *L'adattamento/andata*

Il film è tratto dall'omonimo romanzo di William Peter Blatty, che si impose subito come un *best seller*: più di tredici milioni di copie vendute negli Stati Uniti, traduzione in dodici lingue, in testa alla classifica di libri del *New York Times* per dodici settimane, da fine luglio ad ottobre del 1971. Nella classifica dei libri preferiti dal quotidiano newyorchese di quell'anno troviamo poi, tenendo conto del numero delle settimane di permanenza al primo posto*, Love Story* (1970) di Erich Segal (sette settimane) e *The Day of the Jackal* (*Il giorno dello sciacallo*, 1971) di Frederick Forsyth. Tutti e tre questi titoli saranno portati sullo schermo, *Love Story* addirittura prima della pubblicazione del romanzo (scritto durante le riprese), gli altri due nel 1973, quindi a due anni dall'uscita dei romanzi. Il film di Friedkin è dunque figlio dell'attenzione delle *major* hollywoodiane per la letteratura commerciale e di successo, nella consapevolezza che gli spettatori amano vedere film basati su libri che hanno letto (o viceversa, come nel caso di *Love Story*).

2. *L'adattamento/ritorno*

In diverse circostanze William Peter Blatty ha dichiarato di avere deciso di scrivere *The Exorcist* dopo avere visto al cinema *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, 1968) di Roman Polanski, che lo stimola a concepire una storia basata sulla lotta spirituale fra la religione e il diavolo. Inizialmente pensa di ambientare il tutto in un'aula di tribunale, poi invece decide – probabilmente anche in questo influenzato da Polanski – che la casa di Regan debba rappresentare l'arena principale dello scontro. Questo transito da un film all'altro, da Polanski a Friedkin, passando per una lette-

ISSN 2975-2604

ratura influenzata dall'immaginario cinematografico, rappresenta un tratto caratterizzante il cinema hollywoodiano dell'ultima parte del ventesimo secolo. Dove gli influssi fra pagina e schermo vanno spesso in entrambe le direzioni, non – come avveniva nel periodo classico – in una soltanto.

3. *Lo spazio della casa*

Negli anni Cinquanta e Sessanta il genere horror è dominato, sotto il profilo commerciale, da due case di produzione: la britannica Hammer e la statunitense AIP, American International Pictures. Sia la prima – con film come *The Curse of Frankenstein* (*La maschera di Frankenstein*, 1957, Terence Fisher), *Dracula* (*Dracula il vampiro*, 1958, Fisher) e *Kiss of the Vampire* (*Il mistero del castello*, 1963, Don Sharp) – che la seconda, con il ciclo di sette film, girati tra il 1960 e il 1965, ispirati a racconti di Edgar Allan Poe, declinano l'horror sulla lunghezza d'onda della letteratura gotica e del racconto di spettri. Questo determina un'ambientazione spazio-temporale che privilegia costantemente da una parte le epoche passate, spesso imprecisate ma comunque percepite come antiche e antiquate dagli spettatori, dall'altra i luoghi canonici del genere: castelli, ville abbandonate, edifici fatiscenti e sperduti nella campagna, ruderi avvolti dalle nebbie. *Rosemary's Baby* e *The Exorcist* invece scelgono una strada del tutto differente: un'ambientazione contemporanea e metropolitana (New York e Washington), dove a essere teatro dell'orrore sono appartamenti del tutto ordinari. In Friedkin l'architettura tipica delle case americane – stanze da letto al primo piano, salotto e spazi pubblici al piano inferiore – consente al regista di riproporre lo "schema alto basso", come lo ha definito Roy Menarini (2002: 49-53), già presente nel romanzo. Nel romanzo di Blatty addirittura il duello finale tra Karras e il demone viene raccontato, nel penultimo capitolo, solo attraverso la descrizione dei rumori e delle grida che Chris e l'assistente, al piano terra, sentono provenire da quello superiore. Questa dinamica di spazializzazione dell'orrore ribalta la gerarchia tipica del genere, che vede le entità mostruose muoversi perlopiù in luoghi collocati in basso: cantine, laboratori sotterranei, tunnel scavati nelle fondamenta dell'edificio, spazi collocati nelle viscere del castello o della villa, a cui si accede attraverso passaggi segreti. L'idea che l'orrore si trovi in basso materializza in termini spaziali

ISSN 2975-2604

l'espressione "discesa agli inferi", mentre in *The Exorcist* il ribaltamento spaziale prevede, da parte di medici prima e religiosi poi, un movimento, per così dire, di *salita agli inferi*. È questa soltanto una delle sovversioni al genere operate da Friedkin e Blatty, in linea con un periodo della storia del cinema hollywoodiano in cui i generi vengono perlopiù rivisitati in chiave realistica.

4. *Realismo/quotidianità*

Alla scelta iconografica ne corrisponde infatti, quasi inevitabilmente, una narrativa. Il cui impatto sul pubblico nasce paradossalmente dall'incongruenza del prologo, che – nel romanzo come nel film – ci proietta in un mondo esotico, geograficamente distante e temporalmente arretrato, tale da dare al lettore/spettatore l'illusione che la presenza del demoniaco sia – come peraltro di rito nel cinema horror – pertinente ad un mondo "altro", ovvero molto lontano dalla modernità dell'Occidente. Nel film invece, a sorpresa, sarà proprio la modernità a fare da culla al demone, capace di fatto di attivarne la natura tossica e devastante. Nel mondo dell'archeologo Padre Merrin il demone in fondo ci appare come una forma inerte e inoffensiva, ridotto alle dimensioni di una semplice statuetta, capace soltanto di far litigare due cani.

E qui veniamo al contenuto politico del film (e del romanzo). Perché il demone si risveglia nel *nostro* mondo, a contatto con le *nostre* abitudini, di vita, di abbigliamento e di residenza? La risposta di Blatty e di Friedkin è abbastanza chiara: il decadimento dei costumi sociali e morali nell'America degli anni Settanta rappresenta il brodo di coltura della malvagità, sul quale il demone può prosperare. Il romanzo su questo è ancora più esplicito del film: in uno degli ultimi capitoli il diavolo, attraverso la bocca di Regan rimprovera direttamente la madre per quanto sta avvenendo:

> "Guardala bene, questa schifezza che sta qui! Guarda questa cagna assassina!" – imperversò il demone – "Sei soddisfatta? È tutta opera tua! Sì, sei stata tu! Tu, che hai messo al di sopra di ogni altra cosa la tua carriera! La tua carriera prima di tuo marito, prima di tua figlia […]. Il tuo divorzio! Sì, vai a chiedere aiuto ai preti! I preti non ti serviranno a niente! […]. La porcella è pazza! Sei stata tu a portarla alla follia, all'assassinio (Blatty 2002: 301).

ISSN 2975-2604

Nel film la messa in scena di una società moralmente decadente passa attraverso la riproposizione di alcuni dettagli rivelatori del romanzo: il fatto che Chris sia impegnata a girare un film sulla contestazione studentesca, nella parte di una docente che invita gli studenti ad abbattere uno degli edifici del complesso universitario; la caratterizzazione dei preti, Karras e Dyer, come figure che indulgono in modo "sospetto" e trasgressivo nei piaceri della vita: whisky, sigarette, serate piene di musica e divertimento; l'impotenza della scienza e della legge, qui rappresentate da figure inefficaci (i medici) o prive di autorevolezza (il poliziotto).

Non è difficile vedere quindi nella possessione di Regan, un segno, o meglio un sintomo, del "fallimento di ogni istanza libertaria", come bene ha scritto Menarini. In un'epoca, a cavallo tra anni sessanta e settanta, in cui la controcultura ha scosso in profondità le consuetudini morali e sociali degli americani, il risorgere del male assume la forza di una punizione simbolica per una società corrosa dai demoni dell'*edonismo* (i piaceri mondani e terreni delle figure religiose), del *narcisismo* (l'attrice come destinataria del castigo), del *permissivismo* (l'indulgenza di Chris verso la figlia e soprattutto verso le intemperanze, verbali e fisiche, del suo regista).

5. *Ibrido*

Nel suo celebre testo sul cinema horror, il filosofo americano Nöel Carroll scrive:

> One structure for the composition of horrific beings is fusion. On the simplest physical level, this often entails the construction of creatures that transgress categorical distinctions such as inside/outside, living/dead, insect/human, flesh/machine, and so on. Mummies, vampires, ghosts, zombies […] are fusion figures in this respect (Carroll 1990: 43).

È del tutto evidente l'appartenenza di Regan alla categoria delle figure "di fusione". Una volta posseduta, Regan riunisce in sé, nel suo corpo di bambina, i tratti della innocenza infantile e della malvagità demoniaca. È al contempo pura e corrotta, incontaminata e infetta, inerme e armata, commovente e ripugnante. Ma il concetto di fusione, quale punto di incontro e incrocio fra categorie teoricamente distinte e separate, può, in relazione all'horror letterario di Blatty e cinematografico di Friedkin, essere egregia-

ISSN 2975-2604

mente applicato anche all'ambiente in cui si svolge la vicenda. Washington, quale spazio simbolico per gli Stati Uniti, come luogo eletto della legge e della storia nazionale, viene invece ritratta come una città di individui che vivono fuori da ogni regola - religiosa, sociale e familiare. Una città che, a dispetto della tradizione e del prestigio che la contraddistinguono, diventa in questo modo l'emblema di un crollo di quelli stessi valori sui quali dovrebbe reggersi l'integrità sua e del paese che rappresenta. Come bene scrive Mark Kermode, nell'introduzione alla sua monografia sul film:

> For all the outrage the film provoked among the 'moral majority' and the religious right, the tensions that it portrayed were recognizable and credible, even to those who despised the movie. Rebellious children, the breakdown of the family, the lack of respect for religious traditions, the destruction of the home – these were all issues that deeply troubled the conservative elements of America (Kermode 2020: 10).

In questa prospettiva, il film di Friedkin può essere letto come una risposta ai tanti film hollywoodiani che negli anni immediatamente precedenti, quindi a cavallo tra Sessanta e Settanta, avevano celebrato le gioie di una vita anticonformista, felicemente spudorata e irresponsabile, soddisfatta e compiaciuta della propria indifferenza alle regole comunitarie, fossero esse familiari o collettive. Un film, dunque, dove i nodi dell'individualismo libertario vengono per così dire al pettine, sotto forma di apologo sulle conseguenze devastanti dell'innocenza perduta.

Bibliografia

Blatty, William Peter (2002 [1971]). *L'esorcista*, trad. it. Maria Basaglia, Milano: Mondadori.

Carroll, Nöel (1990). *The Philosophy of Horror*, New York/London: Routledge.

Kermode, Mark (2020 [1997]). *The Exorcist*. London: BFI.

Menarini, Roy (2002). *William Friedkin*, Milano: Il Castoro.

Filmografia

Dracula (*Dracula il vampiro*, UK 1958, Terence Fisher).

Kiss of the Vampire (*Il mistero del castello*, UK 1963, Don Sharp).

ISSN 2975-2604

Rosemary's Baby (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, USA 1968, Roman Polanski).
The Curse of Frankenstein (*La maschera di Frankenstein*, UK 1957, Terence Fisher).

ISSN 2975-2604

Altri mondi, altri dei



Dune: Part One (2021, Denis Villeneuve).
Manifesto, collezione privata.

Il dossier raccoglie gli studi presentati durante il ciclo di conferenze intitolato *Altri mondi, altri dei. Religione e spiritualità nella Fantascienza* tenutosi a Torino tra dicembre 2023 e febbraio 2024, organizzato in collaborazione con il MuFant - Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino. Gli incontri a cura di Paolo Bertetti sono parte del progetto di ricerca NeMoSanctI che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca, nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea. Tutti i contributi sono *peer-reviewed*.

ISSN 2975-2604

Paolo Bertetti

Presentazione.
L'uomo, la (fanta)scienza, il divino[1]

Università di Torino e Mufant - Museo del fantastico e della fantascienza di Torino

bertetti.paolo@gmail.com

Nonostante il richiamo, esplicito fin dalla propria denominazione ("Science Fiction", vale a dire narrativa scientifica), alla scienza e alle sue verità – richiamo in realtà non sempre effettivo e, soprattutto, diretto – la fantascienza, nelle sue diverse manifestazioni mediali, ha da sempre dedicato largo spazio del suo immaginario a religioni, miti e riti. E questo per diversi motivi.

Occorre innanzitutto considerare quanto sia pervasivo l'immaginario religioso, specie quello cristiano, all'interno delle forme narrative occidentali in generale e dei generi del fantastico e della fantascienza in particolare; è facile vedere come molte figure dell'immaginario fantascientifico abbiano radici bibliche. Si pensi soltanto al filone apocalittico e post-apocalittico, che – dalla natura delle catastrofi alle predizioni millenaristiche – attinge a piene mani dal Vecchio e dal Nuovo Testamento (Bertetti 2024): film come *Codice Genesi* (*The Book of Eli*, 2010) dei fratelli Hughes, solo per fare un esempio, sono in questo senso espliciti. Si potrebbe facilmente mostrare come molti temi oggi tipici della fantascienza siano originariamente apparsi in testi di ispirazione religiosa, a partire dai viaggi spaziali: dalla visione di Giordano Bruno (*De l'infinito, universo e mondi*, 1584) di un universo infinito popolato di mondi abitabili, al visionario viaggio di Emanuel Swedenborg nelle terre del nostro sistema solare (*De Telluribus in mundo nostro*

1. Il dossier, realizzato nell'ambito delle attività del Mufant – Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino, fa parte del progetto di ricerca NeMoSanctI (nemosancti.eu), diretto dalla Prof.ssa Jenny Ponzo dell'Università di Torino, che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (grant agreement n. 757314).

ISSN 2975-2604

solari quae vocantur planetae, 1758) (Stableford e Langford 2023).

Del resto, come osserva Mark J.P. Wolf (2012) l'elemento mitico-religioso, ciò che egli chiama "mitologia", costituisce una delle strutture fondanti dei mondi narrativi; e se questo è vero per tutti i generi narrativi, lo è a maggior ragione per il fantasy e la fantascienza, generi creatori di mondi per eccellenza.

C'è inoltre da considerare la natura speculativa della fantascienza, che si pone spesso questioni come l'origine dell'Universo e dell'uomo, la loro natura e il loro destino finale: questioni metafisiche, ma anche etiche – dal rapporto con gli altri esseri viventi e con la natura ai limiti della conoscenza e della scienza – per le quali è inevitabile il confronto con la visione religiosa. Sono temi che la stessa ricerca scientifica e l'evoluzione tecnologica pongono e che la fantascienza è in grado di elaborare narrativamente.

Sebbene non manchino opere che riflettono in profondità sul rapporto tra fede e scienza (come *Głos Pana* [*La Voce del Padrone*, 1968], il romanzo di Stanislaw Lem, qui analizzato da Francesco Galofaro), fino a porsi come vere e proprie speculazioni teologiche – si pensi alla classica trilogia interplanetaria di Clive Staples Lewis[2], a un romanzo di fanta-teologia aliena come *A Case of Conscience* di James Blish (*Guerra al grande nulla*, 1958) o, sulla stessa linea, a *The Sparrow* di Mary Doria Russel (1996) – la fantascienza, animata da uno spirito scientista, assume molto spesso riguardo alla dimensione religiosa un approccio demistificante, talvolta con piglio satirico, teso a una razionalizzazione del sacro e persino del divino, in una sorta di "teologia alternativa" (Stableford e Langford 2023). Si pensi a tutte le creature divine o semi-divine che animano le storie di fantascienza, dai Q in Star Trek (per i quali rimandiamo all'articolo di Alovisio e Surace) al monolite di origine aliena che in *2001: A Space Odissey* (*2001: Odissea nello spazio*, 1968) di Kubrick sostituisce la provvidenza divina nell'evoluzione umana. In quest'ottica, non stupisce che le religioni istituzionalizzate vengano spesso ridotte a mero strumento di potere, a partire da *If This Goes On* (*Rivolta 2100*, 1940-1953) di Robert Heinlein, passando per falsi culti costruiti ad hoc come in *Zardoz* (Id., 1974) di John Boorman, fino ad arri-

2. Composta da *Out of the Silent Planet* (*Lontano dal pianeta silenzioso*, 1938), *Perelandra* (1943) e *That Hideous Strength* (*Quell'orribile forza*, 1946).

ISSN 2975-2604

vare alla teocrazia di *The Handmaids Tale*, il romanzo distopico di Margaret Atwood (*Il racconto dell'ancella*, 1985) adattato recentemente in una fortunata serie televisiva (2017-…, Bruce Miller, Ilene Chaiken).[3]

La stessa natura di speculazione sociale, tesa a delineare possibili scenari futuri, che è propria di una larga parte della fantascienza la porta a interrogarsi sul futuro delle religioni intese come istituzioni, e in particolare sul futuro della Chiesa cattolica: ne sono esempi il computer papa di *Project Pope* (*Il papa definitivo*, 1981) di Clifford Simak o il monachesimo postatomico di *A Canticle for Lebowitz* (*Un Cantico per Lebowitz,* 1959).

Non mancano opere animate da un misticismo più o meno esplicito: vengono in mente innanzitutto gli ultimi romanzi di Philip Dick, in particolare *Valis* (1978), tesi a razionalizzare un'indecifrabile esperienza mistica vissuta in prima persona dall'autore, il quale per altro ha sempre dato largo spazio nei suoi scritti al tema del divino e della trascendenza. Soprattutto a partire dagli anni '60, le ricerche mistico-spirituali sono frequenti, da *Dune* di Frank Herbert (1964), oggetto anche della recente trasposizione cinematografica di Denis Villeneuve (libro e film il cui rapporto con il sacro è approfondito in questo dossier da Antonio Santangelo), a *A Time of Changes* di Robert Silverberg (*Il tempo delle metamorfosi*, 1975) e a *Hyperion* di Dan Simmons (1989). Si tratta di una spiritualità spesso razionalizzante e "senza Dio" (Berzano 2014), talvolta animata da una sensibilità banalmente New Age: ne abbiamo traccia in *Avatar* di James Cameron (Id., 2009), ma in definitiva nella stessa saga di *Star Wars*, come mostra l'articolo di Paolo Bertetti che indaga anche come la creazione di Lucas sia all'origine di vere e proprie "religioni inventate" (Cusak 2010) che ad essa si ispirano. Sono questi solo brevi sguardi su un panorama assai più complesso, ampio e variegato. In realtà, molte altre sono le declinazioni che il tema religioso ha avuto nella fantascienza: religioni aliene – per le quali rinviamo ancora una volta all'articolo di Alovisio e Surace sul franchising di *Star Trek* in questo dossier –, religioni robotiche, religioni post-umane, religioni ciber-

3. Rapporto complesso quello tra utopia, distopia e religione, sul quale si interroga in questo dossier il saggio di Magdalena Maria Kubas.

ISSN 2975-2604

netiche e quant'altro[4].

Rispetto a tale molteplicità, questo dossier non pretende certo di essere esaustivo e, direi, neppur significativamente esemplificativo. Molto più modestamente si presenta come una serie di contributi che intendono approfondire alcuni aspetti del rapporto fantascienza-religione, volutamente assai diversi da loro, tanto da suggerire almeno la vastità dell'argomento e delle sue possibili declinazioni, partendo da alcuni casi significativi.

Era questo, del resto, lo scopo del ciclo di conferenze che ha dato lo spunto per la realizzazione del dossier, organizzato dal Mufant, Museo della fantascienza e del fantastico di Torino, in collaborazione con il progetto di ricerca ERC NeMoSanctI.

Concordemente con tale scopo, i saggi qui raccolti spaziano non solo attraverso diverse forme mediali (il cinema, ovviamente, ma anche la letteratura e le serie televisive, con le inevitabili relazioni traduttive tra di esse), ma anche attraverso epoche e tematiche diverse, dall'utopia settecentesca alla fantascienza classica, fino a film recenti come il *Dune* di Denis Villeneuve; soprattutto affrontano la questione attraverso approcci metodologici e strumenti diversi, da quello storico, a quello semiotico, dall'analisi testuale agli studi culturali sul fandom.

Bibliografia

Albrile, Ezio (2022a). *Abissi dal futuro. Fantascienza e mitologie gnostiche*, Padova: Nexus.

Albrile, Ezio (2022b), *Fantascienza e gnosticismo. Realtà alternative e mondi paralleli tra antico e moderno*, Milano: Jouvence.

Baglioni, Igor, Ilaria Biano e Chiara Crosignani, a cura di (2023). *Religioni fantastiche e dove trovarle* (2 voll.), Roma: Edizioni Quasar.

Berzano, Luigi (2014). *Spiritualità senza Dio*, Milano-Udine: Mimesis.

Bertetti, Paolo (2024). "Da Zenone agli zombie. Forme dell'immaginario post-apocalittico", *Lexia*, 45-46: 75-92.

4. Per un panorama introduttivo più completo si vedano Cowan 2012 e Stableford e Lngford 2023. Per analisi più ampie e approfondite cfr. Albrile 2022a e 2022b, Baglioni, Biano e Crosignani 2023, Cowan 2010, Hrotic 2014, Kreuziger 1986, McAvan 2012, McGrath 2011.

ISSN 2975-2604

Cowan, Douglas E. (2010). *Sacred Space: The Quest for Transcendence in Science Fiction Film and Television*, Waco: Baylor University Press.

Cowan, Douglas E. (2012). "Religion in Science Fiction Film and Television", in *Understanding Religion and Popular Culture*, a cura di Dan W. Clanton Jr. e Terry Ray Clark, 41-56, London-New York: Routledge.

Cusack, Carol M. (2010). *Invented Religions: Imagination, Fiction and Faith*, Ashgate: Farnham & Burlington.

Hrotic, Steven (2014). *Religion in Science Fiction*, London: Bloomsbury.

Kreuziger, Frederick (1986). *The Religion of Science Fiction*, Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.

McAvan Emily (2012). *The Postmodern Sacred: Popular Culture Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and Urban Fantasy Genres*, Jefferson: McFarland.

McGrath, James F., a cura di (2011). *Religion and Science Fiction*, London: The Lutterworth Press.

Stableford Brian e Langford David (2023). "Religion", in *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute e David Langford, Reading: Ansible Editions. https://sf-encyclopedia.com/entry/religion (ultimo accesso 7 novembre 2024).

Wolfe, Mark J.P. (2012), *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, London-New York: Routledge.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Paolo Bertetti

Come diventare cavalieri Jedi. La religione iperreale di *Star Wars*[1]

How to Become a Jedi Knight. The Hyperreal Religion of Star Wars

Università di Torino e Mufant - Museo del fantastico e della fantascienza di Torino
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
bertetti.paolo@gmail.com

Abstract

Religious themes have always been at the center of science fiction imagery. However, few fantastic religions have had a resonance in the collective imagination equal to the religion of the Jedi, so much so that they have also inspired, in the real world, a real media cult, the so-called Jediism. This "invented religion" developed within some fringes of the *Star Wars* fandom who aspire to follow the spiritual path of the Jedi Knights. In an apparently paradoxical form of belief, the different Jediist communities consider George Lucas' creation – which syncretically mixes philosophical and spiritual materials from Catholicism to Eastern religions – as a catalyst of pre-existing spiritual and philosophical traditions, from which it draws its value and its own significance.

Keywords: *Star Wars*; invented religions; Jediism; new forms of spirituality; science fiction; religion

1. Questo articolo fa parte del progetto di ricerca NeMoSanctI (nemosancti.eu), che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (grant agreement n. 757314).

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

Dal Bokononismo – la paradossale religione che appare in *Ghiaccio 9* di Kurt Vonnegut – al misticismo cosmico di Clive Staple Lewis, dal dio Zardoz dell'omonimo film di John Boorman al Profeta Muad'Dib di *Dune*, passando per le origini di Wonder Woman, religioni, miti e riti sono da sempre al centro dell'immaginario fantascientifico[2]. Certamente però poche religioni fantastiche hanno avuto nell'immaginario collettivo una risonanza pari alla mistica della Forza sulla quale si fonda l'Ordine dei Cavalieri Jedi, i protettori della "galassia lontana lontana" in cui è ambientato *Star Wars*, il *franchise* creato da George Lucas; tanto da aver anche ispirato, nel mondo reale, un vero e proprio culto mediale, il cosiddetto Jedismo, nato all'interno di alcune frange del fandom di *Star Wars* che ambiscono a seguire la via spirituale dei Cavalieri Jedi.

1. *In principio era la Forza*

Come è noto, nell'universo di *Star Wars* l'Ordine Jedi era una sorta di ordine religioso-militare dedito al mantenimento della pace e della giustizia al tempo della vecchia repubblica galattica; i cavalieri Jedi erano in possesso di poteri sovrumani grazie alla capacità di manipolare la Forza, una specie di campo di energia cosmica che permea l'universo, creata da tutte le cose viventi[3].

Come dice *Obi-Wan Kenobi* (Alec Guinness) nel primo film, *Episode IV: A new Hope* (*Guerre stellari* 1977, George Lucas): "La Forza è quella che dà ai Jedi la possanza, è un campo energetico creato da tutte le cose viventi. Ci circonda, ci penetra, mantiene unita tutta la Galassia"[4]. Se i suoi effetti sono visibili a tutti, in realtà la sua natura rimane un mistero del quale si può ottenere una visione (parziale) solo attraverso la meditazione (Davidsen 2016).

Il cuore dell'ordine era il Tempio Jedi, situato su Coruscant, capitale della Repubblica. Il Tempio era anche la sede dell'Accademia Jedi, dove gli ap-

2. Sulle cosiddette "religioni fantastiche" si veda Baglioni, Biano e Crosignani 2023.
3. Cfr. *Jawapedia*, https://starwars.fandom.com/it/wiki/Ordine_Jedi/Canone, (ultimo accesso 30 giugno 2024)
4. Cfr. *Jawapedia*, starwars.fandom.com/it/wiki/Ordine_Jedi, (ultimo accesso 3 maggio 2023).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

prendisti Jedi (i *Youngling* e i *Padawan*) apprendevano le vie della Forza (il "cammino Jedi") sotto la supervisione dei Maestri. Al centro della pratica dell'Ordine è posto il Codice Jedi, che ogni membro deve osservare, sintetizzato in una serie di principi fondamentali:

> Non c'è *emozione*; c'è *pace*.
> Non c'è *ignoranza*; c'è *conoscenza*.
> Non c'è *inquietudine*; c'è *serenità*.
> Non c'è *caos*, c'è *armonia*.
> Non c'è *morte*; c'è la *Forza*[5].

È evidente fin da queste prime note come la religione fantastica inventata da George Lucas sia il risultato di un'operazione di sincretismo avantpop che coinvolge diverse tradizioni spirituali, riviste attraverso la nascente sensibilità new age propria della California degli anni Settanta: il Tempio Jedi richiama certamente il Tempio Shaolin e i Cavalieri i suoi monaci buddhisti esperti di arti marziali – si veda l'insistenza sui temi della meditazione, dell'addestramento, del rapporto maestro/allievo – ma è anche presente nei loro attributi figurativi una reminiscenza degli Ordini Cavallereschi medioevali – la spada – e persino dell'iconografia Francescana (il cui saio diventa l'abito dei Jedi). La stessa forza, in quanto campo mistico che permea l'universo, è direttamente associabile al *Chi* del taoismo, ma rimanda anche al *Prana* induista e al concetto melanesiano di *Mana*. Allo stesso modo, la divisione tra un lato chiaro della forza (coltivato dai Jedi) e un suo lato oscuro (praticato dai Sith) richiama sicuramente lo Yin e lo Yang, ma anche – nella continua lotta tra bene e male – lo zoroastrismo. Come osserva De Sanctis è forse proprio in questo suo sincretismo, "nella sua indeterminatezza, nell'essere molte cose insieme, e dunque in fin di conti nella sua "sobrietà" (2015: 141) che si può trovare la causa principale del successo, in termini culturali, di *Star Wars*.

In una celebre intervista con il giornalista Bill Moyers (1999), Lucas si sofferma ampiamente sugli elementi mitici e religiosi presenti in *Star Wars* e sulle motivazioni che hanno portato al loro inserimento. A una specifica domanda, il regista americano nega che il suo intento fosse quello di

5. *Ibidem.*

ISSN 2975-2604

fondare una religione, anzi non ritiene nemmeno che *Star Wars* sia un testo profondamente religioso, come molti lo hanno interpretato. Ammette tuttavia che, nell'inserire la tematica della forza, ci fosse da parte sua l'intento di suscitare un risveglio spirituale nei giovani spettatori: "Ho messo la Forza nei film per cercare di risvegliare un certo tipo di spiritualità nei giovani" (Moyers 1999: online). Secondo Lucas, si tratta di "prendere tutte le questioni che la religione rappresenta e cercare di distillarle in un costrutto più moderno e più facilmente accessibile a cui le persone possono aggrapparsi per accettare il fatto che c'è un mistero più grande là fuori" (Moyers 1999: online).

Lucas è esplicito nella natura sincretica della religione di *Star Wars*: "Beh, ancora una volta c'è una miscela di… di tutti i tipi di mitologia e credenze religiose che sono state amalgamate nel film, e ho cercato di prendere le idee che sembrano attraversare la maggior parte delle culture" (Moyers 1999: online).

Nel fare questo riconosce di essere stato fortemente ispirato dalla lettura di Joseph Campbell e dalla sua nozione di "monomito". Infatti, secondo il mitologo americano, che ha espresso la sua teoria in *The Hero With a Thousand Faces* (1949), tutti i racconti mitici non sono che infinite variazioni di una medesima struttura fondamentale, il *monomito* appunto, che si incentra sul viaggio verso luoghi magici e meravigliosi che l'eroe affronta per compiere le proprie imprese. Tale viaggio è scandito in diciannove tappe la cui sequenza, in tutto o in parte, si può ritrovare più o meno immodificata in ogni mito. Lucas si dichiara affascinato dal suo tentativo di trovare i fili comuni attraverso le varie mitologie e le diverse religioni.

Quella che il regista americano dichiara di voler suscitare nei giovani spettatori è soprattutto "una fede in Dio, più che una fede in un particolare sistema religioso" (Moyers 1999: online). Tuttavia, a ben vedere – e tralasciando le religioni delle razze aliene e le spiritualità non basate sulla Forza (Guitton 2019) – non c'è Dio nella saga di Star Wars, a meno che, in una sorta di visione panteistica, non si voglia considerare come Dio la stessa la Forza, con il suo permeare l'intero Universo, la quale tuttavia non sembra nemmeno dotata di una qualsiasi forma di autoconsapevolezza. Piuttosto, quella di *Star Wars* è una "spiritualità senza Dio", come Berzano

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

(2014) definisce certe forme di spiritualità contemporanea alle quali, come vedremo, la "religione" di Star Wars è per molti versi accostabile. Spiritualità e non religione – se vogliamo con quest'ultimo termine intendere una dimensione "istituzionale" e cultualizzata (Palmisano e Pannofino 2018) – proprio per la dimensione interiore e, in definitiva, individuale del rapporto con il sacro. Tale ricerca spirituale è al centro della pratica Jedi, come delineata da Lucas: il "cammino Jedi", è soprattutto un percorso di consapevolezza (ed autoconsapevolezza) e di crescita personale; si tratta, come vedremo, di un elemento fondamentale che accomuna la mitologia lucasiana alle nuove forme di spiritualità e ne ha sicuramente favorito il successo. Seppur nel quadro di un Ordine, e persino di un'Accademia, al centro c'è sempre il rapporto personale tra maestro e allievo e la crescita spirituale interiore e individuale di quest'ultimo.

A questa spiritualità senza Dio si accompagna anche una scarsa presenza della dimensione cultuale: nell'universo di *Star Wars*, dobbiamo registrare un'assenza pressoché totale di forme rituali collettive, potremmo dire che non c'è nemmeno un culto divino in senso proprio: lo stesso ordine Jedi, del resto, non è una Chiesa, vale a dire una comunità di fedeli, ma un ordine monastico/meditativo (oltre che guerriero, *ça va sans dire*).

La dimensione spirituale individuale sembra a prima vista confliggere con la dimensione storica ed "istituzionale" dell'Ordine Jedi, in quanto spina dorsale della Vecchia Repubblica, che Lucas – o chi per lui – si è trovato via via a dover costruire in particolare a partire dalla seconda trilogia. Non è un caso che l'Accademia dei Jedi, e più in generale i modi di organizzazione dell'Ordine, siano stati sviluppati in larga parte non nei film di Lucas, ma nei testi che, prima dell'era Disney, costituivano il cosiddetto "*expanded universe*" di Star Wars. Con questa espressione si intende quell'insieme di opere in diversi media (fumetti, romanzi, libri illustrati, videogiochi, giocattoli e altro), appartenenti al franchise che, ad opera di svariati autori, hanno espanso nel corso degli anni la storia della serie principale, costituita dai sei film prodotti da George Lucas. Vero e proprio esempio di quella che Jenkins (2006) chiamava scrittura partecipativa, all' universo espanso hanno contributo "dal basso" gli stessi fan, attraverso la produzione di svariati tipi di contenuti, tra i quali *Wookieepedia*, una vera e propria enciclo-

ISSN 2975-2604

pedia *online* che sistematizza i diversi aspetti dell'universo di Star Wars e la sua corrispondente italiana *Jawapedia*, da noi stessi già citata[6].

Sono numerosi gli elementi, spesso centrali, dell'immaginario relativo ai Jedi che sono stati sviluppati all'interno dei testi che costituiscono l'universo espanso. Ad esempio, il codice Jedi non viene mai citato nella prima trilogia: la sua origine si può far risalire al gioco di ruolo *Star Wars: The Roleplaying Game* della West End Games (1987), nel quale viene nominato per la prima volta, e al romanzo *Heir to the Empire* (1991) di Thymothy Zahn. Nei film è menzionato solo una volta in *Star Wars I: The Phantom Menace* del 1999 (*Star Wars I — La minaccia fantasma*, George Lucas). Allo stesso modo, il cammino Jedi e il training per diventare cavalieri vengono delineati nella trilogia della *Jedi Academy*, una serie di romanzi firmata da Kevin J. Anderson nel 1994, e successivamente in diverse serie di Role Playng Games[7]. Non sorprende quindi che le prime comunità Jediste nascano alla metà degli anni Novanta proprio nell'ambiente dei giocatori di RPG, favorite anche dalla diffusione di Internet (Davidsen 2016).

2. I veri Jedi sono tra noi

Altea Davidsen (2017b), che all'argomento ha dedicato un approfondito studio, descrive così la Comunità Jedi, ovvero l'insieme dei diversi gruppi che seguono il Cammino Jedi:

> Un ambiente liberamente organizzato composto da gruppi e individui che, ispirati da Star Wars, hanno adottato l'identità di Cavalieri Jedi. I membri della comunità Jedi meditano per entrare in contatto con la Forza, vedono sé stessi come i "veri" cavalieri Jedi (in contrapposizione a quelli "immaginari" di Star Wars) e hanno formato gruppi, sia online che offline. I membri della comunità Jedi sostengono di essere dai fan tradizionali di Star Wars, e a ragione: mentre infatti i fan di Star Wars possono rivestire i panni di Cavalieri Jedi solo occasionalmente e temporaneamente, i membri della comunità Jedi mirano semplicemente a *essere* Cavalieri Jedi, sempre e ovunque. I membri della comunità Jedi credono che la Forza, il potere cosmico di Star Wars, esista realmente: una parte importante della loro pratica come Cavalieri Jedi è studiare la Forza e connettersi con essa nei

6. Sull'universo espanso e sulla diversa canonicità dei testi che lo compongono si veda Bertetti 2020.

7. Sull'universo espanso di *Star Wars*, sulla sua natura transmediale e sulla differenza tra *canon e legends* si veda Bertetti 2020: 42-43.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> rituali. Tuttavia, non credono che Yoda e gli altri personaggi di Star Wars siano reali o che lo siano gli avvenimenti descritti (Davidsen 2017b: 8).

I membri della comunità Jedi, dunque, non solo ritengono che la Forza esista veramente nel mondo reale, ma considerano i Cavalieri Jedi come dei modelli portatori di valori e ideali universali e aspirano a imitarli nella loro vita. Trattandosi di una scelta di vita totalizzante, il Cammino Jedi può ben essere considerato semioticamente una forma di vita, intesa come una configurazione "in cui una 'filosofia di vita' si esprime attraverso una deformazione coerente di tutte le strutture che definiscono un progetto di vita" (Fontanille 1993: 7). In maniera non dissimile dai santi cattolici (Ponzo 2021), i Cavalieri Jedi diventano per i fan dei modelli da perseguire sulla via del soddisfacimento dei propri bisogni spirituali. Fan che, a questo punto, sarebbe forse meglio chiamare credenti: infatti, secondo Davidsen (2017b: 18), "poiché la comunità Jedi coinvolge credenze e pratiche religiose, essa può essere classificata come una comunità religiosa piuttosto che come una comunità di fan", sebbene si tratti di una religione del tutto particolare, "una religione di origine finzionale" ("*fiction-based religion*"; Davidsen 2016).

A porre l'attenzione dei media – e in seguito degli studiosi (Possamai 2003b; Cusack 2010) – sulla comunità Jedi è stato il cosiddetto *Jedi census phenomenon*. Nel censimento tenutosi in Inghilterra e in Galles nel 2001, 390.127 persone (quasi lo 0,8%) hanno dichiarato di essere di religione Jedi. Questo avrebbe reso il Jedismo la quarta religione più diffusa nel Paese superando il sikhismo, l'ebraismo e il buddismo. Si trattava, ovviamente, in buona parte di una burla: una forma di protesta politica contro la richiesta (seppur facoltativa) di indicare l'affiliazione religiosa; nato da una campagna e-mail (Davidsen 2016), il fenomeno è da vedersi soprattutto come una prova della capacità di *engagement* di tale mezzo. Ciò non toglie che ci fosse realmente uno zoccolo duro di persone che affermavano di vivere la propria "religione" in maniera seria e reale (Giguère 2019), traendo ispirazione dai testi del *franchise* di Star Wars per i propri percorsi spirituali, e che esistessero – ed esistano tutt'ora – numerosi gruppi più o

ISSN 2975-2604

meno organizzati che seguivano il Cammino dei Cavalieri Jedi.
Non possiamo qui soffermarci sulla genesi e le caratteristiche dei diversi gruppi, per le quali rinviamo all'approfondito lavoro etnografico fatto da Davidsen (2017b). La figura 1, tratta da tale studio, offre una panoramica dei principali gruppi che compongono la Comunità Jedi.

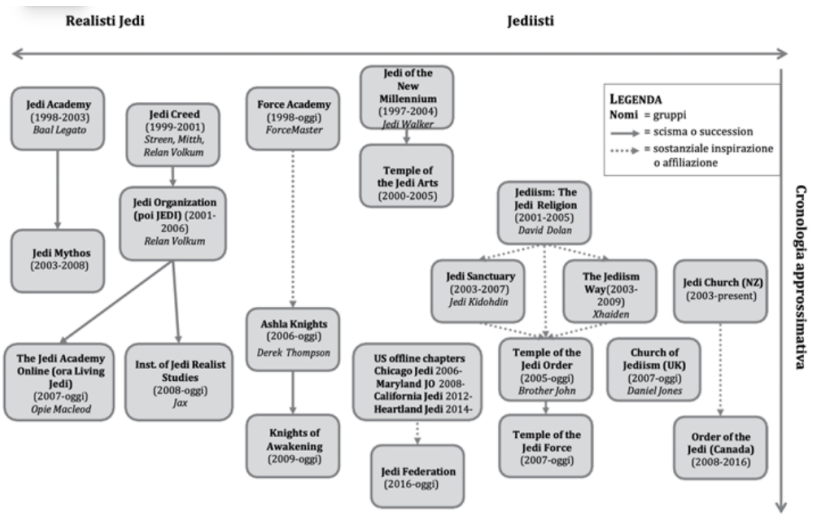


Fig. 1. I principali gruppi della Comunità Jedi (Davidsen 2017b: 32)

All'interno di questa minigalassia, Davidsen fa una distinzione di base tra gli autoproclamati *Jedi Realists* (Realisti Jedi) per i quali il Cammino Jedi è una filosofia e uno stile di vita spirituale e si sviluppano dalla comunità di giochi di ruolo online a partire dalla fine dei '90, e i gruppi Jediste, che emergono dalla comunità dei Realisti Jedi all'inizio degli anni 2000 (il primo fu The Jedi Religion, fondato nel 2001 da David Dolan) e cercano di sviluppare il Cammino Jedi in una vera e propria religione a tutti gli effetti, fino a farne un'istituzione legalmente riconosciuta. Nel 2005 il Temple of the Jedi Order (fondato da John Henry Phelan, alias Fratello John) è stato riconosciuto nello stato del Texas come organizzazione religiosa: può nominare ministri, celebrare matrimoni, rilasciare diplomi e detrarre i contributi dalle tasse. A sua volta, l'Order of the Jedi è stato riconosciuto nel 2009 in Canada e nel 2012 in USA.
La trasformazione in Chiesa comporta per i gruppi Jedisti l'elaborazione di liturgie e rituali (consacrazioni, riti nuziali, funerali), elementi che, come

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

abbiamo visto, sono del tutto assenti nei testi finzionali di *Star Wars* (e, ovviamente, nelle pratiche dei Realisti Jedi). Nel fare ciò sono sostenuti, sostiene sempre Davidsen (2017a, 2017b), da un approccio sincretico alla materia sacra che tende a integrare le idee prese da *Star Wars* con credenze e pratiche prese dalle religioni del mondo reale; si tratta di un atteggiamento comune sia ai Realisti Jedi sia ai Jedisti, seppur con sfumature diverse: mentre i primi si ispirano prevalentemente alle religioni orientali e a pratiche esoteriche e new age, i secondi sono maggiormente radicati nel cristianesimo, dal quale riprendono elementi iconografici, elementi liturgici e pratiche rituali: ad esempio, il Tempio dell'Ordine Jedi ha formulato un Credo Jedi che in realtà è una versione modificata della "Preghiera semplice" attribuita a San Francesco d'Assisi (Davidsen 2017b: 23)[8].

In effetti, la maggior parte dei gruppi Jedi ritiene che il valore delle loro credenze e delle loro pratiche non si basi su Star Wars, ma sulle fonti religiose e filosofiche che, come abbiamo visto nel primo paragrafo, l'hanno ispirato. È insomma nell'iscriversi all'interno della tradizione che le loro dottrine traggono legittimazione: è meno importante l'origine del modello, quanto il senso che esso incarna; o meglio ancora il senso di cui viene investito nella sua risemantizzazione, insieme individuale e collettiva. Come si poteva leggere nell'introduzione alla *discussion list* presente sul sito del Jedi Knights Movement (Movimento dei Cavalieri Jedi):

> Il cammino Jedi trascende la saga fantascientifica di Star Wars. Esso contiene molte delle stesse verità e consapevolezze delle principali religioni del mondo, tra cui il buddismo Zen, il taoismo, l'induismo, il cattolicesimo e lo shintoismo ed è sia un'arte di guarigione che un percorso meditativo che l'aspirante può intraprendere per migliorare ogni aspetto della propria vita (citato in Possamai 2003a).

Sulla scia di Lucas, gli appartenenti alle comunità Jedi citano esplicitamente a riguardo Joseph Campbell (1949): per loro *Star Wars* è l'ultima espressione del "monomito", e in quanto tale esso rivela – quasi archetipicamente – dei valori universali.

8. Per un'analisi semiotica di tale rielaborazione si veda Bertetti (2024).

ISSN 2975-2604

3. Nuove forme di spiritualità e religioni inventate

Carol Cusack (2010) definisce provocatoriamente "religioni inventate" ("*invented religions*") gli insegnamenti che, pur essendo riconosciuti essere il prodotto dell'immaginazione umana, vengono riconosciute – dagli adepti, ma non solo da loro, a volte anche dalle istituzioni – come "religioni". Il Jedismo è un esempio tipico, ma ne esistono diverse altre: una delle prime è sicuramente la Church of All Worlds, fondata da Tim Zell (ora Oberon Zell-Ravenheart) e Richard Lance Christie ispirandosi alla chiesa immaginaria del romanzo di Robert A. Heinlein *Stranger in a Strange Land* (1961). Riconosciuta formalmente come religione nel 1968, la CAW ha sincreticamente incorporato rituali esoterici e spiritualità new age, e fa oggi parte del più ampio campo del neopaganesimo (Cusack 2010, pp. 53-82). Come si legge nel sito internet della Chiesa:

> Fondata nel 1962, la Chiesa di Tutti i Mondi è stata la prima chiesa pagana ad essere legalmente riconosciuta. La nostra sacra missione è quella di sviluppare una rete di informazioni, mitologie ed esperienze che fornisca un contesto e uno stimolo per risvegliare Gaia e riunire i suoi figli attraverso una comunità tribale dedita alla gestione responsabile e all'evoluzione della coscienza[9].

Gli esempi di "religioni inventate" sono comunque numerosi, e vanno dalle religioni ispirate all'opera di J.R.R. Tolkien come Ilsaluntë Valion (Davidsen 2017b) al Matrixianesimo, che trae origine dai film dei fratelli Wachowski. Il sociologo delle religioni Adam Possamai (2003a; 2003b) – rifacendosi a Baudrillard (1970), per il quale nella società contemporanea, sempre più strutturata attraverso segni e simboli, è difficile distinguere il reale dall'irreale – parla a riguardo di "religione iperreale":

> In questo mondo iperreale, le storie offrono una libreria di narrazioni che possono essere prese in prestito e utilizzate da chiunque sia pronto a consumarle. Queste pratiche appartengono a una religione iperreale; vale a dire, al simulacro di una religione scaturito dalla cultura popolare che diventa fonte di ispirazione, su un piano metaforico, per i credenti/consumatori (Possamai 2003a: 37).

9. www.caw.org (ultimo accesso 2 maggio 2024).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Sempre in riferimento alle "religioni inventate" Emily McAvan usa la categoria di "sacro postmoderno", definendolo come

> un tentativo paradossale di accedere alla spiritualità, utilizzando i simboli contenuti in testi esplicitamente irreali per acquisire di seconda mano un'esperienza di trascendenza e di fede. Tale esperienza sposta il bisogno di fede o di pratica dal mondo reale a un mondo testuale, richiedendo poco sforzo ai suoi consumatori (McAvan 2012: 19).

Rispetto a queste posizioni Matt Hills osserva criticamente come esse sottendano una costruzione discorsiva di ispirazione funzionalista, che egli chiama "ipotesi della perdita", per la quale "la religiosità tradizionale e la perdita secolarizzata della fede vengono spostati e sostituiti dai fandom mediatici" (Hills 2013, p. 7), che restano comunque, per citare le parole di McAvan "esperienze di seconda mano", basate su "testi irreali". Piuttosto, continua Hills, va sottolineata l'attitudine dei *fan* a rinegoziare e spostare continuamente il confine tra reale e finzionale e ad utilizzare le mitologie della *popular culture* come risorse per costruire nuovi percorsi di senso, a livello individuale e collettivo, in grado di investire anche la sfera del sacro: il fatto che si basino su mitologie irreali non rende queste esperienze inautentiche (Porter 2009) né diminuisce di per sé la loro significatività, la loro capacità di contribuire alla costruzione dell'identità sociale e individuale (De Sanctis, 2015). Il caso dei *Real Jedi* è in questo caso esemplare.

In realtà, il fenomeno delle "religioni inventate" diventa molto meno bizzarro se lo si inquadra all'interno del panorama delle nuove forme di religiosità (o, forse meglio, delle nuove spiritualità[10]) che si sono sviluppate a partire quantomeno dai movimenti e dalla controcultura degli anni Sessanta. Pur costituendo un caso sicuramente singolare, infatti, le religioni inventate condividono con tali forme tutta una serie di assunti di base. Non possiamo, ovviamente, approfondire il discorso, ma ci limiteremo a individuare alcune caratteristiche di fondo, largamente condivise dagli studiosi.

Tali forme si sviluppano in un contesto di "post-secolarizzazione" (Berzano 2014) nel quale l'esperienza religiosa è oggetto di una continua ridefinizione, risultato di un processo avanzato di secolarizzazione che ha portato

10. Sulla dialettica tra religione e spiritualità si veda Palmisano e Pannofino 2018.

ISSN 2975-2604

a mettere in discussione l'autorità delle istituzioni religiose tradizionali e si manifesta non soltanto in una progressiva laicizzazione, ma anche in una perdita della "presa", dell'influenza che tali istituzioni avevano sulla vita quotidiana delle persone (Berzano 2017).

In questa prospettiva, non è più l'autorità dell'istituzione religiosa – la Chiesa Cattolica, ad esempio – a validare l'esperienza religiosa e le modalità di fede e di pratica, ma è il singolo soggetto che intraprende un viaggio personale verso il sacro senza la mediazione di alcuna autorità al di fuori della propria. Ecco, quindi, che il religioso assume forme più personalizzate, individuali, indipendenti da contenuti dogmatici definiti e dai confini delle religioni storiche (Palmisano e Pannofino 2022). Si tratta di una religiosità extra-istituzionale e individuale che ricombina liberamente credenze e pratiche di origini assai diverse (anche secolari, persino di origine mediatica), segue in maniera non esclusiva tradizioni religiose diverse, attraversa sequenzialmente spiritualità diverse (Berzano 2014). Tale dimensione individuale non esclude la dimensione comunitaria, ma la relazione è invertita rispetto alle forme religiose tradizionali: sono le identità individuali in interazione tra di loro, sulla base del riconoscimento di tratti distintivi comuni, che producono istituzioni e comunità religiose (Berzano 2017), in un movimento di costruzione collettiva del senso. È facile vedere come i culti Jedisti si inseriscano in maniera esemplare in questo panorama, all'interno del quale essi risultano assai meno curiosi e paradossali.

Queste nuove forme di religiosità pongono al centro l'individuo e la soddisfazione dei suoi bisogni personali: alla moltiplicazione e alla differenziazione dei bisogni, anche spirituali, che caratterizza la società post-secolarizzata corrisponde in parallelo il moltiplicarsi delle fonti di soddisfacimento di tali bisogni (Berzano 2014), prendendo quello che più serve dalle diverse tradizioni religiose. Possamai (2003a) parla di *bricolage* spirituale o di "religione *à la carte*". Siamo di fronte a una "spiritualità senza Dio" (Berzano 2014), o quanto meno a una "spiritualità senza religione" (Pace 2015), interessata più al *well being* contingente del soggetto che non a questioni soteriologiche, più all'aldiquà che all'aldilà.

In questo panorama anche le modalità e le condizioni del credere assumono tratti nuovi. Come illustrato in Bertetti (2024) le nuove forme di

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

spiritualità prescindono dalla fiducia in una *auctoritas* istituzionalizzata (una Chiesa, una comunità di credenti) garante del credere e demandano la costruzione della credenza alla diretta interazione personale con i testi, siano essi, indifferentemente, i testi sacri delle religioni tradizionali, i sermoni dei nuovi profeti e maestri di vita, oppure le rielaborazioni della *popular culture*, dove il credere è fortemente condizionato da meccanismi di tipo retorico e narrativo, in definitiva emozionali. Soprattutto, nel calderone delle nuove spiritualità, quello che conta non è più il "credere vero", l'essere degno di fede dell'enunciatore, ma piuttosto il "credere efficace", vale a dire quanto può essere riutilizzato – a livello figurativo, narrativo e valoriale – per costruire una propria via all'esperienza religiosa e soddisfare i propri bisogni. Si tratta di frammenti di senso che circolano nella semiosfera – o nella "religiosfera" – e che possono essere liberamente assemblati e riassemblati, coagulandosi in testi che possono appartenere anche alla cultura popolare e ai prodotti mediali.

Bibliografia

Baglioni, Igor, Ilaria Biano e Chiara Crosignani, a cura di (2023). *Religioni fantastiche e dove trovarle* (2 voll.), Roma: Edizioni Quasar.

Baudrillard, Jean (1976 [1970]). *La società dei consumi* [*La societé de consommation*], Bologna: Il Mulino.

Bertetti, Paolo (2020). *Che cos'è la transmedialità*, Roma: Carocci.

Bertetti, Paolo (2024). "Pratiche di Fandom, costruzione collettiva del senso, identità e forme di spiritualità. Il caso del Jedismo", *E/C*, 41 [61-71].

Berzano, Luigi (2014). *Spiritualità senza Dio*, Milano: Mimesis.

Berzano, Luigi (2017). *Quarta secolarizzazione. Autonomia degli stili*, Milano: Mimesis.

Campbell, Joseph (1984 [1949]). *L'eroe dai mille volti* [*The Hero With a Thousand Faces*], Milano: Feltrinelli.

Cusack, Carol M. (2010). *Invented Religions: Imagination, Fiction and Faith*, Ashgate: Farnham & Burlington.

Davidsen, Marcus Altena (2016), "From Star Wars to Jediism: The Emergence of Fiction-based Religion", in *Words: Religious Language Matters*, a cura di Ernst van den Hemel e Asja Szafraniec, 376-389, 571-575, New York: Fordham University Press.

Davidsen, Marcus Altena (2017a), "The Elven Path and the Silver Ship of the Valar: Two Spiritual groups based on J.R.R. Tolkien's legendarium," in *Fiction, Invention, and Hyper-Reality*, a cura di Carole M. Cusack C.M. e Pavol Kosnáč, 15-30, London: Routledge.

Davidsen, Marcus Altena (2017b), "The Jedi Community: History and Folklore of a Fiction-based Religion", *New Directions in Folklore*, 15(1/2): 7-49.

De Sanctis, Gianluca (2015). "Star Wars as Religion. Jedismo e cultura convergente", in *Le Religioni e le Arti. Confronti interdisciplinari in epoca contemporanea*, a cura di Sergio Botta e Tessa Canella, 130-153, Brescia: Morcelliana.

Fontanille Jacques (1993). "Les formes de vie. Présentation", *Recherches Sémiotiques, Semiotic Inquiry – RSSI*, 13(1): 5-12.

Giguère, Érik (2019). "Le jediisme", *Croire*. https://croir.ulaval.ca/wp-content/uploads/2019/12/Jediisme.pdf (ultimo accesso 3 maggio 2024).

Guitton, Matthieu J. (2019). "Studying Religion(s) in a Galaxy Far, Far Away", *Journal of Religion and Popular Culture*, 31(1): 1-2.

Hills, Matt (2013). "Sacralising fandom? From the 'loss hypothesis' to fans' media rituals", *Kinephanos*, 4(1): 7-16. https://www.kinephanos.ca/ojs/index.php/revue/article/view/37 (ultimo accesso 30 giugno 2024).

Jenkins, Henry (2007 [2006]). *Cultura convergente* [*Convergence culture: Where Old and New Media Collide*], Milano: Apogeo.

McAvan, Emily (2012). *The Postmodern Sacred: Popular Culture Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and Urban Fantasy Genres*, Jefferson: McFarland.

Moyers, Bill (1999). "The Mythology of 'Star Wars' with George Lucas", *billmoyers.com*. https://billmoyers.com/content/mythology-of-star-wars-george-lucas/ (ultimo accesso 30 giugno 2024).

Pace, Enzo (2015). *Una religiosità senza religioni. Spirito, mente e corpo nella cultura olistica contemporanea*, Napoli: Guida.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Palmisano, Stefania e Nicola Pannofino (2018). "Spiritualità", *Quaderni di Sociologia*, 77: 35-54. https://journals.openedition.org/qds/2027 (ultimo accesso 30-6-24).

Palmisano, Stefania e Nicola Pannofino (2022). *Contemporary Spiritualities: Enchanted Worlds of Nature, Wellbeing and Mystery in Italy*, London and New York: Routledge.

Ponzo, Jenny (2021). "La santidad como una forma de vida y la figura de Santa Gianna Beretta Molla", in *Actas 14° Congreso Mundial de Semiótica: Trayectorias (Buenos Aires, Septiembre 2019). Tomo 6: Espacialidades y Ritualizationes*, a cura di José Luis Caivano, 247-255, Buenos Aires: Libros de Crítica. https://iass-ais.org/proceedings2019/Proceedings_IASS_2019_tomo_6.pdf (ultimo accesso 30 maggio 2024).

Porter, Jennifer (2009). "Implicit Religion in Popular Culture: The Religious Dimensions of Fan Communities", *Implicit Religion*, 12(3): 271-280.

Possamai, Adam (2003a). "Alternative Spiritualities and the Cultural Logic of Late Capitalism", *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, 4(1): 31-45.

Possamai, Adam (2003b). "Alternative Spiritualities, New Religious Movements and Jediism in Australia", *Australian Religion Studies Review*, 16(2): 69-86.

Filmografia

Star Wars Episode IV: A New Hope (*Guerre stellari*, USA 1977, George Lucas).

Star Wars Episode I: The Phantom Menace (*Star Wars I — La minaccia fantasma*, USA 1999, George Lucas).

Ludografia

Star Wars: The Roleplaying Game, Greg Costikyan, West End Games, USA 1987.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Francesco Galofaro

La voce del padrone. Le scienze alle prese con l'enigma divino[1]

His Master's Voice. Science Grappling with the Divine Enigma

Università IULM Milano
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
francesco.galofaro@iulm.it

Abstract

Stanisław Lem's novel *His Master's Voice* presents different topics related to religious concerns. It does not represent the relationship between science and faith; rather, it shows the conflict between different scientific approaches and their limitations in grasping the meaning of the "absolutely other", represented by an alien message, exploring its ethical implications. St. Augustine's *Confessions* are recalled as a style (*sermo humilis*) to update its themes and analyze the relationship between evil and mankind.

Keywords: figurativity; enunciation; spiritual autobiography; Augustine; moral disquiet

1. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

Stanisław Lem pubblicò *La voce del padrone* nel 1968. Per collocarlo nella sua produzione, possiamo ricordare che i primi romanzi risalgono all'immediato dopoguerra. Nel 1961 era uscito *Solaris*, forse la sua opera più nota grazie ai diversi adattamenti cinematografici. Nel 1964 aveva pubblicato l'*Invincibile:* il romanzo, dedicato all'esplorazione degli esopianeti, propone il concetto di *necrosfera* che fa il verso alla nozione di biosfera (Vernadskij 1926). Il tema de *La voce del padrone* è diverso: un misterioso messaggio alieno giunge sulla terra; esponenti di tutte le scienze all'epoca in voga vengono reclutati in gran segreto dal governo americano per decodificarlo. Non è questa la sede per addentrarci nei tanti temi che percorrono il ricchissimo romanzo di Lem: tra i principali, l'antimilitarismo, la discussione filosofica sulla verità scientifica, sullo statuto delle scienze umane, sull'inconciliabilità di razionalismo ed empirismo e sulla pretesa unitarietà della conoscenza scientifica. Mi concentrerò invece sull'inquietudine religiosa che emerge costantemente dal testo, e che permette di avvicinare i misteriosi mittenti del messaggio a Dio, e il messaggio a una rivelazione divina: "sulla Terra era scesa una notizia: se buona o cattiva, questo nessuno poteva affermarlo visto che, dopo oltre dodici mesi di sforzi, non si era ancora riusciti a decifrarla" (Lem 2010: ebook). Il passo allude alla buona novella (*eu-angelos)*. Poiché ogni sforzo di decodificarlo si rivelerà vano, la trama del romanzo invita a un'interpretazione teologica, simile a quella che Citati (2007: ebook) ha proposto per un racconto, *Il messaggio dell'imperatore,* di Franz Kafka. A rimanere delusa, infatti, è l'attesa per la legge divina; forse l'antico dio è morto, eppure si continua a ricordarlo e a sognarlo.

La speculazione etica è fortemente legata alla formazione di Lem. Proveniva da una famiglia ebraica; prima di passare a medicina, all'università aveva studiato filosofia. Nel romanzo, il protagonista critica il neopositivismo logico ed esprime una certa simpatia per la fenomenologia di Husserl. Il dibattito filosofico polacco della prima metà del Novecento si caratterizzava infatti per il tentativo di oltrepassare la scuola di Vienna, impiegando la logica formale per rendere conto delle concezioni fenomenologiche (Pouivet e Resbuschi 2009).

Fantascienza a parte, Lem fu anche autore di operette filosofiche e intitolò una sua disamina del futuro delle scienze *Summa Technologiae,* facendo il

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

verso a Tommaso d'Aquino. Il grande teologo domenicano doveva essere piuttosto caro a Lem: per descrivere l'aspetto fisico di Yvor Baloyne, uno dei direttori del progetto, il protagonista de *La voce del Padrone* lo compara al grande dottore della Chiesa. Baloyne è un linguista e filologo che ha dovuto apprendere la matematica a causa della nuova "moda" imposta dalla linguistica strutturale. Anche in questo caso Lem esibisce un puntuale aggiornamento non solo nel campo delle scienze della natura, come ci si attende nel genere fantascientifico, ma anche sul dibattito epistemologico delle scienze umane e sociali dell'epoca.

1. *Scienze e sette esoteriche*

Nonostante le premesse incoraggianti, gli sforzi degli scienziati producono scarsi risultati. I biologi e i biofisici riescono, ciascuno per conto proprio, a sintetizzare un nuovo materiale organico chiamato "le uova di rana" dai primi e "il signore delle mosche" (traduzione letterale del nome *Ba'al zebub*) dai secondi. In un capitolo centrale del romanzo, il protagonista visita entrambi i laboratori. Mentre quello dei biologi è descritto come un luogo luminoso, asettico, popolato di bracci meccanici in movimento, quello dei biofisici ha l'aspetto dell'antro di un alchimista:

> Nel gruppo di Grotius, che aveva prodotto il Signore delle Mosche, vigevano procedure completamente diverse. Per scendere nel sottosuolo bisognava adottare precauzioni eccezionali. In verità ignoro se il Signore delle Mosche fosse stato collocato a un doppio livello di profondità per via del suo nome, o se l'avessero chiamato in quel modo perché era nato in locali sotterranei che facevano pensare all'Ade (Lem 2010: ebook).

Dal discorso religioso Lem mutua gli strumenti per descrivere le pratiche scientifiche in uso nel laboratorio:

> Prima di farci uscire fu eseguito un controllo della tenuta stagna dei nostri vestiti: questo, assai semplice, consisteva nell'avvicinare la fiamma di una candela alle singole parti della tuta dove la pressione era leggermente in eccesso. L'operazione mi fece pensare a un rito magico, sul tipo di una fumigazione d'incenso. Tutto l'insieme conferiva alla scena un che di grave, di solenne e di ritualmente rallentato, dovuto senza dubbio al fatto che con addosso quel luccicante pallone di polietilene era giocoforza muoversi lentamente. Stando nell'involucro era inoltre difficile parlare, per cui tutto

ISSN 2975-2604

> quel comunicare a segni aumentava l'impressione di partecipare a una cerimonia liturgica (Lem 2010: ebook).

L'idea letteraria sottostante è presentare l'incompatibilità tra i due approcci scientifici attraverso le differenze plastiche e figurative degli spazi in cui i rispettivi gruppi di ricerca si muovono, opposte come la luce all'ombra:

> Presso i biofisici, l'argento delle pareti si associava all'asetticità di un qualche santuario chirurgico, mentre in quel sotterraneo assumeva un carattere più misterioso visto che, come in un panottico, rifletteva, alterati, i riflessi delle nostre rigonfie figure (Lem 2010: ebook).

Si tratta di un'omologazione, quella tra l'opposizione tra due serie di figure e quella tra angelico e luciferino, che sfrutta due caratteristiche delle figure. In primo luogo, la *pluri-varianza:*

> Figure diverse fra loro possono rendere conto in maniera analoga di una stessa significazione. Ad esempio, le figure del "prete", del "sacrestano" e dello "scaccino" possono tutte rappresentare il sacro (Bertetti 2013: 66).

In secondo luogo, la *memoria delle figure:*

> La figura non è soltanto un elemento testuale, che partecipa a una significazione complessiva del testo, ma un elemento – assimilabile al motivo folklorico – dotato di una sua autonomia, capace di "migrare da un testo all'altro, oggetto di una competenza discorsiva, e dotato di una propria significazione, tanto […] da poter essere interpretato dal lettore in base alla suddetta competenza (Bertetti 2013: 104-105).

In base a questi due fenomeni, le serie figurative sono in grado di rinviare ai temi, astratti e contrapposti, del serafico e dell'acheronteo, articolandoli. Tornando al romanzo, il progetto naufraga tra polemiche scientifiche e lotte di potere tra gli esponenti dei diversi approcci, contrapposti come altrettanti sacerdoti di Chiese in conflitto. L'intero romanzo è percorso da una vena sarcastica nei confronti dei patetici sforzi degli scienziati per venire a capo di un dilemma insolubile, sottolineandone l'impreparazione di fronte all'assolutamente altro. Per essere chiaro, la satira di Lem non ha l'obiettivo di dar ragione a questa o quella fede contro la scienza, dato che

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

la sua ironia è diretta anche a Chiese, sette esoteriche e complottisti che pensano che il governo nasconda le prove dell'esistenza degli alieni – il che, nel romanzo, è la pura verità.

2. *Il titolo*

Per entrare nel tema si può partire dal titolo. Nella finzione romanzesca, *La voce del padrone* è il nome del progetto segreto governativo con sede nel deserto del Nevada: una esplicita satira del progetto Manhattan. In italiano e in inglese (*His Master's Voice)* rimanda il lettore a una casa discografica molto nota nella prima metà del secolo[2], la cui etichetta era ispirata a un celebre dipinto. L'opera, di Francis Barraud, rappresenta un cagnolino col muso tuffato nella tromba di un fonografo. Nel cilindro era incisa la voce del suo defunto padrone. Evidentemente, il fido animale lo stava cercando. L'associazione con la casa editrice musicale è senz'altro evocativa: gli scienziati del romanzo ricordano in effetti il cagnolino che non è in grado di comprendere il funzionamento tecnico del messaggio inciso sul cilindro. Tuttavia, non è la sola lettura possibile. Il titolo polacco, infatti, è *Głos Pana*. Lo si potrebbe tradurre *La voce del Signore,* per rendere la connotazione religiosa: il messaggio dalle stelle somiglia a una rivelazione divina, della quale condivide l'enigmaticità. Il fatto che il mittente abbia omesso di inviare un codice per decodificarla è considerato, dal protagonista, come un tentativo di escludere le civiltà non abbastanza sviluppate per venirne a capo. Inoltre, il fascio di neutrini che funge da segnale per veicolare il messaggio ha l'incredibile proprietà di catalizzare le reazioni chimiche alla base dei processi vitali. Dunque, se anche il messaggio non crea esattamente la vita, per lo meno la stimola.

3. *Confessioni di uno scienziato*

Un secondo elemento che connette fin da principio il romanzo con la letteratura spirituale è la lunga pseudo-prefazione in cui il protagonista,

2. Questo spiega il fatto che anche un noto album di Franco Battiato porta il medesimo titolo del romanzo di Lem. Non sembra essere un riferimento diretto al romanzo dello scrittore polacco.

ISSN 2975-2604

un matematico di nome Hogarth, narra la propria *autobiografia spirituale* in prima persona.

Il lettore può rimanere perplesso rispetto a questo prologo che pare rinviare l'esposizione dei fatti al centro del romanzo. Si tratta di *mimesis:* Lem imita le biografie degli scienziati. Lem ricorre spesso alla scelta espressiva di travestire la narrativa da saggistica: si pensi a *Vuoto assoluto,* raccolta di quindici recensioni a libri immaginari (Lem 1991).

Tuttavia, tanto da un punto di vista stilistico quanto dei contenuti trattati, è possibile un'interpretazione più profonda: il passo si richiama esplicitamente alle *Confessioni* di Sant'Agostino, dalle quali riprende il carattere, per così dire, anti-agiografico: entrambe le autobiografie si presentano come lunghe autoaccuse, caratterizzate dal topos della "pia esagerazione". Del resto, Hogarth ironizza sulle biografie degli scienziati, le quali sono spesso agiografie laiche: "Gli scienziati devono essere irreprensibili, perfetti e, nel loro caso, i mutamenti storici si limitano ai loro cambi di residenza" (Lem 2010: ebook). Come Agostino, anche Lem prende a prestito da Agostino anche il registro del *sermo humilis,* appena infarcito di retorica, che ben si adatta all'esegesi biblica (Auerbach 2018: 38-39).

Il debito di Lem nei confronti di Agostino non si limita tuttavia alla forma letteraria, ma riguarda anche i contenuti etici. La condanna agostiniana del manicheismo, che caratterizza molti passi delle *Confessioni*, torna più volte nel romanzo, attualizzata alle scienze umane contemporanee. Agostino sintetizza in questo modo il nesso tra scientismo e fidesimo che caratterizzava i manichei del proprio tempo:

> Incominciai a preferire la dottrina cattolica, anche perché la trovavo più equilibrata e assolutamente sincera nel prescrivere una fede senza dimostrazioni, che a volte ci sono, ma non sono per tutti, altre volte non ci sono affatto. Il Manicheismo invece prometteva temerariamente una scienza, tanto da irridere la fede, e poi imponeva di credere a un grande numero di fole del tutto assurde, dal momento che erano indimostrabili (Agostino 2015: 130).

Similmente, nel romanzo, Hogarth descrive i limiti delle scienze dell'epoca, e l'orgoglio senza limiti che ne acceca gli esponenti. Ad esempio, il passo seguente è rivolto alla psicoanalisi:

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

> Ancora una volta ci sono stati mostrati il demone e l'angelo, la bestia e il dio allacciati in un amplesso manicheo e, ancora una volta, l'uomo si è discolpato da solo in quanto teatro di forze in lotta che, infiltratesi al suo interno, lo occupano e spadroneggiano nella sua persona (Lem 2010: ebook).

Per quanto il termine "scienza" designi forme di sapere molto diverse in Agostino e in Lem, è interessante il fatto che lo scientismo presupponga una forma di fede inconfessata; al contrario, l'agostiniana formula *intellige ut credas, crede ut ingtelligas,* che a molti interpreti pare oscurantista, si propone in realtà come una professione di onestà intellettuale (Gilson, 2004: 141).

Sulla linea di Agostino, anche Hogarth condanna la costante tendenza umana a deresponsabilizzarsi sul piano morale ed è convinto che il peccato sia nella natura dell'essere umano. Ad esempio, nella finzione romanzesca, Hogarth ha dimostrato, in collaborazione con un antropologo, che l'insorgere della morale in un gruppo sociale dipende da fluttuazioni statistiche e può essere studiata dalla cibernetica. Morale e immoralità sono connesse all'adattabilità umana. Il protagonista di Lem le descrive come epifenomeni: effetti secondari dell'evoluzione degli organi. Lem precorre i tempi: ad esempio è così che alcuni studiosi spiegano la comparsa del linguaggio (Tomasello 2009). Si legga il passo seguente:

> Di tutti gli scienziati del Progetto Romney era uno dei pochi superstiti della passata generazione. Chi non conosce il suo *La comparsa dell'uomo* non sa niente dell'evoluzione. Romney aveva indagato le cause della ragione umana e le aveva scoperte in quelle combinazioni casuali che, neutre al momento in cui si verificano, viste retrospettivamente acquistano un significato ironico: il cannibalismo si rivela un alleato dello sviluppo mentale; la minaccia di glaciazione, il prodromo di una precultura; l'uso di rosicchiare gli ossi, l'ispirazione che ha dato origine agli utensili; e la congiunzione, già ereditata dai pesci e dai rettili, degli organi di riproduzione e d'escrezione, appare come lo scheletro topografico non solo dell'erotismo, ma anche delle varie metafisiche oscillanti tra sozzura e angelicità. Romney ha fatto piazza pulita di ogni traccia di santità o di miseria negli zigzag dell'evoluzione, dimostrando come delle serie aleatorie divengano, nelle loro deviazioni, delle leggi di natura. Ma quello che nel suo libro soprattutto mi sorprende è lo spirito di compassione che lo pervade e che, tuttavia, non viene mai rivelato expressis verbis (Lem 2010: ebook).

ISSN 2975-2604

Dunque, morale e immoralità non sarebbero l'esito di processi evolutivi, ma effetti collaterali di eventi che con esse avevano poco a che vedere. Al tempo stesso, l'adattabilità della nostra specie è una minaccia alla nostra stessa sopravvivenza:

> Se qualcuno avesse detto a Marie Curie che, dopo cinquant'anni, la sua radioattività avrebbe dato origine ai gigatoni e all'overkill, forse non avrebbe avuto il coraggio di procedere oltre né, comunque, avrebbe più ritrovato la serenità che aveva prima di un annuncio così minaccioso. Noi invece ci abbiamo fatto l'abitudine e nessuno prende per pazzi coloro che calcolano i chilocadaveri e le megaspoglie. La nostra capacità di adattamento, con la conseguente capacità di accettare tutto quanto ne derivi, è uno dei più gravi rischi che ci minacciano. Creature abbastanza elastiche da adattarsi a qualsiasi cosa non possono avere una moralità irreprensibile (Lem 2010: ebook).

Come si può capire, la prospettiva di Lem è molto distante dall'ottimismo della fantascienza della *golden age;* la sua visione è piuttosto quella di un uomo dell'era atomica che segue a Hiroshima e Nagasaki.
Un vero e proprio condensato di temi agostiniani è il seguente:

> Ritengo che i tratti fondamentali del mio carattere siano la vigliaccheria, la cattiveria e l'orgoglio. Si è dato il caso che questo terzetto abbia avuto a sua disposizione un certo talento che l'ha celato e apparentemente trasformato, cosa cui ha contribuito l'intelligenza, uno degli strumenti più utili nella vita per mascherare i caratteri innati; sempre che tale pratica sia da considerarsi auspicabile. Essendomi a lungo e tenacemente esercitato in questo modo di fare, da oltre quarant'anni ormai mi comporto da persona servizievole e modesta, priva della consueta supponenza professionale. Per quanto indietro risalga nella mia infanzia, ricordo di avere sempre ricercato il male; cosa di cui allora, evidentemente, non mi rendevo conto (Lem 2010: ebook).

Anche Agostino, come è noto, considera i bambini tutt'altro che innocenti, e nelle Confessioni accusa sé stesso dei peggiori peccati[3]. Il passo citato si segnala, inoltre, perché introduce il tema dell'orgoglio degli scienziati, chiave di lettura privilegiata del romanzo. Per mostrarlo, si paragoni il pas-

3. Agostino esaspera questa posizione teologica in funzione antipelagiana, cfr. Rinaldi (2015: 246-248).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

so di Lem presentato sopra con il seguente brano delle *Confessioni*:

> Mi proposi di rivolgere la mia attenzione alle Sacre Scritture, per vedere come fossero. Ed ecco quel che vedo: un oggetto oscuro ai superbi e non meno velato ai fanciulli, un ingresso basso, poi un andito sublime e avvolto di misteri. Io non ero capace di superare l'ingresso o di piegare il collo ai suoi passi. Infatti, i miei sentimenti, allorché le affrontai, non erano quelli di oggi […]. Il mio gonfio orgoglio aborriva la sua modestia, la mia vista non penetrava i suoi recessi. Quell'opera è fatta per crescere con i piccoli; ma io disdegnavo di farmi piccolo e per essere gonfio di boria mi credevo grande (Agostino 2015: 55).

Come si può vedere, l'orgoglio impedisce ad Agostino l'accesso alla profondità delle Sacre scritture e al *sermo humilis* di cui ho già detto sopra. Allo stesso modo, nel romanzo, si direbbe l'orgoglio sia la principale tra le ragioni che impediscono agli scienziati delle discipline più varie di comprendere il messaggio delle stelle.

4. Il silenzio di Dio

Dilemmi etici e inquietudini religiose pervadono spesso i romanzi di Lem: ad esempio, in *Golem XIV*, un'intelligenza artificiale infinitamente superiore all'umano smette improvvisamente di comunicare per motivi etici (Lem 2014). Analogamente, uno dei temi religiosi e filosofici de *La voce del padrone* è il silenzio di Dio:

> Ricordo solo il terribile senso di rimpianto, la rabbia e la delusione che mi accompagnarono per anni quando fu chiaro che nessun fulmine, in nessun luogo e in nessuna compagnia avrebbe colpito la mia testa colma di cattivi pensieri, e che il sottrarsi dal partecipare all'ordine costituito non comportava la minima, ma proprio la minima conseguenza (Lem 2010: ebook).

Dio è enigmatico di fronte al male proprio quanto è reticente il messaggio alieno. Hogarth tenta disperatamente di afferrare con l'intelletto la necessità di un Creatore perfettamente buono:

> Per quanto seducente possa apparire l'idea di un Creatore che abbia semplicemente voluto divertirsi, qui si entra in un circolo vizioso: ce l'immaginiamo malvagio non per averci fatti tali, ma perché siamo tali. Tuttavia la

ISSN 2975-2604

> marginalità, nonché la totale insignificanza dell'uomo di fronte all'Universo, cosa di cui ci informa la scienza, rende il mito manicheo un concetto rudimentale fino alla banalità. In altri termini: se dovesse esistere una Creazione, ipotesi che personalmente non condivido, il livello di conoscenza da essa necessariamente richiesto sarebbe di tale portata da non lasciare spazio a stupidi scherzi. Infatti, e qui sta in sostanza tutto il mio credo, non può esistere qualcosa come la perfetta saggezza del male (Lem 2010: ebook).

Come si può notare, Hogarth rimane indeciso: poiché il male è incompatibile con il livello intellettuale richiesto dalla creazione, o Dio è perfettamente buono oppure bisogna abbandonare l'idea di un creatore.

5. La critica al determinismo

Il romanzo dedica diverse considerazioni ai limiti del determinismo in campo morale:

> Un disco sul quale siano stati registrati canti angelici non è affatto moralmente migliore di quello da cui si levano urla assassine. Secondo il determinismo, colui che voleva e poteva diventare migliore era condannato a priori ad agire così, esattamente come colui che lo voleva senza poterlo, o come colui che addirittura non provava neanche a volerlo. Ma questa è un'immagine falsa: gli echi di una battaglia registrati su disco non sono la vera battaglia. Ben sapendo quanto mi siano costati, posso affermare che i miei combattimenti non erano illusori. In realtà il determinismo si riferisce a qualcosa di completamente diverso: qui non c'entrano affatto le forze mediante le quali opera il calcolo fisico, allo stesso modo in cui un crimine non viene discolpato solo perché lo si è tradotto nel linguaggio dell'ampiezza delle probabilità atomiche (Lem 2010: ebook).

La critica si estende dal campo morale a quello scientifico. La principale difficoltà metodologica in cui si imbattono gli scienziati del progetto ha a che fare con l'intenzionalità del messaggio alieno:

> Un fisico non potrà mai pensare che Qualcuno abbia messo in orbita degli elettroni affinché lui debba scervellarsi sulla configurazione delle loro orbite: sa perfettamente che, nella sua fisica, l'ipotesi di un Autore di orbite è totalmente inutile, anzi categoricamente inammissibile. Ma nel Progetto quest'impossibilità si rivelava una realtà; la fisica nella forma finora conosciuta diventava inappropriata e tutto questo provocava vere e proprie torture (Lem 2010: ebook).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Purtroppo, l'intenzionalità è al contrario centrale per quanto riguarda la comprensione del senso:

> Essendo stati addestrati a, come suol dirsi, «giocare con la Natura», la quale Natura non è in alcun modo un avversario personale, questi scienziati non ammettono la possibilità che dietro all'oggetto studiato si trovi veramente Qualcuno e che di tale oggetto sia possibile capire qualcosa soltanto nella misura in cui si arrivi, mediante il ragionamento, a raggiungerne l'anonimo autore. Per cui, sebbene sapessero e addirittura dicessero che il Mittente era reale, tutta la loro formazione, tutta la pratica specialistica acquisita operava in senso contrario a un'esperienza del genere (Lem 2010: ebook).

Lem ribalta dunque l'opposizione tra scienze della natura e dello spirito a favore delle seconde, quanto a domande di ricerca e metodi esplicativi:

> Il compito di rispondere a tali quesiti sarebbe tradizionalmente spettato alla religione e alla filosofia e non a degli specialisti in scienze naturali indifferenti alla tentazione di comprendere i motivi celati dietro alla Creazione. Qui, invece, accadeva il contrario: la posizione di chi cerca di spiegare i "perché", tanto screditata durante lo sviluppo storico delle scienze empiriche, diventava l'unica capace di offrire una speranza di vittoria (Lem 2010: ebook).

Per questi motivi, ironicamente, gli scienziati finiscono per convertirsi a quella stessa fede che, per lunghi anni, avevano tentato di escludere dalle proprie ricerche:

> "Forse [scil. il messaggio è] la Rivelazione" risposi. "Le Sacre Scritture non devono per forza essere stampate su carta e rilegate in tela, con il titolo in caratteri dorati. Possono anche essere una massa plasmica… tipo le Uova di Rana". L'avevo detto per scherzo: ma quelli, ansiosi com'erano di scambiare la propria ignoranza con qualsiasi cosa offrisse una parvenza di certezza, presero a riflettere con la massima serietà sulle mie parole. E, in men che non si dica, trovarono una spiegazione dove ogni tassello si incastrava al posto giusto: il segnale era il Verbo divenuto Carne (con allusione all'effetto "filogenetico", detto effetto Romney-Mòller); e gli stimoli che inducevano Qualcuno a sostenere la vita su scala galattica non potevano essere "pragmatici", interessati o puramente tecnici: quell'atteggiamento presumeva che i Mittenti considerassero la biogenesi, a livello cosmico, un fenomeno auspicabile e positivo. Si trattava di una sorta di "benevolenza cosmica" che, esaminata sotto questa luce, appariva l'annuncio (ma un annuncio efficiente, attivo, realmente efficace) della Buona Novella, con in più la particolarità di essere capace di autorealizzarsi anche senza la cooperazione di orecchie disposte a raccoglierlo (Lem 2010: ebook).

ISSN 2975-2604

La critica di Hogarth verso il determinismo dell'epistemologia scientifica si esercita in realtà nei confronti della deresponsabilizzazione etica. Si tratta della conseguenza di un integralismo scientista che non lascia spazio alla filosofia e al sentimento:

> Lo scienziato, non essendo responsabile di nulla, era disposto a tutto. La scienza si trasformava nell'Ordine dei Frati Capitolanti; il calcolo logico diventava un automa destinato a sostituire l'uomo come moralista; subivamo il ricatto di un «sapere superiore», capace di affermare che la guerra nucleare poteva, in seconda istanza, rivelarsi un fatto positivo perché così insegnava l'aritmetica. Il male odierno diventa il bene di domani, ergo, per certi aspetti, questo male era già un bene. La ragione cessava di prestare orecchio ai sussurri istintivi dell'emozione; l'ideale diventava l'armonia di un meccanismo perfettamente costruito: un ideale con cui dovevano identificarsi sia la società nel suo insieme, sia i suoi singoli membri (Lem 2010: ebook).

6. *Narrare l'inenarrabile*

Come ho anticipato sopra, il romanzo di Lem si presenta sotto forma di autobiografia spirituale, nelle vesti di una *confessione*. La scelta non è infrequente in letteratura – si pensi, ad esempio, alle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij – e conosce un vero revival nella letteratura contemporanea (Kubas 2022). La scelta implica una volontaria presa di distanza da sé, un *estraniamento*, da parte dell'Io narrante, allo scopo di mettere in prospettiva la propria vita attribuendole un senso narrativo (Ponzo e Galofaro 2022: 11). Inoltre, come scrive Olga Tokarczuk, scrivere in prima persona

> significa […] costruire un'opposizione tra sé e il mondo, un'opposizione che può essere alienante. Credo che la narrazione in prima persona sia molto tipica della prospettiva contemporanea, quella in cui l'individuo assume il ruolo di centro soggettivo del mondo (prolusione all'Accademia svedese, trad. it. in Kubas 2022: 18).

L'opposizione di cui riferisce l'autrice premio Nobel per la letteratura spiega la carica critica corrosiva esibita tanto nelle *Confessioni* di Agostino quanto nel romanzo di Lem: un "Io" si rivolge a un "Tu" a proposito del mondo della vita. In riferimento alle classiche considerazioni di Benveniste (1971), da un punto di vista enunciazionale, le forme dell'autobiogra-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

fia manifestano un termine complesso che tiene insieme soggettività ed obiettività: della prima presenta la struttura pronominale ("Io-Tu"), della seconda, l'uso dei tempi verbali preteriti e dell'aspettualizzazione terminativa.

> Attenzione quindi all'autobiografia! Non si possono non nutrire riserve sui suoi modi di validità, ma al tempo stesso non si possono non riconoscere i tratti efficaci di una produzione discorsiva che, direi, articola senso sulla sintagmatica della vita. Chi sono? E come lo sono diventato? Cosa mi ha fatto essere quello che, con gli occhi dell'oggi, mi sembra di essere effettivamente? (Marsciani 2022: 60).

L'opera di Lem è peraltro una pseudo-autobiografia *filosofica,* nella misura in cui mette in scena una *ricerca:*

> La scrittura filosofica […] non è la semplice rappresentazione di un pensiero puro che esiste di per sé, ma contribuisce a produrre l'universo di senso complessivo entro cui si dispiega, appunto, la speculazione filosofica (Marrone 2022: 81).

Tuttavia, laddove l'autobiografia spirituale mette in scena un percorso di intervento sulla propria soggettività, di conversione o anche solo di crescita, quella di Lem si conclude con una sanzione negativa, con la mancata realizzazione del Soggetto, che fallisce nel tentativo di decifrare il messaggio divino. Nelle *Confessioni* di Agostino,

> in realtà il fenomeno è radicalmente iterativo e il mandato è sempre attivo, in continuità, lungo il corso della vita, e la sanzione anch'essa campeggia con altrettanta continuità. Siamo sempre sotto lo sguardo di dio che tutto vede e tutto sa e che giudica il nostro modo di vivere giorno dopo giorno, ora dopo ora (Marsciani 2022).

In Lem, al contrario, Dio è radicalmente assente: non è il "tu" a cui ci si rivolge, ma è il possibile mittente del messaggio celeste. Ciò che tuttavia accomuna le due "confessioni", è che in entrambi i casi è un Dio che il Soggetto non riesce a comprendere fino in fondo.

Da queste considerazioni si comprende facilmente come la scelta delle forme enunciative e narrative dell'autobiografia spirituale sia strettamente

ISSN 2975-2604

legata all'esigenza di manifestare le tematiche riconducibili all'opposizione tra spirituale e mondano, scienza e fede, silenzio e rumore che pervadono il romanzo.

7. *Osservazioni conclusive*

Ricapitolando i temi che abbiamo visto fin qui, la domanda che percorre l'opera di Lem è: come possiamo essere sicuri delle nostre scelte morali, in un mondo in cui non è certo che vi sia un Dio? La tecnica ha sostituito i saperi tradizionali, quello della teologia e della filosofia, ma ha comportato al tempo stesso una deresponsabilizzazione dell'individuo. Si tratta di una minaccia, perché gli esseri umani nascono con una naturale propensione al male: solo in seguito a una scelta, a prezzo di grandi sforzi, possono aspirare a migliorare sé stessi. La civiltà scientifica ha immensamente amplificato l'orgoglio dell'uomo. Tale orgoglio appare del tutto immotivato: non vi è alcuna unità delle scienze; le diverse discipline scientifiche non sono attrezzate per rispondere alle inquietudini dell'essere umano.

Ci si può chiedere in che modo questo messaggio universalista si collochi nel contesto del 1968 e della guerra fredda. È un fatto arcinoto che Lem fu espulso dall'associazione *Science Fiction Writers of America* (SFWA), della quale era membro onorario, in seguito alle sue critiche rivolte agli scrittori di fantascienza americani, giudicati più interessati al guadagno che alla sperimentazione di nuove forme letterarie. L'espulsione causò le proteste di scrittori importanti, come Ursula K. Le Guin. D'altro canto, Philip Dick affermò che Stanisław Lem non esistesse realmente: le sue opere andrebbero attribuite a un comitato composito che operava su ordine del partito comunista per ottenere il controllo sull'opinione pubblica.

Sta di fatto che il sarcasmo corrosivo de *La voce del padrone* non può essere letto come una mera satira dell'apparato industriale-militare americano, e neppure come una critica velata alla società socialista polacca degli anni '60, com'è stato, ad esempio, il cinema dell'inquietudine morale (cfr. ad es. d'Arbela 1981). Il legame tra l'opera di Lem e Agostino ci spingono a pensare la prima come un'attualizzazione di grandi questioni e temi che caratterizzano, in positivo, la cultura europea e l'intelletto umano.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Bibliografia

Agostino d'Ippona, Aurelio (2012). *Confessioni,* Milano: Mondadori.

Auerbach, Erich (2018 [1958]). *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo.* Milano: Feltrinelli.

Benveniste Émile (1971 [1966]). *Problemi di linguistica generale*, Milano: Il Saggiatore.

Bertetti, Paolo (2013). *Lo schermo dell'apparire: la teoria della figuratività nella semiotica generativa.* Bologna: Esculapio.

Citati, Pietro (2007). *Kafka,* Milano: Adelphi (epub edition).

d'Arbela, Serena (1981). *Nuovo cinema polacco: l'inquietudine e lo schermo da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roma: R. Napoleone.

Gilson, Étienne (2004 [1951]) *La filosofia nel Medioevo: dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo,* Milano: Sansoni.

Kubas, Magdalena Maria (2022). "Introduzione", *Studium Ricerca*, 118(1): 18-24.

Lem, Stanisław (1990 [1971]). *Vuoto assoluto,* Roma: Editori riuniti.

Lem, Stanisław (2010 [1968]). *La Voce del Padrone,* Torino: Bollati Boringhieri (epub edition).

Lem, Stanisław (2018 [1981]). *Golem XIV,* Fagnano Alto: il Sirente.

Marsciani, Francesco (2022). "L'orizzonte efficace delle immagini", in *Autobiografie spirituali,* a cura di Jenny Ponzo e Francesco Galofaro, 59-78, Genzano di Roma: Aracne.

Marrone, Gianfranco (2002). "Da Croce a Vico, la vita come opera", in *Autobiografie spirituali,* a cura di Jenny Ponzo e Francesco Galofaro, 79-100, Genzano di Roma: Aracne.

Ponzo, Jenny e Francesco Galofaro (2022). "Introduzione", in *Autobiografie spirituali,* a cura di Jenny Ponzo e Francesco Galofaro, 9-26, Genzano di Roma: Aracne.

Pouivet, Roger e Manuel Resbuschi (2006). *La philosophie en Pologne 1919-1939*, Paris: Vrin.

Rinaldi, Giancarlo (2015). "Da perseguitati a favoriti, da favoriti a persecutori: il cristianesimo nell'Impero romano tra IV e V secolo", in *Storia del*

ISSN 2975-2604

cristianesimo I: l'età antica, a cura di Emanuela Prinzivalli, 219-249, Roma: Carocci.

Tomasello, Michael (2009 [2008]). *Le origini della comunicazione umana,* Milano: Raffaello Cortina Editore.

Vernadskij, Vladimir (1926). *Biosfera*, Leningrad: Nauchno-techn. Izd.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Antonio Santangelo

La ricerca del senso in *Dune*

The Search for Meaning in Dune

Università di Torino
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
antonio.santangelo@unito.it

Abstract

This article aims to conduct a semiotic investigation into the socio-cultural significance of *Dune: Part One*, the 2021 film by Denis Villeneuve, a cinematic adaptation of Frank Herbert's novel *Dune* (1965). Specifically, the socio-semiotic method derived from the studies of Ferraro (2001, 2008, 2012, 2015, 2019) will be adopted, which in turn draws upon and adapts to Saussurean structuralist semiotics the mythological investigation techniques of Lévi-Strauss. According to this approach, the structure of narrative texts mirrors the functioning of a certain part of the culture that produces and circulates them, deeming them meaningful because they represent the worldview of some of its members. The hypothesis put forward is that *Dune: Part One* does not operate according to Greimas' canonical narrative schema (1983), which itself follows the unified compositional schema of magical tales outlined by Propp (1928), and which Greimas considered "universal" in many ways due to its ability to generate stories that communicate a certain idea of the meaning of life (Greimas and Courtés, 2007 [1979]). Villeneuve's work seems to almost consciously reject this structure, proposing instead another model for constructing the meaning of the story. It is in this difference that the film's socio-cultural significance lies, linking it to a very specific type of narrative, which can be defined as that of "wanderer stories". After describing the logic of this genre of texts, this article reflects on their relationship with spirituality and the reasons why they would be so significant within our culture.

Keywords: *Dune*; sociosemiotics; narrology; Greimas' canonical scheme; meaning of life.

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. *Il significato socio-culturale di* Dune: Part One

Poiché mi occupo di sociosemiotica, in questo lavoro intendo riflettere sul significato socio-culturale del nuovo adattamento cinematografico del romanzo di fantascienza di Frank Herbert intitolato *Dune* (1965), ad opera del regista canadese Denis Villeneuve. In particolare, desidero lavorare su *Dune: Part One* (*Dune*, 2021, Denis Villeneuve), che ritengo rappresentativo di un certo modo di strutturare le storie contemporanee che ho già descritto in alcuni articoli (Santangelo, 2021a, 2021b, 2022, 2023), dove mi sono chiesto come mai diversi autori, oggi, rifiutino di utilizzare il modello che Greimas aveva derivato da Propp (1928) e che aveva definito, forse in maniera un po' affrettata, dello "schema canonico della narrazione" (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 215-218).

Secondo lo stesso Greimas, tutti i testi narrativi dovrebbero essere accomunati dal fatto che il loro protagonista, una volta individuato con chiarezza il proprio "oggetto di valore", acquisisca delle competenze e affronti delle prove per procurarselo, dimostrando così di essere degno di venire "sanzionato" positivamente da chi ne riconosce l'importanza. In sostanza, il senso delle vicende che funzionano in questo modo sarebbe quello di raccontare ciò che si deve fare quando si desidera improntare la propria vita alla realizzazione di un certo tipo di valori. Ma questo implica il fatto di sapere con precisione in che direzione si vuole andare e di credere che un certo percorso esistenziale sia significativo sin dall'inizio, mentre i personaggi di tanti importanti film e romanzi contemporanei, a partire proprio da Paul Atreides in *Dune: Part One*, sono decisamente incerti sulla strada da seguire, tanto che le loro storie si caratterizzano piuttosto come una forma di ricerca, appassionata ma tremendamente complicata, del senso delle proprie esistenze, senza alcuna certezza del fatto che lo troveranno.

In quest'ottica, la mia ipotesi è che la pellicola di Villeneuve che intendo analizzare sia significativa proprio perché contraddice un modello di costruzione del senso delle storie che, forse, poteva apparire canonico qualche tempo fa, lasciando intuire allora – queste sono le parole di Greimas – che il suo schema costituisse "una sorta di quadro formale in cui viene ad inscriversi il 'senso della vita'" (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 215-218). Ma oggi questo modo di configurare la narrazione viene messo in

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

discussione da diverse opere che si somigliano tra di loro e che discendono da un'altra logica, secondo la quale il senso delle nostre esistenze si costituirebbe in un'altra maniera. I meccanismi di questi testi sono del tutto diversi e forse il motivo per cui ci appaiono così significativi è proprio perché essi contraddicono e ribaltano quelli descritti dal semiologo lituano.

Quando sostengo di voler riflettere sul "significato socio-culturale" di *Dune: Part One*, quindi, intendo svolgere il mio lavoro in una maniera molto precisa. Desidero collocarmi all'interno della concezione della sociosemiotica sviluppata da Ferraro (2001, 2012, 2015, 2019), sulla scorta degli insegnamenti di Lévi-Strauss. Secondo questi autori, infatti, la *struttura narrativa* di certe opere di finzione consente di collegarle a quella di altre – sempre di finzione, ma anche fattuali, dato che la *narratività* è alla base di qualunque discorso sul mondo (Greimas 1983; Lorusso, Paolucci e Violi 2012; Ferraro e Santangelo 2017) – che vi sono affini e che si differenziano da altre ancora, discendendo direttamente da vari *modelli di costruzione del senso della vita* e del *modo di funzionare della realtà* utilizzati nelle culture che le producono e che le fanno circolare. Il loro significato dipende dalla *posizione* che esse assumono all'interno della *rete di testi* costituita nel contesto culturale a cui appartengono, che il (socio)semiologo deve dipanare.

Così come nei miti analizzati da Lévi-Strauss, le popolazioni che li raccontavano esprimevano la propria specifica *visione del mondo*, lo stesso può accadere con certe storie che leggiamo in un libro o che vediamo al cinema oggi. Questo, come ha dimostrato di nuovo Ferraro (2008), può verificarsi soprattutto quando queste ultime sono particolarmente persistenti nel nostro immaginario, come avviene proprio nel caso di *Dune*, che dalla pubblicazione del romanzo a cui ho fatto riferimento, ha dato origine a una saga letteraria e a diversi adattamenti filmici, testimoniando della sua rilevanza e della sua significatività per moltissime persone, soprattutto qui in Occidente, dagli anni Sessanta del Novecento a oggi.

2. *Una strana forma di religiosità*

Quando si pensa ai modelli di costruzione del senso della vita prodotti da ogni cultura, non si può fare a meno di prendere in considerazione quelli

ISSN 2975-2604

di matrice religiosa e, in effetti, uno degli elementi più universalmente riconosciuti dalla critica e dal pubblico di *Dune*, a proposito delle ragioni del grande successo dell'opera originaria di Frank Herbert, è proprio l'alone di spiritualità di cui essa è intrisa, che traspare con forza anche nell'adattamento cinematografico di Villeneuve.

A grandi linee, infatti, la storia che accomuna il romanzo e il film è quella di un impero galattico ipertecnologico del futuro, che si fonda sull'estrazione e lo sfruttamento delle risorse naturali del pianeta Arrakis, prevalentemente desertico, nel quale si trova una sostanza fondamentale per consentire i viaggi interstellari: la spezia. Quest'ultima ha anche proprietà psicotrope, che favoriscono le premonizioni, e per questo è ritenuta sacra dai Fremen, nativi dello stesso Arrakis, che si battono contro chiunque gliela voglia portare via. Il loro mondo, però, è occupato militarmente dagli Harkonnen, incaricati dall'imperatore di procurarsi la preziosa materia prima e di commerciarla, arricchendosi. I Fremen, dunque, attendono da tempo l'avvento di un messia, capace di liberarli dal giogo dei loro avidi oppressori, per poter vivere in pace l'esperienza spirituale offerta in maniera così prodiga dalla natura del corpo celeste in cui abitano. Ma essi non sono gli unici ad aspettare l'arrivo del salvatore, dato che anche le Bene Gesserit, un ordine monastico femminile che ha molta influenza alla corte dell'imperatore, sperano che prima o poi egli si manifesterà, per condurre tutto l'universo verso un futuro migliore e più giusto. Nessuno può sapere quando costui verrà alla luce, ma alcuni indizi fanno pensare che si sia incarnato nel giovane Paul Atreides, figlio del duca Leto di Caladan e di lady Jessica. Quest'ultima, a sua volta una Bene Gesserit, sa che, per dimostrarlo, il suo ragazzo deve innescare un processo rivoluzionario molto pericoloso, ma è pronta a sacrificare la sua progenie per il bene dell'umanità. Non è difficile leggere in questa trama una critica al colonialismo di stampo capitalista ed estrattivista, operata a partire da una forma di spiritualismo ambientalista combattente piuttosto eclettico, che raccoglie echi della controcultura psichedelica degli anni Sessanta – l'epoca in cui scriveva Herbert – ma anche dell'islamismo (il richiamo alla Jihad), dell'ebraismo (la fiduciosa attesa di un messia che non è ancora giunto) e del cristianesimo. Molti hanno riconosciuto nelle figure di Paul Atreides e di sua madre

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

quelle di Gesù Cristo e della Madonna e, in effetti, la struttura del romanzo dello stesso Herbert, con tutti i capitoli che cominciano con citazioni da libri di storia immaginari, scritti da una principessa di nome Irulan, in un'epoca evidentemente successiva rispetto alle vicende dello stesso Paul, al fine di raccontare l'avvento del Muad'Dib (il nome del messia per i Fremen), fa pensare che *Dune* non sia altro che una sorta di vangelo che rende conto di come il salvatore sia divenuto tale, realizzando il proprio destino e quello di chi ha creduto in lui.

Eppure, a ben vedere, questo paragone tra Paul Atreides, lady Jessica, Gesù e la Madonna non regge del tutto. Questi ultimi, infatti, secondo quanto si legge nei vangeli sinottici, erano certi del fatto che il bambino nato per immacolata concezione fosse il figlio di Dio, dunque seguivano fiduciosi il loro destino, per quanto impervio e drammatico potesse apparire. Essi, in sostanza, sapevano sin dall'inizio delle loro vicende che queste avrebbero avuto un significato profondo, stabilito per volere divino. I personaggi di *Dune*, invece, non possono contare su questa sicurezza, ma devono aspettare di vedere come andrà a finire la loro storia. Una condizione che oltre a una grande fede, richiede loro tanto coraggio e una certa fiducia in sé stessi, tant'è che nei momenti più terrificanti, Paul e Jessica pronunciano le parole di una preghiera che l'editore italiano del romanzo di Herbert, Fanucci, pubblica sulla quarta di copertina del libro (2022), come se quest'ultima indicasse la via per capire il significato profondo del testo. I versi, che anche Villeneuve enfatizza in alcuni momenti chiave del suo film, sono questi:

> Non devo avere paura. La paura uccide la mente. La paura è la piccola morte che porta con sé l'annullamento totale. Guarderò in faccia la mia paura. Permetterò che mi calpesti e mi attraversi. E quando sarà passata, aprirò il mio occhio interiore e ne scruterò il percorso. Là dove andrà la paura non ci sarà più nulla. Soltanto io ci sarò (Herbert 2022: quarta di copertina).

Come si vede, se si vuole parlare di una qualche forma di religiosità da parte dei protagonisti di *Dune*, essa è molto particolare. Qui, infatti, l'enfasi non viene posta sulla presenza di una divinità che, da fuori, indica la strada a chi vi crede: Dio non viene menzionato. Piuttosto, secondo una logica

ISSN 2975-2604

vagamente buddista (Ricard 2003), il centro di tutto è l'individuo, che deve dissolvere le nubi del proprio terrore, trovando sé stesso e, di conseguenza, la sua via. Solo *a posteriori*, dopo aver affrontato le prove della vita, egli capirà che senso avranno avuto le sue vicende e tutto questo ne definirà l'identità.

3. *Modelli narrativi a confronto*

La condizione di *incertezza* in cui versano Paul, sua madre e in fondo tutti i personaggi di *Dune* viene enfatizzata da Villeneuve in *Dune: Part One*, dato che egli elimina le citazioni dagli scritti storici della principessa Irulan inserite da Herbert nel suo libro per far capire che, alla fine, Muad'Dib arriverà. In questo modo, il regista sceglie una strategia enunciativa che rende il suo spettatore molto più insicuro, circa la direzione che potranno prendere gli eventi. E, per rincarare la dose, Villeneuve fa fare allo stesso Paul una serie di sogni premonitori che non vengono menzionati nella stessa forma nel romanzo, nei quali sembra che quest'ultimo verrà ferito a morte da una donna Fremen di cui si innamorerà, dopo essersi unito al suo popolo per combattere al suo fianco.

Avrà dunque senso, per il giovane Atreides, provare a verificare se il suo destino è di diventare il messia tanto atteso? Che significato può avere, per chi guarda il film, seguire le vicende di un personaggio che forse perirà prematuramente, senza diventare l'eroe che tutti si sarebbero aspettati? Per rispondere a queste domande, come ho anticipato, è necessario comparare la struttura narrativa di *Dune: Part One* con quella delle storie a "schema canonico" greimasiano, in particolare, mettendo a confronto le rispettive logiche di costruzione del senso della narrazione, per mezzo della rete di testi in cui si inseriscono le opere di finzione, ma anche fattuali, a cui esse danno origine.

Innanzitutto, è importante approfondire le ragioni che hanno indotto Greimas a sostenere, come ho mostrato sopra, che il suo modello rappresenterebbe un certo modo, sotto alcuni aspetti universale, di strutturare il racconto del "senso della vita", determinandolo di conseguenza. L'idea dello studioso lituano, come ho scritto, è che l'agire dei personaggi di una

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

narrazione, così come quello delle persone nelle piccole e grandi storie della loro esistenza, muova dal *desiderio* di realizzare ciò a cui essi attribuiscono un *valore*, secondo un meccanismo di proiezione dei loro *valori soggettivi* su qualcosa di *oggettivo*, come un oggetto da ottenere, una condizione esistenziale da raggiungere, eccetera. A volte questo si determina grazie all'azione, detta *manipolazione*, di qualcuno che svolge il ruolo del *Destinante*, un termine tecnico molto interessante, dato che si tratta di colui che decide, letteralmente, il *destino* dei suoi interlocutori, convincendoli del fatto che le loro azioni dovranno essere mirate verso uno specifico *obiettivo*, che egli ritiene particolarmente significativo. I protagonisti di questo tipo di vicende, infatti, capiscono che se vorranno perseguire questo scopo, a cui a loro volta attribuiscono un grande significato, la strada è segnata: essi dovranno spendersi per acquisire certe *competenze*, che consentiranno loro di affrontare alcune *prove* – di cui una *decisiva*, nella fase delle loro storie detta *performanza* – al termine delle quali, se le supereranno, otterranno non solo la soddisfazione di averlo fatto, ma anche una *sanzione positiva*, vale a dire il *riconoscimento* di esserne stati capaci, che di solito si concretizza nella forma di un *premio*, più o meno materiale. Se, invece, non riusciranno nella loro impresa, essi riceveranno una *sanzione negativa*. Come mostro nella figura 1, dunque, per Greimas tutti gli eventi che accadono in ogni narrazione hanno un *senso* perché seguono una *direzione determinata a priori* da ciò che per i protagonisti ha un valore, che essi stabiliscono confrontandosi con un Destinante, il quale influenza il loro futuro. Un avvenire che consiste nel procurarsi delle competenze per affrontare prove che produrranno riconoscimenti o disconoscimenti (di solito derivanti dallo stesso Destinante, che è il personaggio che condivide l'importanza di perseguire determinati obiettivi), come del resto avverrebbe sempre nella vita.



Fig. 1 – Schema canonico della narrazione di Greimas

ISSN 2975-2604

Che lo schema canonico della narrazione non sia affatto universale è stato dimostrato in molti modi (Ferraro 2015; 2019) e, come mostrerò tra breve, anche *Dune: Part One* lo testimonia. Però, nel contesto di questo articolo, in cui mi propongo di descrivere il significato della storia di un ragazzo come Paul Atreides, un giovane alla ricerca della propria identità e di un posto nel mondo, è interessante notare che, come afferma lo stesso Greimas (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 216), questo modello deriva la sua struttura dalle fiabe di magia russe analizzate da Propp (1928), le quali hanno la forma dei *riti di iniziazione* di tantissimi popoli (Propp 1946; Ferraro 2015). Il fatto che, al suo interno, il senso della vita consista nel riconoscimento, da parte di qualcuno che svolge il ruolo del Destinante – vale a dire, fuor di metafora, di chi è già un membro importante del contesto sociale in cui l'iniziando vuole entrare –, delle capacità dell'iniziando stesso di imparare delle cose e di superare delle prove, perseguendo i valori di tale consesso, è molto significativo. Inoltre – e questo è rilevante quando si parla di religione, come in *Dune,* un Destinante particolare di questo genere di storie può essere Dio, che una volta convinti i suoi fedeli, magari per mezzo della predicazione di qualche chierico, che i suoi valori sono degni di indirizzare la loro esistenza, determina grazie a essi il senso delle loro azioni. Queste ultime, infatti, dovranno essere volte a imparare come realizzarli in Terra, in modo da guadagnarsi in premio, appunto, il riconoscimento dei membri della società che li condivide (come quando si dice "quella persona è un buon cristiano"), nonché il Paradiso dopo la morte. Da entrambi questi punti di vista, sacro e profano, che del resto si possono facilmente intrecciare, sia nelle narrazioni, sia nel mondo reale, il fatto che il senso della storia di un individuo abbia a che vedere con alcuni valori condivisi con il suo Destinante, che sono al centro della società a cui l'individuo stesso desidera appartenere e che stabiliscono in partenza il significato di tutto ciò che egli dovrà fare se vorrà diventarne membro, è molto importante per capire il funzionamento di *Dune: Part One*.

Nel film di Villeneuve, infatti, come sappiamo, si racconta del giovane Paul che, ancora adolescente, è alla ricerca della sua strada. La madre Jessica è convinta che lui sia il Kwisatz Haderach, il nome che la congrega delle Bene Gesserit riconosce al messia, e per questo lo cresce nei valori che ella

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

condivide con le sue consorelle, insegnandogli tutto ciò che sa, affinché un giorno possa superare le terribili prove a cui verrà sottoposto per diventare il Salvatore. Ma, nel frattempo, suo padre, il duca Leto, spera che il ragazzo gli succeda al trono, facendolo educare alla guerra e al comando dai suoi migliori luogotenenti. Per il sovrano non è importante il percorso spirituale ed escatologico che la moglie intravede per il figlio, del quale tra l'altro non è al corrente, quanto piuttosto quello più terreno dell'esercizio del potere per garantire libertà e prosperità al suo popolo, difendendolo dagli attacchi dei suoi più acerrimi nemici. Infine, i Fremen ritengono che il rampollo della famiglia Atreides sia il loro liberatore e per questo, dopo averlo messo alla prova, decidono di accoglierlo e di insegnargli tutti i segreti della propria società, nella speranza che prima o poi egli prenda in mano le redini del suo e del loro destino. Se volessimo utilizzare i termini di Greimas, dunque, dovremmo affermare che all'interno di *Dune: Part One* esistono, in sostanza, *tre schemi canonici della narrazione* potenzialmente percorribili, in ognuno dei quali vigono valori differenti. Se Paul accettasse di lasciarsi "destinare" da uno tra suo padre, sua madre o il capo della tribù dei Fremen che lo accoglie, il significato della sua vita si chiarirebbe ed egli entrerebbe in un percorso ben definito, diverso dagli altri, una strada fatta di competenze specifiche da acquisire, prove da superare e sanzioni, possibilmente positive, da procurarsi. Ciò che il ragazzo è chiamato a compiere è una scelta, che determinerà il senso della sua esistenza (nonché la sua identità, dato che il suo nome – Kwisatz Haderach, Muad'Dib, duca – cambierà in funzione della strada che prenderà).

Questo è particolarmente evidente in una delle sequenze iniziali del film, quando Paul viene condotto da suo padre in cima a una rupe, dove sono sepolti tutti i suoi antenati, i defunti sovrani di Caladan. Un giorno, sotto quella terra, ci finirà anche Leto, che ha deciso di accettare il suo destino di governante, nonostante da giovane volesse fare il pilota, per volare libero nell'aria. Dunque, anche Paul terminerà lì la sua esistenza, se sceglierà la stessa via: una scena che si rivela particolarmente drammatica, visto che lo spettatore sa già che presto il duca morirà, proprio per il fatto di essere alla guida del suo popolo e di essere inviso all'imperatore per il tipo di società rispettosa delle libertà altrui che egli ha creato. Per il padre del ragazzo,

ISSN 2975-2604

comunque, è evidente che abbia senso andare incontro al suo destino in nome di tutto questo ed egli chiede al suo rampollo di seguirlo sulla stessa strada, ma si rende conto che il figlio è titubante.

In effetti, il protagonista del film di Villeneuve, per tutta la lunga durata dell'opera, non sceglie alcuno dei Destinanti e dei destini che questi gli propongono, come se non sapesse che direzione e, dunque, che senso assegnare alla propria esistenza. Sembra, piuttosto, che egli rimanga *sospeso*, alla ricerca di un significato che non trova, e che l'unica cosa che possa fare sia cercare un suo *equilibrio*, interiore ed esteriore, tra le tante forze che lo spingono in mille direzioni diverse, tutte, a dire il vero, piuttosto spaventose.

Il simbolo di ciò che sto scrivendo è la sequenza della tempesta di sabbia in cui Paul si addentra insieme a sua madre, alla guida di un velivolo, mentre i due fuggono dagli Harkonnen, che li vorrebbero eliminare, al fine di riprendere il controllo di Arrakis, che nel frattempo è stato dato in gestione dall'imperatore agli Atreides. Nessuno è mai uscito vivo dalle violentissime correnti d'aria che trasportano detriti in grado di perforare l'acciaio. Lady Jessica, per non farsi prendere dal panico, recita la preghiera di cui ho scritto nelle pagine precedenti ("non devo avere paura. La paura uccide la mente. La paura è la piccola morte che porta con sé l'annullamento totale…"). Paul invece ha una visione, in cui un Fremen gli insegna la filosofia di vita del suo popolo, necessaria per avere il coraggio di cavalcare i vermi del deserto, creature gigantesche e terrificanti, che fanno anche loro parte della natura potente e apparentemente incoercibile di quel mondo con cui il ragazzo sta imparando a confrontarsi. Le parole che quest'uomo gli rivolge sono molto significative: "il mistero della vita non è un problema da risolvere, ma una realtà da sperimentare. Un processo che non si può comprendere arrestandolo. Dobbiamo seguire il flusso del processo, unirci a esso. Fluire con esso". Il giovane, dunque, capendo di non potersi opporre, di non poter seguire il percorso che ha in mente imponendo la sua volontà sugli elementi, spegne i motori del suo velivolo e si lascia sballottare dalle correnti d'aria, fino a quando queste non lo portano così in alto da dargli l'occasione di uscire dalla tempesta. Solo in quel momento egli riaccende i propulsori e riprende il controllo del mezzo. Quest'ultimo,

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

però, si arresta definitivamente, ma Paul ormai ha imparato a seguire il vento e volando come se si trovasse su un aliante, riesce a organizzare un atterraggio di fortuna.

4. *Il senso dato a priori e il senso cercato con i propri sensi*

Una volta a terra, Paul e sua madre non hanno nemmeno il tempo di festeggiare, perché il loro impatto sulla sabbia ha richiamato l'attenzione proprio di un gigantesco verme e i due rischiano di venire inghiottiti nelle sue fauci. Dunque, devono fuggire e cominciano a vagabondare per Arrakis alla ricerca dei Fremen, gli unici che sanno come sopravvivere nel deserto. Una volta trovati i nativi di quel pianeta e superata una violenta prova di iniziazione, i due cominciano con loro una lunga marcia ancora molto incerta, senza sapere dove questa li condurrà.

Dune: Part One si conclude in questo modo ed essendo strutturato come ho scritto, si configura come un adattamento molto particolare del romanzo di Herbert da cui è tratto. Se il libro, in sostanza, è la storia di un ragazzo che segue il suo destino e diventa il rivoluzionario salvatore che tutti aspettavano, lanciando il messaggio che se si crede in un mondo migliore e si impronta con fiducia la propria vita al perseguimento di certi valori, questi si realizzeranno e la propria esistenza avrà un senso, il film, invece, con la scusa di raccontare solo la prima parte delle vicende di Paul Atreides (Villeneuve ne ha realizzato un altro quest'anno, *Dune: Part Two*, per raccontare il resto) si concentra sull'indecisione del giovane, sui suoi tentennamenti, sulla sua ricerca appassionata di una strada che fatica a trovare, sballottato dal fluire turbinoso degli eventi. Non avendo ancora chiaro cosa abbia davvero valore per lui e, di conseguenza, chi vorrà diventare, tutta la sua vicenda si configura come una perigliosa battaglia per trovare sé stesso e, di conseguenza, per riconoscere il significato del suo essere nel mondo.

Il fatto che, spesso, un'opera pensata per riprenderne fedelmente un'altra, in realtà ne modifichi il senso è stato ben spiegato da Ferraro (2008), riprendendo le teorie di Lévi-Strauss. L'idea è che ogni contesto culturale abbia le proprie coordinate che, come delle specie di campi di forze, deformano i testi che accolgono al proprio interno, trasformandoli. Così come nel film di Coppola intitolato *Bram Stoker's Dracula* (*Dracula di Bram Stoker*,

ISSN 2975-2604

1992, Francis Ford Coppola), prodotto con l'evidente intento di trasporre sullo schermo il romanzo sul principe delle tenebre dello stesso Stoker (1897), il regista americano fa entrare i suoi spettatori nel punto di vista del vampiro, donandogli una soggettività tipica dei racconti dei nostri tempi, a cui lo scrittore irlandese non aveva assolutamente pensato (nel suo libro il protagonista non parla mai in prima persona, dato che si tratta di un'opera epistolare scritta da tutti i personaggi umani che si relazionano con lui), allo stesso modo possiamo ipotizzare che Villeneuve, in *Dune: Part One*, costruisca la sua narrazione in maniera diversa da Herbert, enfatizzando l'impossibilità di Paul Atreides di trovare senso dentro a un "percorso narrativo canonico" costruito a priori da un Destinante che ha nei suoi confronti grandi aspettative, perché circa sessant'anni dopo, la temperie culturale è cambiata e parlare di un giovane che sceglie coraggiosamente di andare incontro a questo tipo di destino appare meno significativo. Oggi, piuttosto, è più interessante l'altro modello, quello del ragazzo che cerca senso senza trovarlo nei contesti sociali che gli preesistono e che deve combattere corpo a corpo con una serie di forze esterne che lo sospingono in ogni direzione, tentando di trovare un suo equilibrio.

Ecco, allora, che il senso della vita, secondo quest'altra logica, si trova *a posteriori*, proprio come nella preghiera che, evidentemente, non a caso l'editore italiano di *Dune* ha inserito nella quarta di copertina della sua ristampa del 2022 del romanzo, per attualizzarne il messaggio: "…guarderò in faccia la mia paura. Permetterò che mi calpesti e mi attraversi. E quando sarà passata, aprirò il mio occhio interiore e ne scruterò il percorso. Là dove andrà la paura non ci sarà più nulla. Soltanto io ci sarò". Dunque, non è seguendo i valori e i dettami dell'occhio degli altri che, proponendosi come Destinanti, presentano un loro punto di vista sul futuro, sul significato di un certo percorso esistenziale, che si troverà sé stessi, ma guardandosi indietro, al termine di un cammino seguito senza remore e con coraggio, affrontando anche gli eventi avversi e i propri timori, dopo che ci si sarà costruiti un proprio sguardo individuale sul mondo, capace di tirarne fuori ciò che vi è di più significativo.

La chiave per riuscirci si trova nell'insegnamento dei Fremen che ho riportato sopra: "il mistero della vita non è un problema da risolvere, ma una

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

realtà da sperimentare [...] Dobbiamo seguire il flusso del processo, unirci a esso. Fluire con esso". Non si può, in sostanza, stabilire a priori quali sono i propri valori e interrogarsi, come quando si cerca la soluzione di un teorema, su come imporli sulla realtà: sarebbe troppo teorico, idealistico, frutto dell'incapacità di comprendere come funziona *veramente* il mondo. Piuttosto, si deve cercare di aderire alla realtà stessa, *sentirla* con la propria sensibilità, in modo che il suo senso *si dischiuda* e si possa finalmente così accedere al *vero*, come in una sorta di *iero-* e, allo stesso tempo, di *cratofania* (Eliade 1948). Quando Paul impara a farlo, nella tempesta di sabbia che ho descritto, riesce a seguire il vento che altrimenti lo avrebbe condotto alla morte e a sfruttarlo per trarsi in salvo. Egli, grazie all'illuminazione che riceve visionariamente dall'insegnamento dei Fremen, focalizza la sua attenzione, espande i suoi sensi, fino ad esperire l'invisibile, quelle correnti d'aria che, turbinando, gli indicano la via, in una sequenza che, non a caso, è girata da Villeneuve con lenti focali cortissime, primissimi piani degli elementi naturali e inquadrature sovraesposte per far entrare tutta la luce possibile, in modo che si capisca bene che il tema è proprio quello della visione in una doppia accezione: dell'apertura, appunto, di un "occhio interiore" in grado di trovare senso e, di conseguenza, una direzione.

5. Dune: Part One *nella rete di testi della nostra cultura*

Il modello narrativo da cui discendono il film di Villeneuve e la sua visione del senso della vita, naturalmente, non è nuovo, ma accomuna *Dune: Part One* a molti altri testi che circolano nella nostra cultura da qualche anno. In particolare, esso ricorda, come ho anticipato all'inizio, quello che ho definito, in diversi miei lavori, il modello delle *storie di vagabondi* (Santangelo 2021a; 2021b; 2022; 2023).

ISSN 2975-2604

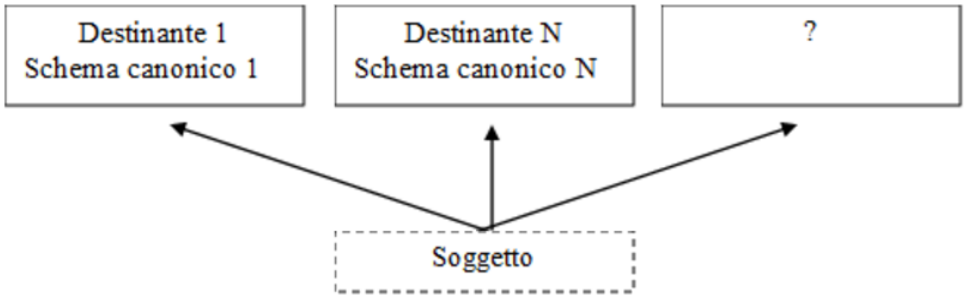


Fig. 2 – Struttura narrativa delle storie di vagabondi

Come si vede nella figura 2, si tratta delle vicende di personaggi che, per una ragione o per l'altra, non riescono a trovare senso nei valori dei Destinanti presenti nelle società a cui appartengono, né nei percorsi esistenziali che dovrebbero intraprendere per realizzarli, al termine dei quali verrebbero sanzionati positivamente, riconosciuti e premiati per averlo fatto. Essi sentono, in qualche modo, che *la loro soggettività è diversa*, dunque procedono a tentoni, provando a confrontarsi con i valori di altri Destinanti, entrando nei consessi in cui la gente vive procurandosi le competenze e affrontando le prove tracciate da questi altri modi di vedere il mondo, salvo poi uscirne, perché nemmeno questi consentono loro di ritenere di condurre un'esistenza realmente significativa. Non rimane, dunque, che muoversi, *vagabondando* senza una meta precisa, nell'attesa di costituirsi davvero come Soggetti (per questo la linea attorno a questa parola, nella figura 2, è tratteggiata), dato che essere tali, almeno nella teoria greimasiana su cui sto concentrando la mia analisi, vuol dire avere individuato ciò che si ritiene abbia valore e verso cui si vuole andare[1]. Ma ciò potrà avvenire solo quando il senso di tutto questo vagare si manifesterà, in qualche breve ma intenso, per certi versi anche "sacro", momento di illuminazione, che per

1. Bauman, in questo senso, parlerebbe forse di "soggetti liquidi", cogliendo sicuramente una parte del discorso che sto portando avanti, anche se non tutta, a mio modo di vedere.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

andare avanti bisogna credere che arriverà[2].

Un'opera di finzione che rappresenta molto bene questo modello narrativo è la serie televisiva realizzata da Paolo Sorrentino, intitolata *The Young Pope* (2016). Qui, Lenny Belardo, il giovane Papa americano appena eletto al soglio di San Pietro, è assalito da molti dubbi sul senso del percorso esistenziale che gli si dischiude davanti, tanto da non riuscire a pronunciare il discorso inaugurale del suo pontificato davanti ai fedeli. Egli comincia, dunque, ad aggirarsi inquieto per il Vaticano, per Roma e nel resto del mondo, alla ricerca di un segno che lo ispiri, che gli faccia capire che Dio c'è, gli parli e gli indichi la strada. In fondo al suo cuore, crede che questo suo muoversi scomposto prima o poi lo porterà da qualche parte, ma non potendo contare sulla solida guida dei valori su cui si fonda l'istituzione della Chiesa, nei quali evidentemente non si riconosce, può utilizzare solo il suo senso estetico, la sua capacità di sentire la presenza del divino nei brevi ma decisivi istanti in cui essa si manifesta, ironicamente rappresentati dalla sua bocca, quasi sempre con una sigaretta tra le labbra, avidamente

2. Mi è stato contestato, da un lettore che ringrazio, che questa mia affermazione circa la difficoltà, se non proprio l'impossibilità di utilizzare il modello dello schema canonico della narrazione di Greimas per descrivere il modo in cui si costituisce il senso di un film come *Dune: Part One*, sarebbe troppo radicale, perché in fondo una storia, nell'ottica dello studioso lituano, può anche consistere nel raccontare di come il protagonista, cambiando mille volte strada, finalmente capisca ciò che per lui ha valore. Se questo è certamente vero – se cioè, in sostanza, una narrazione può essere incentrata esclusivamente sulla fase della Manipolazione o del Contratto del modello di Greimas, oppure può svolgersi senza la presenza di un Destinante, quando il protagonista stesso comprende da solo ciò che ritiene importante per orientare le sue azioni – credo che sia altrettanto da sottolineare come nessuna di queste condizioni si verifichi nel film di Villeneuve che, lo ripeto, termina senza che né Paul, né gli spettatori, capiscano quali sono i valori su cui quest'ultimo incentrerà la sua esistenza, proprio perché egli non sceglie il proprio destino. Come ho scritto, è chiaro che *Dune: Part One* sia stato concepito come una parte di un racconto più lungo, completato da *Dune: Part Two* e, come si vocifera mentre scrivo, anche da una terza pellicola che starebbe per entrare in lavorazione. Nelle storie dei film successivi, l'eroe di questa saga opererà le sue scelte, come del resto avviene nel romanzo di Herbert, e infatti queste altre opere, strutturate in maniera più canonica, hanno e avranno significati differenti. Quello che conta, qui, è che il primo di questi tre lungometraggi sia stato costruito come ho l'ho descritto, nella convinzione, evidentemente, che le persone, vedendolo, lo potessero trovare sensato. Alcune delle ragioni che ritengo più importanti, a proposito del perché tutto questo sia avvenuto e avvenga – vale dire come mai la gente di tutto il mondo si sia emozionata nel lasciarsi raccontare questo genere di storia – sono quelle, di natura sociosemiotica, che riporto in queste pagine.

ISSN 2975-2604

alla ricerca dell'incontro con una realtà che può regalare questi attimi di significativo piacere. Così, grazie anche al formato della serialità, che funziona molto bene per rendere l'idea del senso di una vita incentrata sul continuo vagabondare, un episodio dopo l'altro, una stagione dopo l'altra, il giovane Papa, come Paul Atreides, si incammina nel suo mondo senza sapere dove andrà: forse lo salverà o forse abdicherà, non è dato saperlo, ma il fascino di questo tipo di narrazione è proprio il dubbio esistenziale su cui essa si fonda.

Sempre del medesimo tenore, ma questa volta nel genere delle narrazioni fattuali, dimostrando come il modello che sto descrivendo non dia origine solo a rappresentazioni del senso della vita di natura finzionale, è il diario di viaggio di Paolo Cognetti, intitolato *Senza mai arrivare in cima* (2018). Qui, l'autore, notoriamente amante della montagna, racconta di essere andato in Himalaya con alcuni amici, col preciso intento di non scalare alcuna vetta, ma di gironzolare nelle vallate alla ricerca di qualcosa che valesse la pena di vivere insieme, fiducioso nel fatto che lo avrebbe trovato. Egli si scaglia contro la retorica delle ascensioni, che ricollega anche a quella religiosa dell'ascesi, di coloro che si pongono a priori l'obiettivo di conquistare una cima, si allenano, studiano il percorso e poi partono all'avventura, sicuri che la loro impresa sarà comunque significativa, perché nell'incontro e nel confronto con la natura, troveranno sé stessi e il divino. Costoro, che rappresentano metaforicamente anche un certo modo di pensare, weberianamente pseudo-calvinista, della nostra società, secondo cui chi si pone un obiettivo perché ha dei valori e poi li realizza, superando ogni difficoltà, dimostrerebbe di essere speciale, possedendo la grazia, non avrebbero capito che il senso della vita è un altro e che si può trovare nelle piccole cose, in un fiore, in un'alba ai piedi dell'Everest vissuta con una persona cara, nell'incontro con una cultura diversa. Ancora una volta, però, tutto questo bisogna saperlo riconoscere, aguzzando il proprio senso estetico e imparando a stare appieno nella realtà, seguendone col cuore aperto le salite, ma anche le discese e i falsipiani.

Questo tipo di filosofia è alla base anche del romanzo più famoso dello stesso Cognetti, *Le otto montagne* (2016), ambientato ai giorni nostri e anch'esso intriso, agli occhi di molti suoi interpreti, di una grande spiri-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tualità. Qui, due amici cercano la loro strada, ancora una volta in mezzo ai monti, ma quello tra di loro che, essendo nato lì, tenta di realizzare i vecchi valori della tradizione, diventando un pastore e aprendo una piccola azienda casearia a conduzione famigliare, fallisce, perdendo prima il suo denaro, poi gli affetti e infine la vita, che del resto per lui non ha più senso, perché si rende conto che ormai il mondo è cambiato e non è più possibile perseguire certi progetti. L'altro, invece, grazie all'incontro con la cultura tibetana e a un suo vecchio mito, scoperto viaggiando, capisce che il valore dell'esistenza non consiste nel cercare di seguire un unico percorso fino in fondo, per quanto esso appaia bello, giusto e degno, ma nel girare in tondo, spostandosi continuamente tra una montagna e l'altra, senza mai fermarsi, assaporando appieno il gusto di gioie e dolori, deviazioni e nuove scoperte, sempre alla ricerca del loro più profondo significato.

Il protagonista del romanzo di Cognetti è proprio un vagabondo la cui storia funziona come quelle che ho tratteggiato nella figura 2. Egli ha un padre che, pur vivendo in città, gli ha insegnato ad amare i monti e la gente che li abita, facendogli capire che nel nostro mondo ci sono sistemi di valori e percorsi esistenziali differenti, tra i quali si può scegliere, prendendo dimora all'interno dell'uno o dell'altro. Ma lui ama viaggiare, non fermarsi mai, entrare e uscire da ognuna di queste realtà, proprio come i protagonisti di *Nomadland* (2020, Chloé Zhao), un film tratto da una ricerca etnografica (Bruder 2017) sul fenomeno sempre più rilevante delle persone di ogni età che, negli Stati Uniti, decidono di lasciare i loro lavori per vagabondare in giro per la nazione. Qui, invece, è una donna di circa cinquant'anni a mettersi in cerca di un senso che non trova conducendo la sua vita secondo i vecchi valori del sogno americano ormai tradito. Ex insegnante di scuola in una cittadina di provincia post-industriale, alla morte del marito, ella decide di abbandonare la sua abitazione e di partire, dormendo in un furgone. Senza più fissa dimora, mette da parte qualche soldo quando le serve, svolgendo le mansioni più umili e disparate, ma per il resto contempla la natura, sia quella dei grandi spazi incontaminati della sua nazione, sia quella delle persone che incontra, godendo delle piccole e grandi illuminazioni che tutto questo le regala.

ISSN 2975-2604

6. *Il senso di tutto questo vagare*

L'ultimo riferimento a *Nomadland* mi consente di provare ad abbozzare qualche risposta alla domanda che io stesso mi sono posto, quando mi sono accorto che sempre più discorsi sul senso della vita nel mondo contemporaneo funzionano secondo il modello del vagabondare, invece di seguire lo schema "canonico" di Greimas. Ferraro (2015) ha sostenuto che quest'ultimo, proprio per via della sua diretta derivazione dalle fiabe di magia russe analizzate da Propp, somiglia strutturalmente al mito americano del *self-made man*, colui che facendosi da solo e superando, grazie alla sua competenza, una serie di prove difficili, si guadagna un ruolo rilevante nella propria società, dimostrando in sostanza di saperne incarnare i valori. Ma, come abbiamo visto, per decidere di intraprendere questo percorso esistenziale, un individuo deve ritenere che ne valga la pena, che tutto ciò che dovrà affrontare sia davvero significativo. Nel film sul nuovo nomadismo negli Stati Uniti, invece, la protagonista vive in una città che reggeva la sua economia sull'industria pesante, che ora non c'è più. Suo marito è morto prematuramente proprio per avervi lavorato e lei è rimasta sola, con pochissimi risparmi e molti debiti, che fatica a pagare. Interrogandosi sul suo mestiere di insegnante, che deve trasferire alle nuove generazioni i valori della propria cultura, decide di abbandonare tutto, perché non può più contribuire all'iniziazione dei giovani a una società in cui non si riconosce. Ella capisce di non potersene chiamare fuori per sempre, tant'è che, come ho anticipato, quando ha bisogno di soldi, lavora per una grande azienda di spedizione di pacchi o in un campeggio per turisti, ma si mette in cerca di nuovi orizzonti.

Questo riferimento al nostro sistema sociale occidentale, di matrice neo-liberista, che non sarebbe in grado di produrre prospettive entro cui inscrivere il proprio percorso "canonico" di iniziazione, è ancora più evidente in un'altra coppia di film che ho analizzato in passato e che parlano, appunto, di ragazze che devono diventare adulte, trovando un proprio posto nel mondo: *La Vie d'Adéle – Chapitres 1 & 2* (*La vita di Adele*, 2013, Abdellatif Kechiche) e *Jeune Femme* (*Montparnasse – Femminile singolare*, 2017, Léonor Serraille). In questi casi, le protagoniste, entrambe provenienti da classi sociali medio-basse, ma educate a scuola a credere nell'emancipazio-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

ne femminile, rifiutano di incarnare i valori delle loro famiglie d'origine e di seguire i percorsi di vita immaginati per loro dai genitori. Esse provano piuttosto a inserirsi in contesti più abbienti, animate dalla fascinazione nei confronti di chi li rappresenta. Ma, pur venendo accolte e intavolando relazioni sentimentali autentiche, presto si rendono conto che gli orizzonti di vita delle persone che incontrano sono troppo diversi e che né loro, né le rispettive o i rispettivi amanti, troverebbero senso portando avanti certe storie. Così rimangono sole, vagabondando per le città della Francia, con il solo obiettivo, come al solito, di provare altre strade, lasciandosi guidare da ciò che sentono.

In entrambi questi casi, è molto forte l'idea – peraltro condivisa, come ho avuto modo di mostrare (Santangelo 2022), da molti critici cinematografici che hanno commentato queste opere, i quali hanno sostenuto che esse sono molto verosimili nel fotografare la realtà – che la maggior parte dei giovani, oggi, non possa aspirare a realizzare il modello del *self-made man* (o *woman*), facendo la scalata sociale e guadagnandosi un posto di rilievo nella nostra società, perché questa non è strutturata per consentirlo. Ecco, dunque, perché dovrebbero ritenere che un modello come quello del vagabondare, senza aspirare ad andare dove vogliono e accontentandosi di trovare lacerti di senso qua e là, piccole e grandi illuminazioni, entrando e uscendo da situazioni in cui non dimoreranno mai per sempre, possa essere un orizzonte (invero un po' disorientante) di vita accettabile. Come ho potuto verificare (Santangelo, *ibidem*), chi la vede in questo modo bolla proprio come "favole", esattamente come quelle di Propp e di Greimas, che funzionano alla stessa maniera, le storie di personaggi come la nota *influencer* Chiara Ferragni, che nel suo film autobiografico intitolato *Chiara Ferragni – Unposted* (2019, Elisa Amoruso), racconta di aver sempre sognato, fin da piccola, di vivere nel mondo della moda e poi, con il duro lavoro e le sue intuizioni, superando mille ostacoli, ci è riuscita. Questo sarebbe consentito solo ai ricchi: a chi, come lei, ha già un capitale economico e sociale, da far fruttare secondo le logiche, per l'appunto, del capitalismo.

Anche se ritengo che, in effetti, per molti sia davvero così, non sono convinto che questa spiegazione del significato socio-culturale del progressivo affermarsi del modello del vagabondare sia sufficiente. Infatti, alcuni stu-

ISSN 2975-2604

diosi delle tendenze nell'ambito dei consumi come Gobbi e Morace (2007) sottolineano da tempo come siamo passati progressivamente dall'economia che definiscono "dell'occhio" (non a caso simbolo dello stesso *brand* Ferragni), basata sull'ostensione degli status symbol, segni inconfutabili del successo per aver percorso la strada della realizzazione nel nostro sistema sociale, a quella "della mano e della lingua", basata sull'accentuazione della rilevanza dell'esperienza. In quest'ottica, oggi, moltissime persone, anche le più abbienti, preferirebbero spendere i loro soldi per vivere esperienze sensoriali particolarmente significative, che consentirebbero loro di arricchirsi interiormente, potendolo al massimo raccontare, ma non ostentare.[3] Naturalmente, il denaro può essere utile, per questo. Ma può esserlo anche, forse ancora di più, non chiudersi all'interno di un unico sistema di valori che indirizzi la propria vita in una sola direzione, in un certo qual modo impoverendola, dato che questo preclude di percorrere altre strade. Piuttosto, come ho scritto tante volte in queste pagine, invece di ritenere che il senso sia una freccia che indica una sola via, per qualcuno sembra essere divenuto migliore il modello con tante frecce e molte ancora da disegnare, che ho tratteggiato nella figura 2 di questo articolo.

Tra accettare il proprio destino, diventando un duca, un liberatore, un messia, oppure il Papa, uno scalatore di montagne, un'*influencer* della moda, un pastore, ciò che hanno immaginato i propri genitori, ciò che vorrebbero i propri compagni o le proprie compagne, forse è meglio vagabondare, perché il senso della vita, se c'è, agli occhi di molti, oggi, non si dà a priori, ma a posteriori, dopo averlo sperimentato, in un breve istante di illuminazione che, se ci si crede, prima o poi verrà.

3. Questo è un fenomeno interessante sia da un punto di vista semiotico, sia da un punto di vista sociologico. Il fatto che la storia della propria vita non funzioni secondo lo schema canonico di Greimas non significa che essa non si possa raccontare. Si può raccontare, piuttosto, ciò si è provato uscendo da tale schema e il senso che si è trovato in tutto questo. Il fatto che, per i più ricchi, questo significhi, sostanzialmente, dimostrare agli altri di avere accumulato esperienze e di aver dunque scambiato il proprio denaro con un altro tipo di moneta, comunque spendibile a livello sociale per dimostrare il proprio status, non deve far dimenticare che anche i meno abbienti, oggi, utilizzano questo modello. Forse la spiegazione è che, banalmente, come direbbe Veblen (1924), il modo di pensare delle classi agiate si trasferisce, per "sgocciolamento", verso il basso. Ma può darsi che ci sia qualcosa di più, legato a un cambiamento culturale di più ampia portata, che potrebbe avere un senso indagare più a fondo.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Bibliografia

Bruder J. (2017). *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York: W. W. Norton & Company.

Cognetti P. (2016). *Le otto montagne*, Torino: Einaudi.

Cognetti P. (2018). *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, Torino: Einaudi.

Eliade M. (1948). *Traité d'histoire des religions*. Payet & Rivages, Paris. Trad. it. *Trattato di storia delle religioni*. Einaudi, Torino, 1954.

Ferraro, Guido (2001). *Il linguaggio del mito*, Roma: Meltemi.

Ferraro, Guido (2008). *Comunque umani. Dietro le figure di mostri, alieni, orchi e vampiri*, Roma: Meltemi.

Ferraro, Guido (2012). *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La prospettiva neoclassica*, Roma: Aracne.

Ferraro, Guido (2015). *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma: Carocci.

Ferraro, Guido (2019). *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazion*e, Roma: Aracne.

Ferraro, Guido e Antonio Santangelo, a cura di (2017). *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi.* Aracne, Roma: Aracne.

Gobbi, Linda, e Francesco Morace (2007). "Nuovi percorsi di ricerca per un marketing in transizione", in *Leggere le tendenze. Nuovi percorsi di ricerca per il marketing*, a cura di Giampaolo Proni, 83-98, Milano: Lupetti.

Greimas A. J. (1983). *Du Sens II – Essays sémiotiques*. Editions du Seuil, Paris. Trad. it. *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*. Bompiani, Milano, 1984.

Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés (2007 [1979]), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*], trad. it. di Paolo Fabbri, Milano: Mondadori.

Herbert, Frank (2022 [1965]). *Dune* [*Dune*], trad. it. Giampaolo Cossato e Sandro Sandrelli, Roma: Fanucci.

Lorusso, Anna Maria, Paolucci, Claudio e Patrizia Violi, a cura di (2012). *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*. Bologna: Bononia University Press.

Propp, Vladimir (1966 [1928]). *Morfologia della fiaba* [*Morfologija skazki*], trad. it. , Torino: Einaudi.

Propp, Vladimir (1972, [1946]). *Le radici storiche dei racconti di fate* [*Istoriceskie*

ISSN 2975-2604

korni volšebnoj skazki], trad. it., Torino: Boringhieri.
Ricard, Matthieu (2003). *Plaidoyer pur le bonheur*, Paris: Les edition Robert Laffont.
Santangelo, Antonio (2021a). "Volti simbolici. Per una teoria sociosemiotica del volto", *Lexia*, 37-38: 503-520.
Santangelo, Antonio (2021b). "Culturally significant symbolic faces. For a sociosemiotics of faces in films", *Sign Systems Studies*, 49(3/4): 418-436.
Santangelo, Antonio (2022). "Volti del nostro tempo. L'opposizione tra *self-made women* e vagabonde", in *I cronotopi del volto*. a cura di Elsa Soro, Voto Cristina e Massimo Leone, 17-48, Roma: Aacne.
Santangelo, Antonio (2023). "Timely Faces", in *The Hybrid Face*, a cura di Massimo Leone, 87-108, London: Routdledge.
Stoker, Bram (1897). *Dracula*. London: Archibald Constable & Co.
Veblen, Thorstein (1924) *Theory of the Leisure Class*, London: Allen & Unwin.

Filmografia

Bram Stoker's Dracula (*Dracula di Bram Stoker*, USA 1992, Francis Ford Coppola).
Chiara Ferragni – Unposted (Italia, 2019, Elisa Amoruso).
Dune: Part One (*Dune*, USA/Canada 2021, Denis Villeneuve).
Jeune Femme (*Montparnasse – Femmina singolare*, Francia 2017, Léonor Serraille).
La Vie d'Adéle – Chapitres 1 & 2 (*La vita di Adele*, Francia/Spagna/Belgio 2013, Abdellatif Kechiche).
Nomadland (USA 2020, Chloé Zhao).
The Young Pope (Italia/Francia/Spagna 2016, Paolo Sorrentino).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Silvio Alovisio e Bruno Surace*

Dio è il limite? Religioni aliene nella fantascienza: appunti e riflessioni sul caso *Star Trek*

Is God the Limit? *Alien Religions in Science Fiction: Notes and Reflections on the Case of* Star Trek

Università di Torino
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
alovisio@inrete.it | b.surace@unito.it

Abstract

The article explores the complex relationship between religion and science fiction, focusing particularly on the representation of alien religions in the *Star Trek* (ST) universe. The case of ST is particularly significant because, despite the secular orientation of its creator Gene Roddenberry, the series consistently explores religious themes, integrating an epistemic horizon of rationality with spiritual issues. The various ST series (TOS, TNG, DS9, VOY, ENT) and the film *Star Trek V: The Final Frontier* (William Shatner, 1989) are analyzed, highlighting the development of an internal dialectic between science and faith. This relationship is articulated through various ideological declinations, starting from the dogma of the Prime Directive, which prohibits the Federation from interfering with less developed civilizations, raising important ethical questions. The discussion focuses on how religious faith is often depicted as an illusory belief system that compensates for the lack of adequate scientific knowledge, and how overcoming these beliefs is seen as a civilizational advance. The article also investigates a series of traditional components of religious discourse, focusing on the representation of the figure of God (and multiple deities) and the devil in science fiction cinema and ST, as well as the role of traditions and religious scriptures, the archetype of the chosen one, and the idea of the

*Il presente saggio è stato scritto in piena sinergia fra i due autori; ai fini dell'attribuzione di responsabilità, i paragrafi 3, 4, 5 sono di Silvio Alovisio e i paragrafi 1, 2, 6, 7, 8 sono di Bruno Surace.

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

afterlife. Through this analysis, the article demonstrates how ST uses science fiction to explore and question religious themes, always maintaining a rational and secular perspective while admitting mystery in certain circumstances. The strength and longevity of ST lie in its ability to combine narrative inventiveness and philosophical reflection, offering a vision of the future based on cooperation, tolerance, and respect for spirituality as a legitimate part of the human experience.

Keywords: Star Trek; alien religions; alien gods; ethics; science fiction; religion

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

McCoy: We were speculating. Is God really out there?
Kirk: Maybe he's not out there, Bones. Maybe he's right here… in the human heart.
Star Trek V. The Final Frontier

1. Premessa

Nel *Grande dizionario della lingua italiana* alla voce *Religione* la seconda definizione sancisce quanto segue: "Complesso di dogmi, precetti morali e riti costituenti ciascuno dei vari culti che esistono, o sono esistiti, secondo le molteplici, concrete differenziazioni storiche del senso del sacro presso i vari popoli" (Battaglia 1995: 775). Questa pur schematica descrizione, di impronta di fatto abramitica, estendibile più "elasticamente" ad altre forme di religiosità, da quelle Sciamaniche a quelle Buddiste o Confuciane, ci consente di trarre due conseguenze. La prima è che la grande varietà di religioni umane, tanto vive quanto morte, può vantare una sorta di omogeneità nella comunanza di alcuni elementi fondativi; di fatto, dunque, è possibile interpretare ogni religione come un costrutto che mette assieme dogmi (dimensione sintattica), precetti (dimensione semantica) e riti (dimensione pragmatica). La seconda riguarda invece la possibilità, non scontata, di considerare legittimamente religioni "inventate". Non cioè sedimentate attorno a secoli di Storia, ma costruite a tavolino, "falsificando" lo schema di base in vista di una teleologia che è ben sintetizzata dalla prima definizione presente nel dizionario: "Rapporto fra l'uomo e la divinità, nel suo complesso di convinzioni intellettuali, sentimenti, norme etiche, atti di culto". Una definizione che, astraendo ulteriormente, potrebbe vedere sostituiti "uomo" con il più largo "soggetto", e "divinità" (in cui giace il germe di una vetusta antropomorfizzazione) con "trascendente". Ecco dunque profilato una sorta di schema di base del discorso religioso, che dischiude infinite possibilità nella gestione del rapporto fra l'asse individuo-trascendente e quello dogmi-precetti-riti.

Il senso di questa progressiva schematizzazione è necessario per introdur-

ISSN 2975-2604

re la questione delle religioni *aliene*, costrutti "finzionali", cioè appartenenti a mondi audiovisivi di *fiction*, ma spesso *verosimili* nella loro strutturazione. Nondimeno è necessario indagare più a fondo sull'effettiva significatività di tali religioni, che se pure possono apparire coerenti da un punto di vista della progettazione, giocano la loro credibilità (e, al contempo, la loro *godibilità*) sul fascino delle proprietà semantiche che vi vengono associate, sulla capacità di smuovere determinati tipi di riflessioni etiche, e in ultima analisi sulla loro efficacia nel problematizzare, ponendosi come loro metonimia, le religioni vere.

Ci muoveremo dunque nel contesto delle relazioni tra fantascienza e religione, già ampiamente studiato[1], con uno specifico obiettivo. Porre le narrazioni audiovisive finzionali al vaglio di una sorta di *stress test*, con un movimento simile a quanto sovente viene fatto all'inverso in certa esegetica religiosa, che discute i testi sacri mettendone in dubbio determinati presupposti diegetici o ermeneutici, come accade per la ricorrente interpretazione della Bibbia in chiave ufologica[2].

Lo faremo ancorando le nostre riflessioni su alcuni casi cinematografici che tematizzano il religioso, per esplorare più a fondo il fitto universo di *Star Trek* (d'ora in poi ST), serie televisiva e cinematografica in onda dal 1966, fenomeno – non a caso – di *culto* (Kozinets 2016; Jindra 2005) e bacino fecondo per la "*religious imagination*" (Cowan 2022: 342)[3]. La qual

1. Cfr., senza pretese di esaustività: Warrick, Greenberg, 1975; Woodman, 1979; Kreuziger 1986; McGrath, 2002; Etherden, 2005; Cowan 2010; McGrath 2011; Machado, 2012; Connor, 2014; Hrotic, 2014; Nahin, 2014; Pohlmeyer, 2017; Mazur, McFarland Taylor 2023; Thrall 2024; nel contesto italiano cfr.; Albrile 2022; Baglioni *et al.* 2023.

2. Si pensi ai lavori di Mauro Biglino (ultimo in ordine di uscita Biglino 2023) o a classici della letteratura ufologica fondata sulla "teoria del paleocontatto" come Däniken 1969.

3. Il fandom di *Star Trek* rappresenta uno dei più vasti e longevi tra i franchise transmediali, sviluppatosi sin dagli anni Sessanta e caratterizzato da una notevole partecipazione dei fan, che hanno contribuito a espandere e reinterpretare l'universo narrativo originale attraverso varie forme di media e produzione culturale. Studi come quelli di Booker (2008; 2011; 2018), Geraghty (2014), Gonzalez (2015) e Thibault (2020) hanno esplorato la complessità delle tematiche politiche e culturali di *Star Trek*, evidenziando come queste abbiano attratto una base di fan impegnata e diversificata. Jenkins (1988) descrive questo fandom come esempio precoce di "textual poaching", ovvero di quella reinterpretazione e appropriazione creativa del testo originale da parte dei fan che nei decenni a venire costituirà una delle fruitive più pervasive. Cfr. a riguardo anche e Kwan 2007; Pearson 2007; Kapell 2010.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

cosa è piuttosto stimolante se si pensa che il mondo di ST, influenzato prima dalle convinzioni umaniste dell'ideatore Gene Roddenberry e poi, dagli anni Novanta, da quelle, un po' diverse, dei suoi principali "eredi"[4], nella sua sconfinata fantasia immaginativa integra un orizzonte epistemico di profonda e immanente razionalità con la tendenza, via crescente nei decenni, a problematizzare numerose questioni religiose[5]. Ha ragione Cowan, quindi, quando osserva che "the extraordinary richness of the franchise often lies precisely in its ambiguity, in the fact that it refuses to settle on a single explanation, and in the opportunities it presents for an exploration of faith rather than its embargo" (Cowan, 2022: 343).

Trattandosi, vieppiù, di un'opera di proporzioni enormi, concentreremo la nostra esplorazione su una fase precisa della lunga storia di ST, quella che – nella periodizzazione proposta da Shaun C. Brown – va dalla modernità al postmoderno (Brown 2023: xii-xvii), prima della lunga pausa che terminerà con la svolta "post-postmoderna" della trilogia cinematografica del Kelvin Universe. Il periodo, quasi un quarantennio, comprende le serie televisive ST *The Original Series* (1966-1969, Gene Roddenberry, TOS), ST *The Next Generation* (1987-1994, Gene Roddenberry, TNG), ST *Deep Space Nine* (1993-1999, Rick Berman e Michael Piller, DS9), ST *Voyager* (1995-2001, Rick Berman, Michael Piller e Jeri Taylor, VOY), ST *Enterprise* (2001-2005, Rick Berman e Brannon Braga, ENT), oltre all'interessante *Star Trek: The Animated Series* (1973-1974, Gene Roddenberry, TAS), che tuttavia non prenderemo in esame nel contributo. Oltre a queste serie, considereremo, per l'evidenza quasi teologica del suo racconto, il quinto titolo della saga cinematografica, *Star Trek V: The Final Frontier* (*Star Trek V – L'ultima frontiera,* 1989, William Shatner)[6].

2. (Fanta)scienza e fede: un conflitto insolubile?

4. Primo fra tutti Rick Berman, ma anche Michael Piller (per *Deep Space Nine*), Jeri Taylor (per *Voyager*) e Brannon Braga (per *Enterprise*).

5. Sulle complesse relazioni tra *Star Trek* e la religione cfr. Campani 1998; Porter, McLaren 1999; Kraemer *et al.* 2001; Schultes 2003; Kevin C. Neese 2016; Canavan 2017; Cowan 2022; Brown, Hackney 2023.

6. Gli acronimi qui proposti per indicare le serie di ST sono quelli canonicamente condivisi dal fandom.

ISSN 2975-2604

L'esplorazione sconfinata dello spazio e del tempo sollecita un arcaico interrogativo: esiste Dio nell'universo? Le immagini che ci giungono dai telescopi e dalle missioni spaziali, da decenni a questa parte, condividono sempre una duplice, antitetica ermeneutica. Da un lato esse vengono trattate come pregni oggetti tecno-scientifici, contenenti dati preziosi per l'avanzamento della conoscenza umana, e allo stesso tempo testimonianza di questo progresso, che va "dall'astrolabio al telescopio spaziale"[7]. Dall'altro sono immediatamente tradotte, estetizzate, divulgate in chiave mistica, come se dischiudessero una peculiare poetica del trascendente che si estrinseca attraverso il visivo, come a dirci che "l'eternità viene dagli astri" (Blanqui 1872). Lo stupore stereotipico dell'astronauta che guardando la Terra dall'oblò dice "è così piccola da quassù" è moltiplicato quando lo sguardo è inverso, verso l'infinito (*e oltre*).

Non è un caso che quando un regista di forte vocazione filosofica come Terrence Malick deve rappresentare il mistero della Creazione in *The Tree of Life* (2011, Terrence Malick) sullo schermo si visualizzino immagini di nebulose spaziali. Questo fascino siderale è naturalmente basilare nella fantascienza spaziale, e pochi altri generi si confrontano con il mistero del trascendente (ciò che va oltre la comprensione umana e la nostra conoscenza sensibile) in maniera tanto assidua. La fantascienza è in molti casi il racconto dell'attrazione tecno-scientifica verso il non spiegabile e il non conoscibile, che nell'incontro con la scienza genera sempre una crisi. Se si pensa alle esplorazioni galattiche di *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*, 1968, Stanley Kubrick) e *Solaris* (Solaris, 1972, Andrej Tarkovskij), così come a opere più recenti (*Contact*, 1997, Robert Zemeckis o *Mission to Mars*, 2000, Brian De Palma), ecco allora reificarsi lo scontro fra la razionalità del pensiero scientifico, che rende possibile la missione e ne legittima lo scopo, e l'incontro con forme di alterità la cui inspiegabilità coincide spesso con una qualche idea di trascendenza. Che queste entità esistano è, per chiunque eccetto chi le esperisce in prima persona (e forse anche per questi ultimi), un fatto più di fede che di scienza. Il criptico feto e il monolito kubrickiani, le allucinazioni del pianeta senziente Solaris, gli

7 Il riferimento è al titolo del testo didattico Bohm 1996.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

alieni variamente divini di Zemeckis e De Palma, sono perlopiù assenti, eppure *determinanti*. Dio è l'assente che lascia segni di presenza, l'*altro* da cui ha origine l'io (l'umano, la civiltà, la coscienza). Questi schemi fantascientifici, dunque, pur nel mutare dei tessuti narrativi e formali, replicano il modello di inconciliabilità fra pensiero razionale e fede. Tutti i personaggi sono costretti a rivedere le proprie credenze non perché abbiano compiuto un vero percorso fideistico, ma di fronte all'inspiegabile che gli si palesa dinnanzi allo sguardo. Parzialmente diversa è in questo senso la postura filosofica di ST, che attraverso le maglie del *viaggio spaziale* (*Trek* di fatto è l'escursione), ponendosi in dialogo ideale, storico, e alle volte filologico con gli esempi di opere fantascientifiche menzionati e che menzioneremo più avanti[8], configura invece un itinerario di grande rilievo, anzitutto antropologico (pur trattando paradossalmente quasi sempre di extraterrestri).

3. Il Dio relativo e la Prima Direttiva

Pochi altri *media franchise* come ST sono riusciti nel corso dei decenni a raccontare, attraverso la fantascienza, dubbi, speranze, paure dell'umanità di fronte alla ricerca dell'ignoto, in una prospettiva sempre segnata da una profonda visione umanista. Se dunque la fede, forse l'aspetto peculiare dell'esperienza religiosa, implica la credenza in ciò che non si può dimostrare o comprendere attraverso la ragione umana, in ST la dialettica scienza/fede, dalle origini fino alle prime stagioni di TNG, non può che pendere decisamente a favore del primo termine.

Fino alla fine degli anni Ottanta, l'universo non solo funzionale ma anche assiologico di ST è infatti ancora molto legato all'influenza di Gene Roddenberry, ideatore della serie. Roddenberry è una personalità molto complessa, in parte enigmatica e controversa, ma vanta senza dubbio una visione laica della vita, una profonda fiducia nell'umanità, nella scienza,

8. Sebbene ST oggi rappresenti un fenomeno socio-testuale di proporzioni enormi, e in un certo senso un ecosistema narrativo (Pescatore 2018) apparentemente autosufficiente, esso nelle sue origini è debitore di influenze estetiche e immaginari esterni, che si ricavano dal più ampio bacino della fantascienza audiovisiva, e con i quali ancora oggi possono identificarsi elementi dialogici o contrastivi, se si adotta uno sguardo comparativo. Si pensi ad esempio a Tulloch e Jenkins 1995; Rosati 2009; Wassmann 2016.

ISSN 2975-2604

nella tecnologia e in un futuro basato sulla cooperazione e la tolleranza tra i popoli. Cresciuto in una famiglia di fede battista, già da adolescente Roddenberry inizia a maturare un netto distacco da qualsiasi tipo di religione, rigettando dei culti soprattutto la dimensione istituzionale e gli aspetti dogmatici e cerimoniali, espressione a suo avviso di credenze superstiziose sconfinanti nella magia[9]. Nell'autoritarismo di molte religioni egli coglie inoltre una forza divisiva e per questo pericolosa, in quanto artefice di conflitti e integralismi. A fronte di questa convinta e costante ostilità verso le religioni "costituite", il fondatore di ST, come testimoniato da numerose lettere e interviste, si dichiara invece molto interessato alla questione dell'esistenza di Dio, da lui interpretata però non nei termini di un'assoluta trascendenza quanto secondo un principio di immanenza energetica che informerebbe tutta la materia. Dio è a suo avviso "a basic ingredient in the universe as neutrons and positrons […], is a prime force" (Alexander 1995: 313). Roddenberry ritiene che di questa forza sia materialmente partecipe anche il genere umano, e che proprio grazie al "*feeling of Godliness*", per usare una sua stessa espressione (Alexander 1995: 613), l'essere umano senta l'urgenza di esprimere la propria creatività e, soprattutto, di tendere verso l'esplorazione dell'ignoto[10].

Anche se Roddenberry ha affermato che "much of *Star Trek*'s mass audience reputation comes out of the fact that it has been kept scrupulously clear of religion" (Alexander 1995: 566), in verità, come si è detto, già in TOS e poi in TNG non mancano comunque costanti allusioni e riferimenti a questioni legati alla religione e all'esistenza di Dio.

In questa prima fase di ST, orientata dalle convinzioni di Roddenberry, la fede religiosa è interpretata spesso come un sistema di credenze illusorie che compensa, con interpretazioni irrazionali e soprannaturali, la man-

9. "I was around sixteen and emerging as a personality—and I decided to listen to the sermon […]. I guess from that time it was clear to me that religion was largely nonsense, was largely magical, superstitious things" (Roddenberry in Alexander 1995: 37).
10. "God, to me, is intrinsic to humanity. To the whole cause of humanity. To the imaginative principle. To what we create, and think. He – or I should say It – is a source, yes, but more an involvement with the unknown. God is like the leap outside oneself, something that has no discernible source, but is a source (Roddenberry in Fern 1996: 67)

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

canza di adeguate conoscenze scientifiche da parte di società ancora non avanzate. Questo tipo di impostazione configura un orizzonte epistemico comune a molte narrazioni fantascientifiche, le quali attualizzano i futuribili sviluppi razionali della conoscenza scientifica e tecnologica, interrogandosi sui traguardi ma anche sui limiti della ricerca empirica. Si tratta in altri termini di considerare la fede come una forma di pensiero magico il cui orientamento metafisico è risolvibile immaginando una gnoseologia futura, che renda spiegabile quanto nel presente risulta arcano e trascendente, fino a giungere, asintoticamente, a Dio.

Questa relativizzazione del divino, direttamente proporzionale a una progressiva razionalizzazione del trascendente, che si dà come spiegabile a partire dal grado di avanzamento delle società rappresentate, sposta il problema delle relazioni tra fede e scienza su un piano antropologico ed etico. La fantascienza di ST riflette con acume immaginativo sui possibili effetti del divario di conoscenze fra società molto diseguali che entrano in contatto. Il divario a volte può essere tale da far sì, addirittura, che comunità aliene meno sviluppate possono attribuire uno statuto divino a entità più avanzate. Come ci si deve comportare, in questi casi? Si deve spiegare a tali comunità la verità dei fatti (annullando così quel *credo quia absurdum*, o quanto meno quel *mistero,* che è condizione necessaria perché si possa parlare di atto di fede), oppure è più opportuno non dissolvere le loro credenze certamente fallaci ma in armonia con il grado di sviluppo di quelle società?

A normare una possibile risposta a questi interrogativi interviene, nell'etica di ST, la *Prime Directive*, formula prescrittiva che vieta alle società capaci di compiere viaggi interstellari a curvatura di interferire con le civiltà di pianeti che ancora non hanno raggiunto un tale sviluppo[11]. La piena osservanza di questa legge fondamentale della Flotta Stellare (la cui violazione comporta gravissime sanzioni) implica importanti corollari: i membri della Flotta in missione scientifica non solo non devono mai rivelare la loro presenza e le loro conoscenze tecnologiche, ma sono obbligati a rispettare le istituzioni e le culture e delle società aliene anche quando queste contra-

11. La direttiva viene citata per la prima volta in *The Return of the Archons* (*Il ritorno degli Arconti*, TOS, 1x21, 1967).

ISSN 2975-2604

stano con i valori costitutivi della Federazione.

Questa interdizione, una sorta di "meta-norma" da cui tutto il resto dipende, contiene, *in nuce*, un potenziale narrativo immenso. Se si costruisce un universo finzionale basandolo su una regola aurea è evidente che una delle maggiori pulsazioni creative provenga proprio dalla possibilità di infrangerla, per sperimentarne in chiave spettacolare ma anche etica le conseguenze drammaturgiche. È quanto avviene nel terzo episodio della quarta stagione di TNG (1989, *Who Watches the Watchers?*, tradotto in italiano con il titolo meno suggestivo ma più esplicito di *Prima direttiva*). In questa puntata per un imprevisto si ha un contatto inatteso tra gli osservatori scientifici della Federazione e gli osservati (gli abitanti del pianeta Mintaka III), e questi ultimi credono che il capitano dell'Enterprise Jean-Luc Picard, uno dei più iconici personaggi della serie, sia Dio. Che cosa fare? Mettere loro di fronte alla falsità di tale credenza oppure convalidare le loro errate convinzioni? Picard non ha dubbi, la sua forte fiducia nei progressi della ragione e della scienza lo porta a pronunciare queste parole: "Dr. Barron, your report describe how rational these people are. Millennia ago they abandoned their belief in the supernatural. Now you are asking me to sabotage that achievement to send them back into the Dark Ages of superstition and ignorance and fear? No!".

Emerge qui, con grande forza, un orientamento non più solo drammaturgico ma valoriale, e che conferma esemplarmente come la fantascienza sia spesso espressione di immaginifici progetti narrativi ma anche e soprattutto di una "ideologia meravigliosa" (De Vero 1980: 79).

Situazioni analoghe a quella menzionata ricorrono anche in altri episodi, a partire da TOS. In *Dominati da Apollo* (molto più intenso il titolo originale: *Who Mourns for Adonis?*, "Chi piange per Adone?", verso di un'elegia di Shelley, TOS, 2x02, 1967) si delinea ad esempio la tesi per cui gli dèi dell'antica Grecia fossero alieni che quando smisero di essere adorati dagli uomini lasciarono la Terra (qualcosa di simile alle teorie "paleoastronautiche" già in voga in quegli anni). Molti di loro entrarono in crisi e scomparvero, salvo Apollo, unico rimasto che sequestra l'Enterprise imponendo all'equipaggio di adorarlo. Dio ha bisogno degli uomini, sembra dire questo episodio. O meglio: una religione ha bisogno di credenti. Il dramma

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

di Apollo però non è solo la sua solitudine ma anche la sua vulnerabilità (per esistere ha bisogno dell'energia di un tempio – in sostanza di una tecnologia – che verrà distrutto, lasciandolo senza potere), circostanza che paradossalmente contempla la possibilità che gli dèi muoiano (Asa, 1999), condizione evocata anche dalla religione Klingon, priva di dèi perché questi, come racconta Worf in *Homefront* (DS9, 4x10), sono stati tutti uccisi da coloro che hanno creato, ossia dai Klingon stessi. In *The Paradise Syndrome* (*Il paradiso perduto*, TOS, 3x03, 1968), una civiltà umanoide molto simile ai nativi nordamericani considera il capitano Kirk come una divinità prima da venerare e poi da rinnegare. Anche gli alieni interdimensionali al centro dell'episodio *Justice* (*Il giudizio*, TNG, 1x08, 1987) godono della stessa considerazione divina da parte degli Edo, umanoidi che abitano il pianeta Rubicun III (gli alieni hanno scelto di non rivelarsi come tali agli Edo perché la fede di questi ultimi non interferirebbe sulla loro futura evoluzione). In questi e altri casi la fede religiosa è interpretata come un'illusione potente ma temporanea, sintomo di una proporzionale mancanza di conoscenza, e il suo superamento è visto come un importante salto in avanti nei processi di civilizzazione delle varie società che popolano l'universo di ST. Proprio questa evoluzione verso il superamento delle fallaci convinzioni religiose innerva la trama di uno degli episodi più complessi e apprezzati del *franchise*, *In a Blink Eye* (*In un batter d'occhio*, VOY, 6x12, 2000). In questo caso la Voyager resta intrappolata stabilmente nell'orbita di un pianeta dove il tempo scorre velocissimo e i secondi equivalgono ai nostri anni: inizialmente l'astronave, visibile nel cielo come una luminosa stella fissa, è scambiata dagli autoctoni primitivi per una nuova divinità subentrata a quella precedente, e come tale viene adorata. Con il trascorrere dei secoli, tuttavia, la stella-Voyager perde gradualmente – agli occhi di una civiltà in velocissima evoluzione – le sue qualità divine trasformandosi invece in stimolo per tendere verso l'esplorazione dell'ignoto, seguendo un processo di emancipazione dall'adorazione religiosa priva di conoscenza che sarebbe piaciuto molto a Roddenberry.

La Prima direttiva, tuttavia, per quanto, come si è appena visto, sia evocata in numerosi episodi del *franchise* proprio in rapporto alla controversa questione del rapporto tra il culto religioso e le verità della scienza, non è certo

ISSN 2975-2604

in grado di controllare e risolvere tutte le potenziali situazioni negative conseguenti agli innumerevoli casi di contatto tra entità con grandi divari di sviluppo. Ne consegue che l'universo di ST è abitato da molti falsi dèi, ossia da entità che tramite effetti speciali, colpi di teatro, e manipolazioni di ogni genere, fanno credere di essere delle divinità a popoli, pianeti, universi, allo scopo di poter esercitare (Dio essendo concepito come un'istanza capace di *destinare* chi è sotto il suo "dominio"[12]) un qualche tipo di influenza per il proprio tornaconto, come i due astuti e avidi Ferengi che in *False Profits* (*Profeti e perdite,* VOY, 3x5, 1996), riescono a imporsi come emissari divini presso gli abitanti di un pianeta primitivo. D'altro canto, in termini di *agency* il discrimine fra un vero e un falso Dio (che spesso coincide con l'impostore malvagio) è, per il popolo assoggettato, irrilevante: un Dio verosimile è "quanto basta".

4. Divine imposture

L'impostura dei falsi dei non è peculiare di ST ma attraversa ampi territori della fantascienza. Fra la miriade di esempi nel cinema può essere interessante partire dal classico *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*, 1939, Victor Fleming). Non siamo in questo caso nell'ambito della fantascienza spaziale, ma astraendo possiamo ricondurre il film al filone, dal momento che la storia parte da un viaggio aereo interdimensionale (la casetta di Dorothy è equiparabile di fatto a un'astronave) e poi racconta l'esplorazione di un mondo effettivamente *alieno*. La figura del mago, come tutti ricorderanno, assurge nel regno di Oz a un ruolo divino (Durand, Leigh 2010; Auxier 2011). Questi si presenta come una grande e tonitruante testa – dimensione funzionale a esaltare l'autorità di un dio antropomorfo, che verrà usata in funzione analoga anche in *Time Bandits* (*I banditi del tempo*, 1981, Terry Gilliam), e in *Star Trek V – L'ultima frontiera* – la cui magniloquenza è amplificata da un campionario di effetti speciali. E in effetti buona parte della storia ha luogo per via di un suo specifico potere agentivo sui personaggi. Scopriremo però che in realtà egli non è un essere magico e onnipotente, bensì un normale umano (il professor Marvel), abile a reggere l'impostura

12. Sul nesso Dio e destinalità nel cinema cfr. Surace 2019: 103-176.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

tramite i suoi trucchi da uomo di spettacolo. Questa declinazione del tema è così potente da ricorrere periodicamente fino alla contemporaneità. Si pensi a *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (*Guardiani della Galassia Vol. 2*, 2017, James Gunn), sequel di successo e uno fra i più amati film del multiverso Marvel (popolato da divinità di vario ordine e grado, ognuna delle quali mette in dubbio la legittimità delle altre). Qui gli avventurieri intergalattici si inoltrano in un pianeta ove incontrano Ego, che ne incarna una sorta di divinità. Tale entità, facente parte dell'ordine dei Celestiali, è un'estensione del pianeta stesso, senziente, di grande potenza, con mire tutt'altro che pacifiche (e che si manifesterà di nuovo, in un momento, come un grande volto). Si tratta, dunque, di un impostore, e anche la sua deità è messa in crisi dall'avere punti deboli e atteggiamenti che di trascendente, in ogni caso, hanno ben poco.

La trascendenza in quanto tale non può scendere a patti con la concretezza delle cose terrene, e ciò vale anche in ST. Nella serie esistono numerose "entità" che hanno caratteristiche e poteri in parte accostabili a quelli di un dio. Eppure, non sono identificabili del tutto con le peculiarità che, quantomeno nelle religioni abramitiche, sono associate a Dio (trascendente, creatore, onnisciente, onnipresente, onnipotente ed eterno). Queste entità superiori possono ad esempio essere delle macchine, come accade in *The Apple* (*La mela*, TOS, 2x09, 1967), dove un computer creato diecimila anni prima tiranneggia una civiltà di umanoidi primitivi che lo adora come un dio, o come in *Il ritorno degli Arconti*. Gli Arconti si rifanno alle antiche tradizioni gnostiche, sono entità cosmiche che dominano il mondo materiale controllando gli uomini attraverso l'imposizione autoritaria di regole. Nell'episodio, un computer programmato da Landru, morto migliaia di anni prima, domina una popolazione adorante. Si tratta di una trama molto simile a quella de *The Colossus of New York* (*Il colosso di New York*, 1959, Eugène Lourié), dove ad accogliere il cervello di uno scienziato morto prematuramente non è un computer ma un gigantesco robot, i cui echi risuonano anche in variazioni postmoderne sul tema, se si pensa al supercomputer di *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (*Guida galattica per autostoppisti*, 2005, Garth Jennings), in grado di fornire la risposta a tutte le domande dell'umanità (il celeberrimo *42*), o all'intelligenza artificiale di *Transcendence*

ISSN 2975-2604

(2014, Wally Pfister), che nell'ibridazione fra uomo e macchina raggiunge in poco tempo la capacità di dominare il pianeta.

La serie originale di ST dimostra quindi di saper intercettare quella che negli anni Sessanta, con lo sviluppo della tecnologia informatica, era la preoccupazione che i computer potessero diventare senzienti e assumere poteri superiori all'uomo, dominandolo, inquietudine che genera una distopia – la *singolarità* – molto diffusa nell'immaginario letterario e cinematografico di quegli anni (si pensi ancora ad *Alphaville*, 1961, Jean-Luc Godard, o all'Hal 9000 di *2001*), e che pur se rimaneggiata perdurerà nei decenni a venire.

Un discorso analogo, sia pure più complesso, si può fare per i cosiddetti Profeti di Bajor, entità aliene incorporee extradimensionali (vivono al di là del tempo lineare) localizzate dal capitano Benjamin Sisko in un tunnel spaziale stabile e sino ad allora sconosciuto che collega Bajor al lontanissimo Quadrante Gamma ed elemento portante di un lungo arco narrativo ispirato a temi politico-religiosi che attraverserà tutta la serie DS9 (Wagner, Jon, Jan Lundeen 1998; Linford 1999). Queste entità vengono subito identificate dai Bajoriani come i "profeti", divinità protettrici celebrate nella loro millenaria tradizione religiosa. Ma, almeno all'inizio della serie (importante però dire che poi le cose cambieranno, e molto), di fronte al dilemma se i profeti siano dèi o alieni la risposta è la seconda. L'episodio pilota della stagione 1 di DS9 (*Emissary/L'emissario,* 1993) ci mostra come queste entità siano alieni che stanno imparando qualcosa di nuovo. Solo molto più avanti, come si vedrà, grazie a un *turning point* fortemente voluto da Michael Piller e Ira Steven Behr, si scoprirà che sono veramente i Profeti di Bajor e che Ben Sisko era un predestinato.

In questo scenario variegato ST immagina inoltre delle entità aliene che sembrano più di ogni altra avere caratteristiche simili a un Dio: i Q, creature di origine del tutto misteriosa che appaiono soprattutto in TNG, ma anche in DS9 e VOY. Si tratta di esseri immortali, che hanno il potere di fare praticamente qualsiasi cosa (Peterson 1999). Possono manipolare e alterare a loro piacimento la realtà, creare o distruggere pianeti, viaggiare nello spazio e manipolare il continuum spazio-tempo, creare oggetti dal nulla, conoscere il passato, il presente e il futuro senza alcuna limitazio-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

ne, modificare gli eventi storici, creare interi mondi e universi così come distruggerli, assumere forme diverse (apparire come esseri umani o assumere forme astratte), agire sulla altrui mente. Ciò nondimeno non si pongono nei confronti dell'umanità come se questa fosse una loro creazione (quand'anche questa ipotesi potrebbe essere sensata), e anzi la maggior parte di essi è indifferente verso il genere umano. Diverso è il caso del Q interpretato da John de Lancie, il quale da un lato vuole processare l'umanità per i suoi crimini (nell'episodio pilota che apre la serie TNG, *Encounter at Farpoint/Incontro a Farpoint*), dall'altro è interessato a osservare il genere umano (rappresentato da alcuni membri dell'equipaggio dell'Enterprise), sottoponendolo a continue prove etiche e provocazioni, spesso anche di tono infantile (nell'episodio *Déjà Q*, TNG, 3X13, si presenta ad esempio sull'astronave accompagnato da un gruppo di mariachi)[13]. Insomma, costruendo un rapporto che più che alla devozione è un invito alla costante sfida, intesa come forma più alta di confronto.

In definitiva, quindi, il progressivo allargamento fantascientifico delle specie conosciute porta alla scoperta di entità dai poteri straordinari e di origine sconosciuta, il che può generare la convinzione che si tratti di entità divine; tuttavia ST non legittima mai un "salto di scala" ontologico, in virtù del quale potremmo considerare i Q come degli dèi rispetto agli altri, bensì implementa un contesto in cui è il dato razionale, quello misurabile, a contare (l'intensità della potenza delle entità, le loro capacità cognitivo-tecniche): "The difference between humans and divine beings may be one of degree, not of kind" (Kraemer *et al.* 2001: 56). E, se non bastassero le rilevazioni testuali, la serie spesso ribadisce questo punto con verve metanarrativa, come nel corollario alla terza legge di Arthur C. Clarke

13. Si tratta di una peculiare rappresentazione della deità come un'entità dispettosa, capricciosa e in un certo senso infantile, da cui si evince una sorta di ideologia dell'infanzia come fase pura e in qualche modo più vicina a una presupposta logica del divino. Questo tipo di rappresentazione è peraltro particolarmente in voga in alcune culture, come quella manga/anime, se si pensa a casi come Zeno di *Dragon Ball Super* (manga 2015-in corso, anime 2015-2018), divinità assoluta e che ha potere di distruggere ogni cosa semplicemente volendolo, pur apparendo come un simpatico e giocoso esserino, o a Saitama di *One-Punch Man* (manga 2012-in corso, anime 2015-in corso), che pur vantando una forza capace di sconfiggere chiunque con un solo pugno esibisce un carattere costantemente annoiato e noncurante.

ISSN 2975-2604

("Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic") proposto da Michael Shermer nel 2002 ("Any sufficiently advanced extra-terrestrial intelligence is indistinguishable from God") e citato dal capitano Pike in *New Eden* (*Nuovo Eden*, 2X02, 2019), episodio della recente serie *Star Trek: Discovery* (2017-2024, Bryan Fuller e Alex Kurtzman), in seguito alla ricezione nel quadrante Beta di un misterioso segnale di soccorso proveniente dalla chiesa di una società umana pre-industriale. Il tema è dunque quello di Dio in rapporto con l'*altro da sé*, o viceversa. Dio è il polo opposto di un'alterità, una *distinzione* (l'indistinguibilità è il cardine degli assiomi di Clarke e Shermer).

5. Diabolus in fiction

Tra i falsi dei che popolano l'universo di ST, il più emblematico è forse quello che compare nel quinto film della saga cinematografica, *Star Trek V – L'ultima frontiera*, dove si ravvisa peraltro l'influenza di *God-Thing*, il progetto di Roddenberry per quello che avrebbe dovuto essere, negli anni Settanta, il primo film di ST. Questo, in sintesi, il soggetto del film, mai realizzato perché bocciato dalla Paramount, proprio, secondo lo stesso Roddenberry, per motivi religiosi: dopo la fine della missione quinquennale sull'Enterprise l'equipaggio ha lasciato il proprio incarico. McCoy è divenuto un veterinario, Scott un alcolizzato, e Spock è tornato su Vulcano. Su iniziativa di Kirk, ora ammiraglio, il gruppo è chiamato a riunirsi per un'emergenza, la distruzione di un'astronave da parte di un'entità aliena che dichiara di essere Dio (con tanto di apparizione sull'Enterprise persino di Gesù). L'equipaggio scopre che la "cosa" proviene da un universo alternativo e che ha creato la religione di numerosi pianeti. Una volta identificata la causa del malfunzionamento della "cosa", l'equipaggio dell'Enterprise lo risolve e incoraggia il ritorno dell'entità nella sua dimensione.

L'ultima frontiera racconta una storia simile, ma da un punto di vista diverso: il fratello di Spock, Sybok, sequestra l'Enterprise per raggiungere il sacro pianeta di Sha-ka-ree, dove è convinto che risieda Dio. In origine doveva proprio trattarsi di Dio, ma la produzione impose un cambiamento drastico: non doveva trattarsi di Dio ma del "falsest God of them all" (Kraemer *et al.* 2001: 38), ossia di un alieno maligno che si spacciava per

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

l'Onnipotente. E sarà lo stesso Kirk a smascherarlo, chiedendogli perché mai Dio deve avere bisogno di un'astronave per spostarsi (e quindi, ancora una volta, giocando la sua distinguibilità a partire dalle competenze tecnologiche che possiede). Il territorio resta sempre quello del confronto razionale con il para-divino, e ciò vale anche per il Dio negativo (Pilkington 1996; Urbańczyk 2022).

La presenza di un'istanza "divina" nel contesto fantascientifico implica spesso l'impostazione di una dialettica oppositiva tra Bene (Dio) e Male (l'anti-Dio). L'idea che il cosmico possa coincidere con il Male, che quindi non è più un'istanza metafisica ma concretamente *aliena*, è spesso frequentata, e in varie declinazioni. Si passa dai malvagi fumettistici del multiverso Marvel, come Dormammu, Signore della Dimensione Oscura di *Doctor Strange* (Scott Derrickson 2016) o Thanos, il più potente della specie degli Eterni che costituisce il *supervillain* nella saga degli *Avengers* (2012, Joss Whedon), alle creature lovecraftiane che popolano *The Void* (*The Void – Il vuoto*, 2016, Steven Kostanski e Jeremy Gillespie) o *Color Out of Space* (*Il colore venuto dallo spazio*, 2019, Richard Stanley). Vale la pena di ricordare che i Grandi Antichi immaginati da H. P. Lovecraft, la cui prima forma di invocazione avviene tramite il Necronomicon, sono di fatto creature extraterrestri – anche, secondo filologia, lo stesso Cthulhu – e spesso malvagie e demoni(a)che.

Così in ST come ci sono i falsi dèi, ci sono invero falsi diavoli. L'esempio più celebre è quello di Ardra, protagonista dell'episodio *Devil's Due* (*Il diavolo*, TNG, 4x13, 1991). I Ventaxiani ritengono che le loro vite siano messe in pericolo dal ritorno di Ardra, il loro demonio, che secondo una profezia ha regalato a Ventax mille anni di pace, in cambio del totale controllo su tutto e tutti al termine del periodo concesso. Il problema è che si presenta davvero una creatura soprannaturale dotata di grandi poteri che sostiene di essere Ardra, e che pretende ciò che le spetta, Enterprise compresa. Picard riuscirà a smascherare l'entità, le cui sembianze sono chiaramente ricalcate sull'iconografia satanica, dimostrando che è un impostore il quale, saputo

ISSN 2975-2604

della leggenda di Vantax, ha cercato di approfittare della situazione. Per ST, dunque, la demonologia è in qualche modo una "xenosemiotica"[14], un discorso, ancora una volta, su un *altro* che è un *altro* comunque possibile.

Nondimeno esistono anche forze del male "vere" e anzi secondo alcuni studi il tema centrale di ST è proprio il conflitto bene-male (Danna 2011; Cassidy 2003). E non è certamente casuale se le più potenti forze del male in chiave religiosa compaiono in DS9, la serie più mistica e spirituale di tutto il *franchise* ST. Nella religione bajoriana ad esempio sono molto importanti i Pah-wraith, spiriti malvagi che combattono i Profeti. Ma si può pensare anche a Redjac di *Wolf in the Fold* (*Fantasmi del passato*, TOS, 2X14, 1967), anche noto come *Jack lo squartatore*, forma di vita non umanoide, fatta di un misterioso gas che vive per secoli, possiede (come un demone) gli individui, e si nutre di dolore e paura, o Armus, entità di Vagra II di aspetto nero e amorfo che convoglia in sé il male dei Titani che lo crearono (*Skin of Evil/La pelle del male*, TNG, 1988, 1X23).

6. Luoghi del divino, tradizioni e testi sacri

La ricerca da parte di Sybok, in *L'ultima frontiera*, del pianeta in cui dovrebbe dimorare Dio rilancia un interrogativo, correlato alla possibile esistenza di un Dio trascendente, che ricorre spesso nella fantascienza e in particolare nell'universo di ST (Kraemer 2003): *Dov'è* Dio? Ovunque o in un luogo specifico?

In molte religioni antiche vi era la convinzione che le divinità abitassero un luogo specifico (il monte Olimpo per i Greci, Asgard per la mitologia norrena, e così via). Nelle religioni abramitiche Dio è invece considerato trascendente e onnipresente. Sebbene le iconografie religiose – specie quella cristiana – abbiano nei secoli costruito una topologia trascendente, o quantomeno un sistema semisimbolico (Dio è *in alto*), l'idea è che Dio non sia limitato da uno spazio specifico o confinato a un luogo fisico.

14. Il termine qui descrive uno specifico campo di senso, riconoscibile come tale anzitutto per via del suo dichiararsi *altro*, *alieno*, prospetticamente distanziato rispetto al punto di osservazione. Tenti 2022 ipotizza ad esempio una xenosemiotica come risposta culturale alla xenobiologia, orientata allo studio dell'alterità biologica di impronta extraterrestre.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Nella teologia cristiana, il concetto di Dio in cielo rappresenta la divinità al di sopra di tutto, regnante supremamente su cielo (metafora della trascendenza) e terra. L'esplorazione, tipica dei racconti di fantascienza, di "strange new worlds", per citare la celebre apertura della prima serie di ST, spinge tuttavia a cercare Dio nei cieli, o a identificare luoghi extradimensionali dove albergano divinità. Dio diventa quindi un problema anche topologico. Ciò è perfetto per l'immagine audiovisiva, perché consente di porre il problema di Dio e della sua venerazione in termini scenici da un lato (si pensi alla Jedha City di *Star Wars*, città sacra nei territori dell'Orlo Estremo, o alla nave *Prometheus*, 2012, Ridley Scott, luogo di rinascita di un mondo nuovo e pertanto intriso, in qualche modo, di una *allure* divina), e in termini problematizzanti dall'altro, dal momento che la spazializzazione pone in essere una concretezza che mina allo stesso tempo le peculiarità di Dio e dei popoli assoggettati a quell'entità (il magistrale finale di *Men in Black II*, 2002, Barry Sonnenfeld, in cui l'agente J comprende che l'intero universo conosciuto è nient'altro che il contenuto di un armadietto in una stazione intergalattica, riportando la questione a una sorta di prospettivismo scalare).

Alcune tradizioni religiose di ST identificano luoghi specifici come sacri o benedetti, dove si ritiene che la presenza di Dio sia particolarmente intensa. Spesso si tratta di luoghi la cui fondazione è antichissima, di origine plurimillenaria, come il monastero di Boreth, luogo più sacro per i Klingon (TNG, DS9, ST *Discovery*, ST *Strange New Worlds*), P'Jem, sito del monastero vulcaniano, o il *wormhole*/tempio celeste dei Profeti in DS9. Gli stessi Q "abiterebbero" nel Q Continuum, un piano di esistenza extradimensionale che in termini umani è percepito come luogo.

I monasteri, in particolare, sono i luoghi scenicamente privilegiati per tematizzare la ricerca della spiritualità, la forza della tradizione spirituale rispetto all'incessante ritmo del progresso. Per esempio, Worf in DS9 si reca nel monastero di Boreth in un momento di crisi personale. Ma i luoghi sacri in ST non sono immuni dalla consueta messa in discussione che costituisce la cifra logica della serie. Nell'episodio *The Andorian Incident* (*L'incidente andoriano,* ENT, 1X07, 2001) gli andoriani, popolo umanoide nativo di una luna ghiacciata, sospettano che un monastero vulcaniano nascon-

ISSN 2975-2604

da una base segreta militare. I membri dell'Enterprise vengono dunque coinvolti in un'azione andoriana e sequestrati con i monaci. Inizialmente sono convinti che si tratti di una persecuzione andoriana ma poi, violando una delle zone più sacre del monastero, scoprono che era vero: i monaci, in virtù di uno smascheramento del cerimoniale e di una relativizzazione del sacro che certamente Roddenberry avrebbe approvato, sono completamente screditati. Nell'episodio *Sacred Ground* (*Terra sacra*, VOY, 3x07, 1996) il santuario ipogeo dei Nechani, adoratori degli spiriti celesti, viene involontariamente violato in una delle sue zone più venerabili da un membro dell'Enterprise, Kes, e la donna entra in coma profondo. L'equipaggio dell'Enterprise sottopone la zona a indagini scientifiche mentre in contemporanea il capitano Janeway si presta a un rituale iniziatico per attraversare di nuovo con Kes l'altare sacro e salvarla. Anche in questo caso ST pone in essere un'ambiguità di fondo, per cui coesistono le due interpretazioni, scientifica (il tempio contiene una scarica enorme di energia biogenica) e religiosa (Kes viene punita e graziata dagli dèi), in un dualismo irrisolvibile. Se il tema della comunicazione tra l'umanità e un "vero" Dio non riveste, dunque, un ruolo predominante, di grande rilievo è invece la presenza del sacro, che spesso articola il tema religioso nelle civiltà aliene imitando alcuni aspetti delle tradizioni delle religioni "reali". Non stupisce, allora, che queste tradizioni religiose aliene necessitino sempre di un gradiente di arcaismo per la loro validazione. Molte di esse, pertanto, vantano un forte legame con un passato ancestrale. È necessario dunque *inventare tradizioni* (Ranger e Hobsbawm 2002) per sostanziare il contrasto (non sempre conflittuale) tra arcaismo e iper-tecnoscienza (da intendersi come uno dei pilastri della fantascienza, spaziale e non), e in particolare occorre codificare lingue apposite, che legittimino la religione, spesso *rivelata* attraverso un sistema prescrittivo (dell'agire e del sentire), codificato nelle sacre scritture. *Religio* è la messa in comune di una serie di principi che prima o poi sono canonizzati attraverso un passaggio dall'oralità alla scrittura, mediante il veicolo di una lingua. Questo punto è ampiamente tematizzato nel fantastico (si pensi alla figura di Tolkien come autentico "glottoteta", inventore di lingue) e nel fantascientifico (Cronin 2009; Danese 2019; Chun Yu 2021).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Nel "neo-classico" *Stargate* (1994, Roland Emmerich), film che cavalca la vulgata dell'antico Egitto come luogo popolato da dèi-alieni (Pinotti 1991), le lingue si configurano esemplarmente come modi per accedere al divino (che è, alternativamente, l'*altro* da cui originiamo oppure l'*altro* che ci conduce a un salto evolutivo). Nel "classico" *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimatum alla Terra*, 1951, Robert Wise) il robot Gort (il cui nome è in chiara assonanza con *God*) viene fermato dal distruggere il mondo attraverso una frase in lingua aliena che suona un po' come una formula magica: "Klaatu, Barada, Nikto!" (che verrà poi cripto-citata in diversi film successivi). In *Prince of Darkness* (*Il signore del male*, 1987, John Carpenter) viene presentata una genesi alternativa di Cristo come alieno, e il diavolo stesso prima ancora di manifestarsi come fluido maligno si palesa attraverso un testo rinvenuto in un'urna. In *The Fourth Kind* (*Il quarto tipo*, 2009, Olatunde Osunsanmi), *mockumentary* fantascientifico che declina in chiave horror il tema dell'incontro ravvicinato (al cinema ovviamente ipostatizzato in *Close Encounters of the Third Kind*, *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977, Steven Spielberg), gli extraterrestri sembrano parlare antico sumero e rivelarsi come tramite di una divinità malvagia. *Arrival* (2016, Denis Villeneuve) è tutto costruito per ragionare sul problema linguistico conseguente a un contatto alieno, ma la lingua è nuovamente un modo per assurgere a una forma se non di divinità sicuramente di *divinazione*.

Come si può evincere, quale che sia l'era o la provenienza dei film, la questione rimane centrale, anche quando relegata ai margini del racconto. In modi diversi ma a ben vedere analoghi, la sacralità delle religioni aliene, in ST, è attestata, di nuovo scenicamente, da artefatti, oggetti, iscrizioni e sacre scritture, sempre indecifrabili ai più. Compaiono anche testi sacri, che fungono da autorità spirituale e guida per i credenti, e sono considerati divinamente ispirati. Questi spesso sono talmente rilevanti da non esigere a monte la presenza di un Dio, il che pone un grande interrogativo in ambito di filosofia della religione: nel credo religioso è fondamentale la presenza di Dio? Esistono tradizioni religiose, come alcune forme di buddhismo e taoismo, che non necessariamente si focalizzano su un dio personale, ma piuttosto sull'illuminazione spirituale, sulla saggezza filosofica o sulla forza cosmica. Ad esempio, in *Kir'shara* (*Il kir'shara*, ENT, 4x09,

ISSN 2975-2604

2004) la filosofia "religiosa" di Surak è divulgata dopo duemila anni nella sua versione originaria grazie alla riscoperta, da parte del capitano Archer, del Kir'Shara, il testo sacro del fondatore (una piccola piramide che proietta un testo olografico). Singolare, tra gli esempi di comunità aliene che, pur esprimendo devozione verso un testo ritenuto pressoché sacro, non adorano una o più divinità è il caso dei Ferengi, votati a un generalizzato culto del capitale e del profitto. Per massimizzare i guadagni e il successo personale un buon Ferengi deve seguire le centinaia di cinici precetti prescritti in un codice (le *Rules of acquisition,* regole dell'acquisizione) più comportamentale che religioso ma dalla cui piena osservanza dipende non solo il gratificante accumulo di ricchezze terrene ma anche la salvezza dopo la morte. Chi, infatti, seguendo le regole dell'acquisizione, è riuscito a "navigare" in modo efficace nel Great Material Continuum (metafora Ferengi che indica l'incessante flusso di beni, capitali e risorse nell'universo) ottiene il diritto, dopo la morte, di accedere a un aldilà paradisiaco (il *Divine Treasury*) dove potrà beneficiare delle proprie ricchezze per sempre. Coloro che invece non hanno seguito le *Rules of acquisition* sono destinati a soffrire in eterno nelle *Vaults of Eternal Destitution*[15].

Nell'episodio *The Reckoning* (*Il giudizio*, DS9, 6x21, 1998), invece, possiamo vedere un antico artefatto sacro con ideogrammi bajoriani, che si rivolge a un misterioso emissario e profetizza l'apocalisse. Il riferimento a un emissario apre anche alla figura dell'"eletto" da Dio, altro cardine di molte religioni, che in ST si riverbera in un campionario di profeti e capi spirituali. Anche in questo caso, la messinscena di "eletti" a vario titolo costituisce un modo attraverso cui ST problematizza, nei termini della *speculative fiction*, alcune delle domande più profonde legate al tema religioso. Dio è (di) tutti, o è (di) qualcuno? Per rivelarsi ha bisogno di mediazioni profetiche e messianiche? C'è sempre bisogno di un sacrificio singolo, di impronta cristica, per mediare con la "divinità"? L'elezione di un singolo o di un popolo è la speranza universale o la scintilla che genererà, inevitabilmente,

15. Le *Rules of acqusition* sono citate molto spesso dai Ferengi (in particolare da Quark, uno dei protagonisti di DS9). La metafora ferengiana del Great Material Continuum è esplicitata nell'episodio *Treachery, Faith, and the Great River*/*Tradimento, fede e il Grande Fiume* (DS9, 7X6).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

un sistema conflittuale?

La già menzionata cultura vulcaniana, molto vicina all'idea di religione umanistica di Roddenberry (Alexander 1995: 459), è fortemente influenzata dagli antichi insegnamenti, in verità più etico-spirituali che propriamente religiosi, di Surak, un saggio che ha guidato i vulcaniani attraverso una profonda trasformazione, insegnando loro il controllo delle emozioni e il ricorso alla logica come vie per evitare conflitti. Esistono poi diverse figure di profeti, come Kahless per i Klingon, il Non-Dimenticato: un guerriero leggendario che ha unificato il popolo Klingon e ha stabilito i principi del Codice Klingon dell'Onore. La sua figura è venerata e il suo ritorno è atteso come parte delle credenze Klingon. Così come esistono capi spirituali, come Pri'Nam D'Jamat per i Trianon (VOY), che fungono da intermediari tra i credenti e la divinità.

Ma il caso più importante è senza dubbio quello, già ricordato, dei Bajoriani, il "popolo eletto" al centro di DS9[16]. La religione bajoriana, potente collante della società, ha in effetti un'organizzazione complessa, che prevede una gerarchia specifica: i Profeti, i Cristalli, i Vedek, il Kai, l'emissario. La figura più interessante e originale è senza dubbio quella di Ben Sisko, riconosciuto come emissario da Kai Opaka, leader spirituale di Bajor nella fase finale dell'occupazione militare cardassiana. Il comandante della DS9 inizialmente è scettico, e riluttante, poi a poco a poco, anche grazie alle continue visioni, inizia ad accettare il ruolo di Emissario, per scoprire di essere una sorta di Messia (il padre si chiama Joseph, e la madre, Sara, viene posseduta da un Profeta per garantire la nascita dell'Emissario). Il suo ruolo è annunciato dalle profezie bajoriane, e il suo sacrificio finale ricorda quello di Cristo.

7. L'"afterlife"

La fantascienza audiovisiva assume spesso connotati metafisici, che prevedono l'esplorazione di orizzonti non solo inconoscibili ma persino inconcepibili per l'umanità. A volte questa esplorazione riconfigura l'idea stessa dei confini fra vita e morte, così come quella di aldilà (dei singoli o

16. Per la svolta religiosa è stato determinante il ruolo dello *showrunner* di origine ebraica Ira S. Behr.

ISSN 2975-2604

dell'umanità stessa). Nei casi più fantasiosi il dopo-morte può confondersi con un pianeta misterioso, come per *Riverworld* (*Il popolo del fiume*, 2004, Kari Skogland), film per la TV parzialmente adattato dal *Ciclo del Mondo del Fiume* di Philip José Farmer (1971-1984). Qui assistiamo alla morte dell'astronauta Jeff mentre è in stazionamento in orbita sulla Terra, e alla sua "reviviscenza" in una sorta di pianeta-purgatorio in cui incontrerà uomini di Neanderthal, antichi romani (fra cui Nerone), addirittura Mark Twain. In altri casi invece la tecnologia fantascientifica più che mostrarci l'aldilà come luogo aiuta a dirimere il problema ontologico di una sua effettiva esistenza o meno, come accade in *The Discovery* (2017, Charlie McDowell), in cui un brillante scienziato prova l'esistenza di qualcosa oltre la morte e, come conseguenza, scatena un'epidemia di suicidi. E ancora l'aldilà dell'umanità può coincidere con una sua evoluzione-colonizzazione aliena, come testimonia il piccolo David nel finale di *A.I. – Artifical Intelligence* (*A.I. – Intelligenza artificiale*, 2001, Steven Spielberg), nel suo colloquio con gli esseri che abitano la Terra quando ormai l'umanità è scomparsa, e che sono in grado di "riportare in vita", anche se solo per un breve lasso di tempo, chi non c'è più.

Naturalmente le religioni aliene di ST non sono esenti da una problematizzazione dell'*afterlife*, e anzi individuano nell'orizzonte della fine uno degli elementi più arcani (Kraemer 2001, 159-186). La ricerca scientifica ha infatti compiuto enormi progressi ma non è ancora riuscita del tutto a risolvere il mistero della morte. In ST quindi coesistono credenze tradizionali, sul destino dei defunti, e smentite da parte di verifiche empiriche. Si considerino, per esempio, due episodi molto rappresentativi di queste due polarità.

Barge of the Dead (*La barca dei morti*, VOY, 6X03, 1999) chiama in causa la religione Klingon, atipica perché, come si è già detto, senza dei, tutti uccisi dai Klingon stessi. Questa presenta significative comunanze con il cristianesimo; esistono infatti rispettivamente un Castigo e una Ricompensa in base alle azioni compiute durante la vita, che coincidono con inferno (Gre'thor) e paradiso (Sto-Vo-Kor) (o più propriamente con Hel e Valhalla secondo la mitologia norrena). Il popolo Klingon aspira ad andare a Sto-Vo-Kor dopo la morte, dove potrà riunirsi con gli antenati e con Kahless.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Nell'episodio, B'Elanna, personaggio con padre umano e madre Klingon, vive un'esperienza mistica mentre si trova in coma dopo un incidente sulla nave, trovandosi in una sorta di viaggio in barca con altri defunti che allude chiaramente alla nave di Caronte della tradizione mitica occidentale; in questo stato sospeso deve cercare di salvare la madre Miral, attualmente nel Gre'thor, in modo che ascenda allo Sto-Vo-Kor, e per far questo ha bisogno del fondamentale aiuto della scienza, che la riporterà in coma dopo il suo risveglio per adempiere alla sua missione. In *Mortal Coil* (*Spire mortali*, VOY, 4x12, 1997), Neelix muore per diciotto ore, e poi grazie alla tecnologia Borg di Sette di Nove torna in vita. Ne resta tuttavia traumatizzato perché nel suo dopo morte non ha visto nulla, vedendo sgretolarsi quindi le sue certezze sull'esistenza della Grande Foresta, l'aldilà dei Talassiani, luogo paradisiaco dove costoro si potranno reincontrare con i propri cari defunti. L'episodio apre dunque anche al tema della resurrezione, che in ST non sembra essere appannaggio della religione (cfr. le resurrezioni di Spock, Neelix e Picard) quanto della scienza, pur implicando una concezione dualistica tipica di molte religioni: per esempio Spock viene resuscitato anche grazie al fatto che la sua coscienza è stata provvisoriamente ospitata in McCoy. Situazione analoga per Picard alla fine della prima stagione della serie che porta il suo nome.

8. Conclusioni

Alcuni sostengono che fra le mire di George A. Romero ci fosse quella di produrre un settimo film della sua saga zombie inaugurata con *Night of the Living Dead* (1968, *La notte dei morti viventi*), ambientato nello spazio. D'altro canto, fra i progetti incompiuti del regista figuravano già un remake del musical *The Tales of Hoffmann* (*I racconti di Hoffmann*, 1951, Michael Powell e Emeric Pressburger) in versione *space opera*, o *Nuns from the Outer Space*[17], e i nessi fra gli zombie di Romero e *Plan 9 from Outer Space* (1959, Edward D. Wood Jr.) sono abbastanza evidenti. Il quarto capitolo di una saga in rapida discesa, ma anche assurta a *cult*, come *Hellraiser* (1987, il primo è il mitologico film di Clive Barker, mentre quello in questione,

17. Sull'effettiva serietà di tali progetti, in ogni caso, c'è molta speculazione, come sostiene Hart 2024.

ISSN 2975-2604

del 1996, è *Hellraiser: Bloodline/Hellraiser – La stirpe maledetta*, diretto da Kevin Yagher ma firmato dallo pseudonimo "maledetto" Alan Smithee), trasporta la saga dall'epoca contemporanea al 2127, ambientandola in una stazione spaziale che sarà teatro di una sanguinolenta battaglia demoniaca. E questi casi non sono rari: sembra che lo spazio per molto cinema (spesso manifestamente *di genere*), rappresenti una sorta di punto di arrivo estremo; quando il potenziale narrativo si è esaurito sulla Terra, portare il racconto a una dimensione siderale significa in un certo senso dargli nuova carica, ed elevare il male o il bene raccontati a un grado superiore. Il sapore di questa operazione ha quindi un retrogusto trash (anche nella contaminazione, inevitabilmente poco amalgamata e un po' forzosa, con il registro fantascientifico), ma racconta sicuramente – fra le sue maglie – di un modo specifico di leggere comunemente lo spazio come luogo di una "fuoriuscita", come un punto di arrivo che corrisponde con un orizzonte ultimo degli eventi. *Jason X* (2001, James Isaac) trasporta il temibile Jason Voorhees di *Venerdì 13* nel XXV secolo, in una storia a metà fra viaggio spaziale ed esplorazione di un nuovo pianeta. La saga di *Leprechaun* (1993, Mark Jones), rendendo horror la figura folkloristica del leprecauno, vanta fra i suoi sette titoli *Leprechaun 4: In Space* (*Leprechaun 4 – Nello spazio*, 1997, Brian Trenchard-Smith); l'intera serie di *Critters* (*Critters [Gli extraroditori]*, 1986, Stephen Herek), ha a che fare con dei piccoli e temibili mostriciattoli alieni che arrivano sulla Terra, e in *Critters 4* (1992, Rupert Harvey) la narrazione si sposta su un'astronave. Tobe Hooper manda i vampiri nello spazio (*Lifeforce/Space Vampires*, 1985), John Carpenter vi ci spedisce i fantasmi (*Ghosts of Mars/Fantasmi da Marte*, 2001). Addirittura, i nazisti, emblema di un male assoluto quanto squisitamente terrestre, sono stati cinematograficamente dislocati nello spazio – in modo da far sì che le loro mire di dominio sembrassero ancora più pericolose – in *Iron Sky* (2012, Timo Vuorensola), produzione in odore di *nazisploitation* misto a *sci-fi*.

Il cinema non strettamente fantascientifico sembra dunque aver guardato allo spazio come un luogo a cui rivolgersi quando c'è il bisogno di lavorare su una precisa simbologia: quella dell'"andare oltre", ove questo superamento dei confini umani non ha a che fare tanto con questioni fisiche, quanto piuttosto è materia etica ed estetica, che però emerge in maniera

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

piuttosto netta mediante la metafora dell'ignoto spazio profondo (come da titolo italiano del mockumentary di Herzog). Il che, in un certo senso, identifica nello spazio una specifica forma del confine, un limite pericolosamente definitivo delle cose, cui si può tendere (in effetti la più nota serie fantastica di sempre non è ambientata "fuori dalla realtà", bensì ai suoi *confini*; è nella zona di frangia che succedono le cose più interessanti)[18].
Al contrario, per molta fantascienza intergalattica e per ST soprattutto, il viaggio spaziale è all'opposto uno *starting point*. In un certo senso dove finiscono le narrazioni già menzionate, lì inizia ST. Laddove trova il suo margine di rottura la metafisica implicata dal cinema che legge nello spazio il suo orizzonte ultimo, ecco che lì si apre invece un nuovo spazio esplorativo per ST, la cui forza e longevità risiede non solo nella straordinaria inventiva che contraddistingue le serie di decennio in decennio, ma anche il non voler mai abdicare alla propria "metafisica razionale". Gli dèi immaginati dalla fantascienza sono fenomeni ai limiti della metafisica ma indagabili empiricamente, con le giuste competenze (il lungo viaggio, gli strumenti opportuni), con la giusta prospettiva sulle cose, con le giuste domande a cui non per forza può seguire una risposta sola. E tale prospettiva è in effetti fornita dallo spazio inteso come luogo al contempo di arrivo e di partenza. In esso risiede il vero mistero a cui anche ST a tratti allude, come accade nel dialogo tra il capitano Janewai e il primo ufficiale Chakotay in *Terra sacra*:

> Chakotay: Of course, there's always the possibility that the Ancestors' spirits really do control what happens on this shrine.
> Janeway: To each his own, Commander. But I imagine if we scratch deep enough, we'd find a scientific basis for most religious doctrines.
> C.: I remember when my mother taught me about the science underlying the vision quest. In a way, I felt disappointed. Some of the mystery was gone. Maybe the Nechani have chosen not to lose the mystery.

Questo scambio, che avviene con il tono serafico di chi ha già ampiamente metabolizzato i quesiti esistenziali enormi che vi sono implicati, conchiude

18. Il riferimento è chiaramente a *The Twilight Zone* (1959-1964), titolo la cui traduzione letterale è l'evocativo "La zona crepuscolare", ma che in Italia ci è giunto con l'altrettanto significativo: *Ai confini della realtà*.

ISSN 2975-2604

la potenza filosofica di ST, che pur nella sua laicità ammette – per citare il primo ufficiale della Voyager - "the mistery" o – per usare invece un'espressione di Thomas Richards - il "senso del miracoloso" (Richards 1998: 159). Tale mistero è un fatto, in effetti, non tanto o non solo di maturazione dello sviluppo conoscitivo, quanto di approccio metodologico alle cose del mondo, che in ogni caso in ST viene rispettato: "While Star Trek deliberately avoided the question of what religious beliefs were true, the message was clear: spirituality was a good thing. As a legitimate part of a cultured person's world, it was to be respected, not despised" (McGrath 2004: 191). Il punto non è cosa è *vero*, ma cosa vuoi *credere vedere come vero* (*I want to believe* recita il celeberrimo poster di *X-Files*). Il punto ha a che fare con una politica dello sguardo e della sua liceità. Il limite, infine, non sembra essere né il cielo, né Dio. Questi due termini sono, come abbiamo visto, punti di arrivo, o di partenza, negoziali e cangianti in base a fattori endogeni ed esogeni. Il margine sembra essere invece, come ci suggeriscono magistralmente ST e molta altra fantascienza, lo sguardo, la prospettiva, più tecnicamente l'*habitus* interpretativo.

Il limite è dunque lo sguardo. E che proprio il mondo audiovisivo, che dallo sguardo si diparte e allo sguardo arriva, ci aiuti a elaborare questa svolta, ha in sé, in effetti, qualcosa di misterioso (o almeno, in questa circostanza, non trovandoci a bordo della Voyager, ci piace vederla così, onde non rimanerne troppo delusi).

Bibliografia

Adam, Charles Hart (2024). *Raising the Dead. The Work of George A. Romero*, New York: Oxford University Press.

Albrile, Ezio (2022). *Fantascienza e gnosticismo*, Milano: Jouvence.

Alexander, David (1995). *Star Trek Creator: The Authorized Biography of Gene Roddenberry*, London: Penguin.

Asa, Robert (1999). "Classic *Star Trek* and the Death of God: A Case Study in 'Who Mourns for Adonais?'", in Star Trek *and Sacred Ground: Explorations of* Star Trek, *Religion, and American Culture*, a cura di Jennifer E. Porter e Darcee L. McLaren, 33-59, Albany, NY: State University of New York Press.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Auxier, Randall (2011). *The Wizard of Oz and Philosophy,* Chicago: Open Court Publishing Co.

Baglioni, Igor *et al.*, a cura di (2023). *Religioni fantastiche e dove trovarle: divinità, miti e riti nella fantascienza e nel fantasy*, 2 voll., Roma: Quasar.

Battaglia, Salvatore (1995). *Grande dizionario della lingua italiana*, Vol. XV, Torino: UTET.

Biglino, Mauro (2023). *Gli dèi della Bibbia: sulle tracce degli antichi Creatori*, Torino: Tuthi.

Blanqui, Louis-Auguste (1872). *L'éternité par les astres*, Paris: Librairie Germer Baillière.

Bohm, Conrad (1996). *Dall'astrolabio al telescopio spaziale*, Trieste: Editoriale Scienza.

Booker, M. Keith (2008). "The Politics of Star Trek", in *The Essential Science Fiction Television Reader*, a cura di J.P. Telotte, 195-208. Lexington: The University Press of Kentucky.

Booker, M. Keith (2011). "Star Trek and the Birth of a Film Franchise", in *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, a cura di J.P. Telotte e G. Duchovnay, 101-114. London-New York: Routledge.

Booker, M. Keith (2018). *Star Trek: A Cultural History*, London: Rowman & Littlefield.

Brown, Shaun C. (2023). "Introduction", in *Theology and Star Trek*, a cura di Shaun C. Brown e Amanda MacInnis Hackney, xii-xxii, Lanham: Lexington.

Campani, Ermelinda M. (1998). "Teologia e scienza in *Star Trek*", in Star Trek*: il cielo è il limite*, a cura di Franco La Polla, 35-43, Torino: Lindau.

Canavan, Gerry (2017). "Hokey Religions: Star Wars and Star Trek in the Age of Reboots", *Extrapolation,* 58(2– 3): 153– 180.

Cassidy, William (2001). *What evil lurks beyond the stars?,* in *Religions of* Star Trek, a cura di Ross Kraemer, W. Cassidy e Susan L. Schwartz, 57-91, Cambridge, MA: Westview Press.

Chun Yu, Ka (2021). "The Science of Communicating with Aliens", in *The Science of Sci-Fi Cinema: Essay on the Art and Principles of Ten Films*, a cura di Vincent Piturro, 16-23, Jefferson: MacFarland.

Connor Kimberly R. (2014). "The Speed of Belief: Religion and Science

Fiction, an Introduction to the Implicit Religions of Science Fiction", *Implicit Religion*, 17(4): 367-377.

Cowan, Douglas E. (2010). *Sacred Space: The Quest for Transcendence in Science Fiction Film and Television*, Waco, TX: Baylor University Press.

Cowan, Douglas E. (2022). "Religion and Spirituality", in *The Routledge Handbook of Star Trek*, a cura di Leimar Garcia-Siino et al., 340-347, London-New York: Routledge.

Cronin, Michael (2009). *Translation goes to the Movies*, London-New York: Routledge.

Danese, Eva (2019). *Qapla'! Le lingue inventate del cinema e della TV,* Lulu, 2019.

Däniken, Erich (1969 [1968]). *Gli extraterrestri torneranno*, Milano: Ferro.

Danna, Elizabeth (2011). "Looking Out for No. 1: Concepts of Good and Evil in *Star Trek* and *The Prisoner*", in *Religion and Science Fiction*, a cura di James F. McGrath, 95–117, Eugene, OR: Cascade Books.

Durand, Leigh (2010). *The Universe of Oz. Essays on Baum's Series and its Progeny*, London: Mc Farland.

Etherden Matthew (2005). "*The Day the Earth Stood Still:* 1950's Sci-Fi, Religion and the Alien Messiah", *Journal of Religion and Film*, 9 (2): 1-13.

Fern, Yvonne (1996). *Gene Roddenberry: the Last Conversation*, New York: Pocket Books.

Geraghty, Lincoln, a cura di (2014). *The Influence of Star Trek on Television, Film and Culture*, Jefferson, NC: McFarland.

Gonzalez, Gabriel Andres (2015). *The Politics of Star Trek: Justice, War, and the Future*, New York: Palgrave Macmillan.

Hobsbawn, Eric J. e Ranger Terence, a cura di (2002 [1984]), *Inventare la tradizione*, Torino: Einaudi.

Hrotic, Steven (2014). *Religion in Science Fiction*, London: Bloomsbury.

Jenkins, Henry (1988). "Star Trek rerun, reread, rewritten: Fan writing as textual poaching", *Critical Studies in Mass Communication*, 5(2): 85-107.

Jindra, Michael (2005). "It's about Faith in Our Future: *Star Trek* Fandom as Cultural Religion", in *Religion and Popular Culture in America*, Revised Edition, a cura di Bruce David Forbes e Jeffrey H. Mahan, 159–173, Berkeley, CA: University of California Press.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Kapell, Matthew Wilhelm (2010). *Star Trek as Myth: Essays on Symbol and Archetype at the Final Frontier*, Jefferson, NC.: McFarland.

Kozinets Robert V. (2016). *Il culto di Star Trek*, Milano: Franco Angeli.

Kraemer Ross *et al.*, a cura di, (2001). *Religions of Star Trek*, Cambridge, MA: Westview Press.

Kreuziger, Frederick (1986). *The Religion of Science Fiction*, Bolling Green, OH: Popular Press.

Kwan, A. (2007). "Seeking New Civilizations: Race Normativity in the Star Trek Franchise", in *Bulletin of Science, Technology & Society*, 27(1), 59-70.

Linford, Peter (1999). "Deeds of Power: Respect for Religion in *Star Trek: Deep Space Nine*", in Star Trek *and Sacred Ground: Explorations of* Star Trek, *Religion, and American Culture*, a cura di Jennifer E. Porter e Darcee L. McLaren, 77-100, Albany, NY: State University of New York Press.

Machado Carly (2012). "Brain, Biological Robots and Androids: Prophecies in the Realm of Science Fiction and Religion", in *Handbook of Hyper-real Religions*, a cura di Adam Possamai, Leiden: Brill.

Mazur, Eric Michael e Sarah McFarland Taylor, a cura di (2023). *Religion and Outer Space*, London: Routledge.

McGrath, Alister (2004). *The Twilight of Atheism*, London, Rider.

McGrath, James F. (2002). *Religion, But Not as We Know it: Spirituality and Sci-Fi*, Butler: Butler University.

McGrath, James F., a cura di (2011). *Religion and Science Fiction*, Eugene: Pickwick Publications.

Nahin, Paul J. (2014). *Holy Sci-Fi! Where Science Fiction and Religion Intersect*, New York: Springer.

Neese, Kevin C. (2016). *The Gospel According to* Star Trek*: The Original Crew*, Eugene: Cascade Books.

Pearson, Roberta (2007). "Bachies, bardies, trekkies, and sherlockians", *Fandom: Identities and communities in a mediated world,* 102, 98-109.

Pescatore, Guglielmo (2018). *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Carocci: Roma.

Peterson, Gregory (1999). "Religion and Science in *Star Trek: The Next Generation*: God, Q, and Evolutionary Eschatology on the Final Frontier", in Star Trek *and Sacred Ground: Explorations of* Star Trek, *Religion, and Ameri-*

ISSN 2975-2604

can Culture, a cura di Jennifer E. Porter e Darcee L. McLaren, 61-76, Albany, NY: State University of New York Press.

Pilkington, Ace G. (1996). "'Star Trek V': The Search for God", *Literature/ Film Quarterly*, 24(2): 169– 176.

Pinotti, Roberto (1999). *Angeli, dei, astronavi: extraterrestri nel passato*, Mondadori: Milano.

Pohlmeyer, Markus (2017 [2014]). *Il sogno degli dèi: science fiction e religione,* Bologna: EDB 2017.

Porter, Jennifer E. e Darcee L. McLaren, a cura di (1999). Star Trek *and Sacred Ground: Explorations of* Star Trek, *Religion, and American Culture*, Albany, NY: State University of New York Press.

Richards, Thomas (1998 [1997]). *Il mondo di* Star Trek [*The Meaning of Star Trek*], trad. it. Libero Sosio, Milano: Longanesi.

Rosati, Riccardo (2009). "Scienza e fede nel cinema di fantascienza: Star Trek e Star Wars a confronto", *Religioni e società: rivista di scienze sociali della* religione, XXIV(63), 1000-1009.

Schultes, John S. (2003). "Any Gods Out There? Perceptions of Religion from Star Wars and Star Trek", *Journal of Religion & Film*, 7(2), https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol7/iss2/3.

Surace, Bruno (2021). *Il destino impresso*, Torino: Kaplan.

Tenti, Gregorio (2022). "Xenosemiotics: Toward an Alienist Materialism", *Linguistic Frontiers*, 5(3): 49-55.

Thibault, Mattia (2020). "Tlhlngan maH! (We are Klingon): Conlang, play and fandom in a ludicising world", in *Languagescapes: Ancient and Artificial Languages in Today's Culture*, a cura di V. Idone Cassone, J. Ponzo e M. Thibault, 99-111, Roma: Aracne.

Thrall, James H. (2024). *Religion and Science Fiction. An Introduction*, London-New York: Routledge.

Tulloch, John (1995). *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*. London-New York: Routledge.

Urba*ń*czykn, Agnieszka (2022). "Star Trek V: The Final Frontier", in *The Routledge Handbook of Star Trek,* a cura di Leimar Garcia- Siino *et al.*, 110-114, London-New York: Routledge.

Wagner, Jon e Jan Lundeen (1998). *Deep Space and Sacred Time:* Star Trek *in*

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

the American Mythos, Westport, CT: Praeger.
Warrick, Patricia e Martin H. Greenberg (1975). *The New Awareness: Religion Through Science Fiction*, New York: Random House.
Wassmann, Claudia (2016). "Emotions in Star Trek and Battlestar Galactica: What Makes Us Human", in *Emotions in Contemporary TV Series*, a cura di A. N. Garcia, 205-222. London: Palgrave Macmillan.
Woodman, Tom (1979). "Science Fiction, Religion and Transcendence", in *Science Fiction: A Critical Guide*, a cura di Patrick Parrinder, 110-130, London-New York: Routledge.

Filmografia

2001: A Space Odyssey (*2001: Odissea nello spazio*, UK/USA 1968, Stanley Kubrick).
A.I. – Artificial Intelligence (*A.I. – Intelligenza artificiale*, USA 2001, Steven Spielberg).
Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution (*Alphaville*, Francia/Italia 1961, Jean-Luc Godard).
Arrival (USA 2016, Denis Villeneuve)
Close Encounters of the Third Kind (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*, USA 1977, Steven Spielberg).
Color Out of Space (*Il colore venuto dallo spazio*, USA 2019, Richard Stanley).
Contact (USA 1997, Robert Zemeckis).
Critters (*Critters [Gli extraroditori]*, USA 1986, Stephen Herek).
Critters 4: They're Invading Your Space (*Critters 4*, USA 1992, Rupert Harvey).
Ghosts of Mars (*Fantasmi da Marte*, USA 2001, John Carpenter).
Guardians of the Galaxy Vol. 2 (*Guardiani della Galassia Vol. 2*, USA 2017, James Gunn).
Hellraiser (UK 1987, Clive Barker).
Hellraiser: Bloodline (*Hellraiser: La stirpe maledetta,* USA 1996, Kevin Yagher).
Iron Sky (Australia/Germania/Finlandia 2012, Timo Vuorensola).
Jason X (USA 2001, James Isaac)
Leprechaun 4: In Space (*Leprechaun 4 - Nello spazio*, USA 1997, Brian Trenchard-Smith).
Lifeforce (*Space Vampires*, UK 1985, Tobe Hooper).

ISSN 2975-2604

Mission to Mars (USA 2000, Brian De Palma).

Night of the Living Dead (*La notte dei morti viventi*, USA 1968, George A. Romero)

Plan 9 from Outer Space (USA 1959, Edward D. Wood Jr.).

Prince of Darkness (*Il signore del male*, USA 1987, John Carpenter).

Riverworld (*Il popolo del fiume*, Canada 2004, Kari Skogland).

Soljaris (*Solaris*, URSS 1972, Andrej Tarkovskij)

Stargate (Francia/USA 1994, Roland Emmerich).

Star Trek V: The Final Frontier (*Star Trek V – L'ultima frontiera*, USA 1989, William Shatner)

Star Trek: Deep Space Nine (USA 1993-1999, Rick Berman e Michael Piller).

Star Trek: Enterprise (USA 2001-2005, Rick Berman e Brannon Braga).

Star Trek: The Original Series (Star Trek, USA 1966-1969, Gene Roddenberry).

Star Trek: The Animated Series (USA 1973-1974, Gene Roddenberry).

Star Trek: The Next Generation (USA 1987-1994, Gene Roddenberry).

Star Trek: Voyager (USA 1995-2001, Rick Berman, Michael Piller e Jeri Taylor).

The Avengers (*The Avengers*, USA 2012, Joss Whedon).

The Colossus of New York (*Il colosso di New York*, USA 1959, Eugène Lourié).

The Day the Earth Stood Still (*Ultimatum alla Terra*, USA 1951, Robert Wise).

The Fourth Kind (*Il quarto tipo*, USA 2009, Olatunde Osunsanmi).

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy (*Guida galattica per autostoppisti*, UK/USA 2005, Garth Jennings).

The Tales of Hoffmann (*I racconti di Hoffmann*, 1951, Michael Powell e Emeric Pressburger)

The Tree of Life (USA 2011, Terrence Malick).

The Void (*The Void – Il vuoto*, Canada 2016, Steven Kostanski e Jeremy Gillespie).

The Wizard of Oz (*Il mago di Oz*, USA 1939, Victor Fleming).

Time Bandits (*I banditi del tempo*, UK 1981, Terry Gilliam).

Transcendence (UK/USA 2014, Wally Pfister).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Magdalena Maria Kubas

Da una Cosmopoli toscana a *Cosmopolis* (NY): distopia e religione tra il XVIII e il XXI secolo

From a Tuscan Cosmopoli to Cosmopolis *(NY): Dystopia and Religion between the 18th and 21st Century*

Università di Torino
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
magdalenamaria.kubas@unito.it

Abstract

Our contribution aims to analyze the novel *Cosmopolis* by Don DeLillo (2003), its film adaptation by David Cronenberg (2012), and the introductory chapter to an eighteenth-century collection of short stories entitled *Gerotricamerone* (1745) by Alessandro Maria Bandiera. These works share religious aspects that allow for comparative analysis and prompt reflection on the concept of dystopia, spanning from the eighteenth century to contemporaneity.

Keywords: dystopia; religion; moral contagion; individual/collective salvation; Christian/non-religious salvation

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. *Premessa*[1]

Il 2 gennaio 2024, in un articolo pubblicato nel quotidiano *L'Avvenire*, Marco Stracquadaini propone "distopia" e "distopico" come concetti principali del decennio in corso: nell'articolo si avverte anche una nostalgia delle utopie sociali, difficilmente immaginabili oggi, a quanto sembra all'autore. Per quale motivo? Perché non riusciamo "nemmeno più [a] inventarci un futuro vivibile"? Secondo Paul Ricoeur, "[l']utopia introduce variazioni immaginative nella problematica della società, del potere, del governo, della famiglia, della religione": (Ricoeur 1994: 25) così anche il suo risvolto negativo, la distopia.

L'idea della distopia risale al periodo tra la prima e la seconda Rivoluzione industriale, un periodo che continua a condizionare la modernità e la contemporaneità. Il termine, coniato nel 1868 da John Stuart Mill[2], già in origine connotava questioni di politica, potere e società. E oggi, di cosa parla la narrativa distopica? Prospetta un futuro possibile, qualche volta lontano assieme ad alcune trasformazioni del futuro o del presente: è così per il romanzo *Cosmopolis* di Don DeLillo, pubblicato negli Stati Uniti nel 2003. L'obiettivo del nostro studio è accostare il romanzo di Don DeLillo, recente e di successo, a un'opera dimenticata, il novelliere *Gerotricamerone*, pubblicato per la prima volta nel 1745, scritta da un gesuita senese[3], Alessandro Maria Bandiera e all'adattamento cinematografico diretto da David Cronenberg intitolato *Cosmopolis* (2012). Se la distopia è un oggetto d'indagine non infrequente, gli elementi religiosi che si presentano come un retroterra comune alle opere in questione sembrano un aspetto meno esplorato di quella visione del mondo. Il *Gerotricamerone* è un'opera dichia-

1. Questo articolo è parte dei risultati di ricerca di un progetto ERC NeMoSanctI (*New Models of Sanctity in Italy 1960s-2000s – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives*), che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

2. Il termine, modulato su quello dell'utopia, è coniato da una radice greca (dys-topos). In passato era utilizzato assieme a due sinonimi, anti-utopia e cacotopia. Con il termine "distopia" Mill sintetizzava il rischio di uno sviluppo sociale negativo.

3. Alessandro Maria Bandiera ancora negli anni Quaranta, per una polemica sull'insegnamento linguistico nei collegi gesuiti, si allontanò dalla Compagnia per passare con l'Ordine dei Servi di Maria.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

ratamente religiosa, come recita il sottotitolo: "Tre sacre giornate". Il cristianesimo – in alcuni passaggi perfino la difesa del cattolicesimo romano contro il protestantesimo – in maniera dichiarata rappresenta l'universo di riferimento di Alessandro Maria Bandiera. La questione è meno palese nel romanzo di Don DeLillo, in cui si coglie tuttavia una marca religiosa presente nello strato tematico e formale: ricordiamo ad esempio le confessioni di Benno Levin e il desiderio di salvezza incarnato da questo personaggio; ma Levin spera in una salvezza per mano di uomo, non di (un) Dio. Infine, nell'opera di David Cronenberg, lo svelamento di un sostrato religioso è rinviato alla fine del racconto cinematografico: questo espediente concentra i connotati religiosi in una posizione retoricamente forte, che rimane allo spettatore assieme al finale della storia, più aperto rispetto al romanzo di Don DeLillo. Nel mettere in evidenza la semantica religiosa del racconto distopico notiamo quindi tre approcci diversi. Il cambiamento culturale tra la metà del Settecento e il XXI secolo è notevole, soprattutto nei modi pubblici di parlare della spiritualità: anche se non è necessario, gli approcci adottati dagli autori delle opere in esame possono in qualche modo riflettere l'attenzione all'elemento religioso all'interno della visione distopica, comune a Bandiera, DeLillo e Cronenberg.

2. *Le opere a confronto*

Nel 2003 esce negli Stati Uniti *Cosmopolis* di Don DeLillo: nello stesso anno il volume è tradotto e proposto al lettore italiano. L'opera segue di pochi anni i romanzi precedenti dell'autore. Crediamo che la sua elaborazione possa essere collocata nei primi anni del millennio: è un elemento non indifferente perché a livello diegetico la narrazione non si scosta dal presente della stesura, se non per alcuni elementi futuristici, legati alle tecnologie cui ha accesso il protagonista. Nella storia di quegli anni rimane impressa una grande ondata di proteste contro la globalizzazione. Il lettore accompagna dunque Eric Packer, genio della finanza e giovane miliardario, in una giornata ordinaria della sua vita, che sarà l'ultima (il lettore lo intuisce da *Le confessioni di Benno Levin*, collocate nella parte finale del primo capitolo del romanzo), in un lungo spostamento nella limousine dalla quale gestisce i suoi affari (che condizionano il mercato finanziario mondiale), mangia,

ISSN 2975-2604

beve, si riunisce con i suoi consiglieri, incontra la moglie, subisce esami medici, ha rapporti sessuali. La macchina (come anche l'orologio da polso del protagonista) è dotata di tecnologie informatiche e mediche futuristiche che riflettono il desiderio di un controllo assoluto su ciò che accade fuori dal mezzo di trasporto. L'apparecchiatura avveniristica qualche volta sfugge al calcolo presentando angolazioni e riprese inattese, mostrando ciò che avverrà a breve. Le tecnologie hanno capacità profetiche[4] – solo per alcuni aspetti – che parlano con chiarezza. Nella lunga giornata di Eric Packer (con poche eccezioni il romanzo segue la regola delle unità aristoteliche), nella città di New York-Cosmopolis si tengono manifestazioni, sommovimenti, funerali mediatici, visite e assassini di dignitari mondiali: il protagonista segue la vita fuori dalla limousine attraverso mezzi di comunicazione di massa, informatori personali, guardie del corpo, ecc. Eric Packer non è un uomo religioso e tende a controllare in maniera maniacale qualunque aspetto della sua vita. È insonne, come si accenna nel primo capitolo: alla ricerca di possibili rimedi ha riprodotto nel suo appartamento una cella di meditazione, ma rimane impermeabile a qualunque contatto con il divino e alla trascendenza che si manifesta alla sua percezione attraverso gli apparecchi tecnologici. Il suo antagonista, Richard Sheets, alias Benno Levin, un ex-dipendente dell'impero finanziario del giovane, è una figura carica di semantica religiosa, ribaltata in negativo. Levin odia Eric perché vede in lui un uomo che vuole sostituirsi a Dio. Levin è la voce narrante dei capitoli intitolati *Confessioni*, in cui è spesso citato Sant'Agostino. Benno ha il dono della sentenza che suona come una profezia. Alla fine, nella notte che segue la giornata di sommovimenti, dopo una lunga discussione che a tratti si presenta come il rito della confessione sacramentale Levin ucciderà Eric per poi meditare sul suo corpo. La sua è una vendetta, ma nemmeno lui potrà trovare la rivelazione che cerca: Benno è vittima di un'inquietudine che rinvia in qualche modo al Raskolnikov di *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

4. Ricoeur vede l'inclinazione alla profezia come un tratto del discorso utopico: "Il nocciolo dell'utopia è il potere della conoscenza" (Ricoeur 1994: 316).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Nel 2012, il testo di *Cosmopolis* divenne oggetto di un adattamento[5] cinematografico diretto da David Cronenberg: il film presenta Robert Pattinson nel ruolo di Eric Packer, mentre Paul Giamatti interpreta il personaggio di Richard Sheets *alias* Benno Levin. Per creare la *suspence* e il carattere inquietante della storia, il regista e l'autore della sceneggiatura evidenziò bene la semantica religiosa che soggiace da un lato alla rappresentazione della tecnologia avanzata che circonda Eric Packer, dall'altro alla costruzione del rapporto tra il protagonista e l'antagonista. Tra i momenti interpretati con più maestria nella pellicola di Cronenberg vi è la confessione di Richard-Benno – posposta rispetto al romanzo – resa visivamente con un primo piano che inquadra i protagonisti di profilo, separati da una grata di legno: è un codice che rimanda al rito cattolico della confessione. In questa configurazione tematico-visiva Eric diventa il sacerdote che somministra il sacramento. Di conseguenza, la sua morte diventa un martirio inflitto da un maniaco che cita Sant'Agostino, il cui velo (Richard-Benno indossa un asciugamano che dalla testa scende sulle spalle) ricorda quello di monaci antichi, padri del deserto e profeti. Come abbiamo accennato all'inizio del nostro studio, è la parte del romanzo che viene rinviata al finale del film: più in generale, la narrazione cinematografica è più lineare rispetto all'opera di Don DeLillo.

Per parlare della terza opera – e tornare ad analizzare i caratteri della distopia in relazione alla semantica religiosa – torneremo indietro di quasi tre secoli: *Gerotricamerone ovvero Tre sacre giornate, nelle quali s'introducono dieci virtuosi, e costumati giovani, a recitare in volta ciascuno, per modo di spiritual conferenza, alcuna narrazion sacra*[6] è un novelliere scritto negli anni Quaranta del Settecento da un gesuita senese (poi padre servita), Alessandro Maria Ban-

5. Anche se il film non dà coordinate temporali precise, nella riscrittura per il cinema alcuni elementi sono aggiornati, ad esempio nel 2012 Eric Packer non specula sullo yen bensì sullo yuan.

6. A differenza di Boccaccio si tratta di novelle a tema religioso (spirituale). Il titolo, coniato da Bandiera stesso, fu criticato da Giuseppe Parini, che entrò con il nostro in polemica riguardo alla coniazione e allo stile della prosa del senese. Bandiera e Parini discussero negli scritti pubblicati negli anni Quaranta a Cinquanta del Settecento. Una traccia si trova in Bramieri (1801: 117-120). Nel 1757, nell'introduzione alla riedizione della propria opera Bandiera pubblicò una risposta a Parini (Bandiera 1757, pagine della prefazione non numerate).

ISSN 2975-2604

diera (Siena, 1699 – Osimo, 1770). La raccolta fu composta alla stregua del *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Poiché al *Gerotricamerone* possiamo riconoscere tratti premoderni, non si tratta soltanto di un epigonismo particolarmente tardo. Il novelliere di Bandiera è dotato di un racconto-cornice cui seguono tre giornate durante le quali dieci giovani fuggiti dalla città raccontano storie di argomento biblico e agiografico. L'elemento che può collegare il novelliere sacro al romanzo di Don DeLillo e al film di David Cronenberg è il racconto portante che presenta Cosmopoli, una città immaginaria (e idilliaca) della costa toscana, i cui cittadini amano darsi ai piaceri della primavera[7]. A un certo punto, tra i modi del godere *onesto* e *convenevole* si insinua il male morale e il vizio. L'*Introduzione* (Bandiera 1757: pagine non numerate) e il primo racconto del novelliere presentano dieci giovani che desiderano sfuggire alle "corrotte usanze" che hanno prevalso tra i cosmopolitani (Bandiera 1757: 3): la grazia divina permette di scamparle, ma alla salvezza si arriva anche attraverso una vita irregimentata (come in Boccaccio è stabilito il programma di ogni giornata), l'orazione e il salmeggiare comuni, attraverso "onesti piaceri" e la "spiritual conferenza" (Bandiera 1757: 3), cioè le novelle a tema sacro che vengono raccontate ogni sera dai membri della comitiva.

3. *Luoghi distopici, spazi di salvezza*

Anche alla cornice narrativa del *Decameron* si associa qualche volta la categoria della distopia, ma nel caso di Boccaccio il pretesto narrativo non è speculativo: *Decameron* prende spunto da un evento terribile e reale, ossia l'epidemia di peste del 1348. Nonostante il proposito di costruire un'opera boccacciana, lo stile e l'immaginario del novelliere settecentesco di Bandiera sono distanti dalla raccolta del grande predecessore. Inoltre, nel volume di Bandiera c'è un elemento che fa pensare ai prodromi della narrativa distopica moderna: nella parte introduttiva è rappresentata Cosmopoli, una città idilliaca che non esiste e che a un certo punto, a causa dell'abbassamento degli standard morali in vigore tra gli abitanti, diventa un luogo anti-utopico: "così più qui sono similmente, che altrove, allargate le leggi

7. Si tratta di un termine caro a Boccaccio.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

al piacere", leggiamo nell'*Introduzione*. La trama muove da qui, perché per preservarsi dal male i pochi giovani virtuosi rimasti in città – allo stesso modo di Lot che fugge da Sodoma[8] – decidono di fuggire per segregarsi in un luogo chiuso. I giovani protagonisti di Bandiera troveranno riparo in una villa, un *locus amoeuns*, di cui si sottolinea la nettezza e il carattere ordinato.

Anche Erick Packer, protagonista del romanzo di Don De Lillo e del film di David Cronenberg, è alla ricerca di spazi che lo preservino dall'influsso negativo della città di New York (la Cosmopolis del titolo): qui lo spazio della corruzione è doppio, concreto e simbolico allo stesso tempo. Eric abbandona il suo appartamento di tre piani – "Tu vivi in una torre che si eleva fino al cielo e che Dio ha lasciato impunita" (DeLillo 2006: ebook) dice a Eric una delle sue interlocutrici – parte di un grattacielo, per rifugiarsi nella limousine super-equipaggiata, insonorizzata e rinforzata contro gli attacchi di armi da fuoco. In questo spazio di solitudine e separazione – sono presenti solo l'autista e la guardia del corpo, ma non occupano le stesse porzioni del mezzo; è limitato anche l'accesso di collaboratori e familiari – è garantita l'incolumità di Eric durante gli spostamenti. Nell'automobile egli passerà la giornata durante la quale si svolgono gli eventi narrati nel romanzo di DeLillo e nel film di Cronenberg. È uno spazio controllato, ma nel corso del racconto le tecnologie di cui è dotata iniziano a sfuggire al controllo del protagonista:

> [Eric e]ra seduto sulla poltroncina nel retro dell'abitacolo e guardava le file di monitor. C'erano accozzaglie di dati su ogni schermo, simboli scorrevoli e diagrammi svettanti, numeri policromi pulsanti [...]. C'erano un microonde e un monitor cardiaco. Guardò la spycam sul perno girevole e la spycam gli restituì lo sguardo. Un tempo quello era uno spazio telecomandato, ma adesso [...] [p]oteva avviare la maggior parte dei sistemi operativi con la voce, o spegnere uno schermo con un gesto. […]
> Era pura superficialità affermare che numeri e grafici fossero la fredda compressione di turbolente energie umane, desideri e sudate notturne ridotti a lucide unità sui mercati finanziari. In realtà i dati stessi erano pieni di calore e passione, un aspetto dinamico del processo della vita. Quella era l'eloquenza di alfabeti e sistemi numerici, ora pienamente realizzata in forma elettronica, nel sistema binario del mondo, l'imperativo digitale che

8. *Libro della Genesi*, capitolo XVIII.

ISSN 2975-2604

> definiva ogni respiro dei miliardi di esseri viventi del pianeta. Lì c'era il palpito della biosfera. (DeLillo 2006: ebook)

Torniamo brevemente al *Decameron* boccacciano: secondo il critico Francesco Bausi la fuga dei giovani fiorentini dalla città infetta può essere paragonata al motivo biblico dell'arca di Noè (Bausi 2017: 21): l'idea è corretta anche per i volumi qui analizzati. Infatti, gli spazi riservati all'ordine servono per preservarsi e per purificare (anche preventivamente) il corpo e lo spirito dato che il male morale – allo stesso modo della peste – può contagiare in maniera inavvertita. Eric Packer (quello letterario di Don DeLillo e anche quello ricreato sullo schermo da David Cronenberg) si sottopone a controlli medici quotidiani. La barriera protettiva che ha istituito tra sé e il resto del mondo è rafforzata dalla presenza continua delle guardie del corpo: uccidendo il proprio capo sicurezza Eric uscirà dallo spazio dell'ordine e acconsentirà alla perdita del controllo. In questo modo si troverà in balia del male.

In una dimensione religiosa la fuga dai luoghi infetti è subordinata all'idea della salvezza che implica la cura del corpo (Boccaccio descrive le abluzioni dei protagonisti), ma riguarda soprattutto l'anima. Infatti, i protagonisti del *Decameron* si sono protetti dalla peste e hanno "anche acquisito quella 'lietezza' che consentirà loro di tornare alla normale vita quotidiana" (Alfano 2013: ebook). Anche nelle narrazioni distopiche il proposito di salvarsi va oltre la salute del corpo: sia i giovani del novelliere di Bandiera, sia Eric Packer impostano un regime di vita puntuale che rende possibile mantenere una buona forma fisica, ma lo scopo vero è la trascendenza. Nel novelliere sacro di Alessandro Bandiera è l'ordine morale, che si basa su un regime di vita legato in maniera univoca ai valori cristiani. Nella Cosmopolis ipermoderna ma caotica di Don DeLillo, l'integrità dei valori è un oggetto di contesa che si esprime attraverso manifestazioni e proteste. Il protagonista confida nel denaro e nella tecnologia: nell'antiutopia del ventunesimo secolo le sue speranze si riveleranno false. Le narrazioni distopiche in esame nel presente contributo presentano quindi due visioni di salvezza: la prima è collettiva e religiosa (un'anima cristiana mira al paradiso): un buon esempio può essere il frammento di una novella del gior-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

no dedicato al sacrificio della vita in *Gerotricamerone*, in particolare la *Sacra narrazion seconda* dedicata al martirio dei sette fratelli Maccabei[9]. La madre, che aveva assistito al martirio, a uno a uno, dei propri figli, pronuncia la seguente frase di fronte ai loro corpi senza vita:

> Ma vivete pure sicuri, e ben sicuri morite che, siccome al presente in ossequio della sua [di Dio] legge questa vita medesima consumate, ed avete per nulla, renderavvela egli più colma e più bella in condizione troppo migliore: coteste istesse carni, sì coteste carni che con inestimabil dolore di sentite ora straziare indosso, rivestite esser dovranno una volta, quando che sia, di nobile luminoso ammanto della celeste immortal [...] maggione [di Dio] (Bandiera 1757: 132).

Non paga, la madre chiede di essere martirizzata con la fiducia di meritare anche lei la vita eterna.

La seconda visione di salvezza è tipica della distopia contemporanea, essa è individuale e individualista: Eric Packer sogna di salvarsi attraverso la tecnologia registrando la propria mente nel flusso dei dati. Nel ventunesimo secolo la trascendenza è quindi un'opzione a uso dei ricchissimi. Il narratore svela il sogno di Eric che non può essere realizzato:

> Aveva sempre desiderato di diventare pulviscolo quantico, trascendere la massa corporea, i tessuti molli che ricoprono ossa, muscoli e grasso. L'idea era di vivere oltre i limiti prestabiliti, in un chip, su disco, sotto forma di dati, in un vortice, in uno spin radiante, una coscienza salvata dal vuoto.
> La tecnologia era imminente oppure no. Era semi-mitica. Era il naturale passo successivo. Non sarebbe mai accaduto. Stava accadendo ora, un progresso evolutivo che necessitava soltanto dell'effettiva mappatura del sistema nervoso su memoria digitale. Sarebbe stato il colpo da maestro del cyber-capitale, dilatare l'esperienza umana verso l'infinito come strumento per la crescita e la politica d'investimento aziendale, per l'accumulo di profitti e il loro energico reinvestimento. (DeLillo 2006: ebook).

L'idea del salvare e del salvarsi, nella sua duplice semantica (informatica e religiosa), restituisce bene la scala di valori della distopia di Eric. Facciamo notare che l'unico modo in cui egli può immaginare la salvezza è quello utilitaristico (e torniamo all'origine settecentesca del termine "distopia"),

9. Il martirio dei sette giovani Maccabei è descritto nel capitolo II del *Secondo libro dei Maccabei* parte dell'*Antico Testamento*.

ISSN 2975-2604

attraverso un linguaggio aziendalista, quello del profitto, della crescita e del successo: è un accostamento ironico, un espediente che serve a DeLillo per sottolineare che oltre alla forma vuota che spaventa non c'è null'altro.

4. *Un finale possibile*

Nel *Gerotricamerone* gli aspetti distopici della realtà sono un elemento cui si accenna nel racconto-cornice. Il novelliere di Alessandro Maria Bandiera non è un'opera di fantascienza (così come non lo è a nostro parere il novelliere boccacciano), ma la distopia che vi si insinua è da considerare un antecedente plausibile (Savoia 2023: 7) della speculazione finzionale in quel campo[10]. I giovani e virtuosi cosmopolitani della raccolta di Bandiera vivono in un mondo integro, in cui riusciranno a rinforzare corpo e anima in modo tale da poter fare ritorno in città[11]. Nessun narratore suggerisce che la situazione distopica si sia risolta: forse saranno i protagonisti a portare la salute (intesa in maniera ampia) in un luogo contagiato dal male. Eric Packer abbandonerà il rigore autoimposto che lo protegge dal diventare parte del male che regna su Cosmopolis: in questo modo il suo destino si potrà compiere. Allo stesso tempo, uscendo dall'auto-segregazione sarà finalmente riconosciuto come una figura divina, cristologica, un taumaturgo: "Volevo che mi guarissi. Tu dovevi salvarmi" (DeLillo 2006: ebook; *Cosmopolis*, 2012, David Cronenberg), confessa Richard Sheets alias Benno Levin prima di sparare a Eric: nella narrazione cinematografica di Cronenberg è il momento culminante della storia, inserito nel finale, il punto di massima tensione. Anche nel romanzo siamo prossimi alla fine, e la seconda parte della battuta è ripetuta a breve distanza.

La distopia con la sua "denuncia morale nei confronti di una realtà avvertita come oppressiva e disumana" (Castellin 2018: 2)[12] nel nostro caso è uno strumento non tanto per metterci in guardia da possibili futuri (Castellin 2018: 2), ma per descrivere una realtà in atto. Le narrazioni distopiche

10. Forse tra i prodromi del potenziamento di generi narrativi di tipo fantascientifico che ha avuto luogo in Italia nel corso dell'Ottocento (Iozzia 2023: 163).

11. Come abbiamo visto, è il modo in cui si concluderà anche l'opera di Boccaccio.

12. Link già presente in bibliografia

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

da noi indagate lo fanno attraverso una lente che non deforma (non eccessivamente) ma mette in risalto certi tratti negativi e crea protagonisti che cercano una via d'uscita e una riparazione. Oltre a quello, la visione distopica rielabora in maniera interessante un sostrato religioso: è una presenza non indifferente che unisce il premoderno alla contemporaneità e si esprime nello sforzo – comune agli uomini di quasi tutte le epoche – di sventare l'*horror vacui*.

Bibliografia

Alfano, Giancarlo (2013). "Schede introduttive e notizia bibliografica", in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano. Milano: BUR (Kindle edition).

Bandiera, Alessandro Maria (1757). *Gerotricamerone ovvero Tre sacre giornate, nelle quali s'introducono dieci virtuosi, e costumati giovani, a recitare in volta ciascuno, per modo di spiritual conferenza, alcuna narrazion sacra*, Venezia: Tommaso Bettinelli.

Bausi, Francesco (2017). *Leggere il Decameron*, Bologna: Il Mulino.

Bramieri, Luigi e Pompilio Bozzetti (1801). *Lettere intorno alla vita e gli scritti del celebre poeta Giuseppe Parini*, Piacenza: Pietro Ghiglioni.

Castellin, Luca G. (2018). "Di che cosa parliamo quando parliamo di distopia", https://www.unicatt.it/uc/atlantedistopiemediali-L.%20Castellin%20-%20Di%20cosa%20parliamo%20quando%20parliamo%20di%20distopia%20-%20Relazione%20workshop%20.pdf (ultimo accesso 30 luglio 2024)

DeLillo, Don (2006). *Cosmopolis*, trad. it. Silvia Pareschi, Torino: Einaudi (Kindle edition).

Falcone, Alyssa (2017). *"Decamerons" without women. The spiritualization of Italian literature in the 16th and 17th centuries*, Baltimore: University of Baltimore (USA) [tesi dottorale].

Iozzia, Alberto (2023). "Quarant'anni di 'storie future'. Fantapolitica e apocalissi italiane dal Risorgimento all'alba del Novecento (1860-1906)", in Savoia 2023a: 161-176.

La Bibbia TOB (2018). Prefazione di Enzo Bianchi. Torino: Elledici.

Ricoeur, Paul (1994 [1986]). *Conferenze su ideologia e utopia*, [*Lectures on Ideo-*

logy and Utopia], trad. it. Giuseppe Grampa e Claudio Ferrari, Milano: Jaca Book.

Savoia, Francesca, a cura di (2023a). *"Fra' mondi innumerabili": proto-fantascienza italiana dei secoli XVIII e XIX*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Savoia, Francesca (2023b). "Introduzione" in Savoia 2023a: 5-11.

Stracquadaini, Marco (2024). "Non solo fantascienza. Distopia: significato e storia della parola del decennio", *L'Avvenire*, 2 gennaio. https://www.avvenire.it/agora/pagine/distopia-significato-origini-e-storia (ultimo accesso 30 settembre 2024).

Filmografia

Cosmopolis (Canada/Francia/Italia/Portogallo 2012, David Cronenberg).

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Miscellanea



Invasion of the Body Snatchers (1956, Don Siegel).
Manifesto, collezione privata.

Miscellanea è una sezione *peer-reviewed* della rivista interessata ad accogliere contributi dedicati all'approfondimento di ambiti e generi legati al fantastico nelle arti dello spettacolo.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Stefano Settimi

Le lingue inventate nelle opere di finzione: il caso *Game of Thrones*

Invented Languages in Fictions: The Case of Game of Thrones

Ricercatore indipendente
Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024
stefano.settimi2@gmail.com

Abstract

When enjoying a work of fiction, it's becoming increasingly common to encounter expressions belonging to non-natural languages, specifically created for the narrative in which they're embedded. In audiovisual works, the task of translating these words or phrases is often delegated to characters and narrators or, more frequently, to simultaneous subtitles: thanks to this extradiegetic apparatus, the scenes become immediately accessible, and the viewers are led to consider what they've just heard as simple and meaningless lines, which should be considered as foreign languages, suspending disbelief. However, this is a misleading impression, which in most cases leads to not noticing that behind those lines could lie the meticulous work of a professional and, even further upstream, a centuries-old history of linguistic invention and a wealth of reference models.

Among the most recent and successful examples of invented languages for audiovisual works, Dothraki and High Valyrian, created for Game of Thrones (2011-2019), are the ones which stand out the most. By delving into the processes that led to their creation, with their similarities and differences, and analyzing the narrative functions that the two languages fulfill in the series, the aim of this paper is to identify the roles, purposes, and potentials specific to these peculiar tools within their respective works, as often these languages communicate to viewers much more than simple exchanges of dialogue between characters.

Keywords: invented languages; dothraki; valyrian; *Game of Thrones*; fiction

Il saggio è stato sottoposto a revisione paritaria in doppio cieco

ISSN 2975-2604

1. *Le lingue di Essos: dalla pagina allo schermo*

Nel 1996 lo scrittore statunitense George R.R. Martin pubblicava il primo dei sette libri – di cui due ancora in fase di stesura – che compongono la saga *Le cronache del ghiaccio e del fuoco* (*A Song of Ice and Fire*), diventata negli anni un pilastro della letteratura fantasy contemporanea e un fenomeno di massa di portata epocale, grazie anche all'adattamento televisivo *Game of Thrones* (*Il trono di spade*, 2011-2019), una serie prodotta da HBO e ideata dagli *showrunner* David Benioff e D.B. Weiss e considerata una delle più celebri e incisive dell'ultimo decennio, che ha percorso in quasi tutta la sua interezza lasciando una traccia profonda nella cultura pop globale, nonostante le molte critiche mosse alle stagioni conclusive (Hughes 2019).

La storia narrata da Martin è ambientata in un mondo immaginario d'ispirazione medievale, composto da due continenti separati dalla distesa d'acqua nota come Mare Stretto. La maggior parte delle vicende si svolge a Westeros, il Continente Occidentale, in cui antiche casate nobiliari legate tra loro da rapporti di carattere feudale si combattono in battaglie e intrighi di palazzo per la conquista del Trono di spade, simbolo del potere centrale, approfittando della morte improvvisa del sovrano Robert Baratheon. Il Continente Orientale, Essos, è invece introdotto marginalmente, come ambientazione di una trama all'apparenza secondaria che vede protagonisti il principe Viserys Targaryen e la sorella minore Daenerys, gli ultimi discendenti dell'antica dinastia che ha regnato sui Sette Regni di Westeros per secoli prima di essere spodestata dallo stesso Robert e dai suoi alleati; i due giovani sognano il ritorno in patria e la riconquista del potere dei loro antenati, mentre si muovono esuli nel Continente Orientale cercando alleati e risorse per portare a termine la loro impresa.

Mentre il Continente Occidentale si presenta come un territorio relativamente omogeneo in cui le differenze etniche e culturali tra i Sette Regni sono state parzialmente superate attraverso l'unificazione sotto il potere centrale della capitale, Essos è assai più eterogeneo per ambienti e culture: oltre le nove Città Libere situate nei pressi del Mare Stretto, famose per il loro artigianato di alta qualità e importanti poli mercantili, si estende la

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

radura conosciuta come Mare Dothraki, abitata dall'omonimo popolo di guerrieri a cavallo, che occupa gran parte dell'entroterra del continente; essa confina a sud con la penisola di Valyria, un tempo la capitale di un potente e vasto impero, ma ormai disabitata e in rovina in seguito a un misterioso cataclisma noto come Disastro, e con la Baia degli Schiavisti, che comprende numerose città-stato e le tre grandi città portuali di Astapor, Yunkai e Meereen, note appunto per il monopolio sul commercio degli schiavi.

Oltre alle differenze politiche, economiche e culturali, i due continenti si distinguono nettamente anche dal punto di vista linguistico. Difatti, la Lingua Comune[1], utilizzata in tutto Westeros seppur con fisiologiche varianti locali nei diversi regni, è minoritaria a Essos, dove si parlano soprattutto le lingue valyriane. Nel periodo d'oro del loro impero, infatti, gli abitanti della penisola di Valyria controllavano gran parte del Continente Orientale, comprese le Città Libere e la Baia degli Schiavisti, e di conseguenza in questi territori si è continuato a parlare l'antica lingua, l'alto valyriano, che nel corso dei secoli si è diversificata in numerosi dialetti locali, chiamati complessivamente basso valyriano o valyriano imbastardito. Inoltre, le tribù di guerrieri nomadi che abitano nel Mare Dothraki parlano a loro volta una propria lingua, che compare sin dai primi capitoli.

Nonostante la ricchezza linguistica del mondo immaginario in cui ambienta i suoi romanzi, George R.R. Martin non ha costruito le sue lingue nel dettaglio, a differenza di autori come J.R.R. Tolkien, che era un vero e proprio glottoteta:

> Tolkien was a philologist, and an Oxford don, and could spend decades laboriously inventing Elvish in all its detail. I, alas, am only a hardworking SF and fantasy novel[ist], and I don't have his gift for languages. That is to say, I have not actually created a Valyrian language. The best I could do was try to sketch each of the chief tongues of my imaginary world in

1. È questo il nome che nella diegesi è attribuito alla lingua parlata regolarmente dalla stragrande maggioranza dei personaggi, ovvero l'inglese (idioma originale sia dei romanzi che della serie televisiva) o altra lingua estera negli specifici casi di traduzione editoriale o doppiaggio.

ISSN 2975-2604

> broad strokes, and give them each their characteristic sound and spellings (Amoka 2001).

Nei libri Martin si limita a descrivere foneticamente le proprie lingue, introducendo in alcuni casi dei termini isolati e, assai più raramente, frasi articolate. La maggior parte delle volte in cui i personaggi hanno una conversazione in una lingua inventata l'autore utilizza la lingua inglese e segnala questo passaggio attraverso una didascalia, intervenendo talvolta sulla sintassi e l'ortografia per rendere maggiormente l'esoticità di quel particolare dialogo. Eppure, la scarsa elaborazione dei sistemi linguistici inventati da Martin non impedisce loro di conferire maggior realismo e solidità al complesso e variegato mondo immaginario di cui fanno parte dimostrando che, come scrive Peter Stockwell, "a few well-placed new words can have as significant an effect as thoroughly imagined rich linguistic innovation" (2006: 3).

Se da un lato questo è valido per l'opera letteraria, dall'altro il passaggio al *medium* televisivo richiede un adattamento diverso delle lingue inventate, poiché gli spettatori devono ascoltarle concretamente nei dialoghi e non sarebbe sufficiente far riferimento a didascalie e paratesti. Poiché Martin non aveva ulteriori informazioni da fornire loro se non quelle presenti nei libri, la prima strada intrapresa dagli *showrunner* David Benioff e D.B. Weiss nel momento in cui dovettero inserire nella sceneggiatura dell'episodio pilota di *Game of Thrones* alcuni dialoghi in dothraki, fu quella di utilizzare il *gibberish*, che indica suoni simili a parole ma senza alcun significato. Il risultato suonava però poco autentico e insoddisfacente e i due produttori si rivolsero alla Language Creation Society (LCS), che indisse un bando cui aderirono molti *conlanger*[2]: il vincitore fu David J. Peterson, laureato in linguistica e co-fondatore della stessa società, il quale, dopo un mese di lavoro in cui studiò le parole presenti nei libri e le inserì in un sistema linguistico più elaborato, presentò la propria proposta di

2. In lingua inglese, per riferirsi a una lingua inventata si utilizza frequentemente il termine *conlang* (abbreviazione di *constructed language*). *Conlanger* è, dunque, la persona che si cela dietro l'invenzione dello specifico idioma (il termine tecnico in italiano è "glottoteta").

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

lingua dothraki in trecento pagine, arricchite anche da un sommario di curiosità e aneddoti legati allo stile di vita di questo popolo (Tharoor 2013). Successivamente, con l'approvazione dell'episodio pilota e la produzione della prima stagione, David Peterson divenne il *conlanger* ufficiale di *Game of Thrones* e si occupò anche della creazione delle lingue valyriane[3], che sarebbero comparse nella terza stagione della serie, contribuendo con il suo lavoro a rendere più realistiche le popolazioni e le culture rappresentate e incentivando l'immedesimazione del pubblico nel vasto mondo immaginario in cui è ambientata la serie.

2. Me nem nesa[4]*: il dothraki*

Nonostante George R.R. Martin nella stesura dei suoi romanzi non si sia dedicato allo sviluppo delle lingue presentate e all'elaborazione di regole grammaticali precise, un'analisi del lessico e delle poche frasi complesse presenti mette in evidenza un certo intuito per le lingue. Nelle espressioni utilizzate nei libri sono infatti rintracciabili radici, desinenze e fonemi ricorrenti e questo ha permesso a Peterson di partire da un materiale concreto (sebbene esiguo) per la costruzione del lessico e delle regole che sono alla base dei ben più elaborati discorsi che si possono ascoltare nella serie televisiva, come egli stesso afferma nel capitolo del suo libro dedicato al dothraki:

> It was as if I had been given a very small part of a puzzle that had been put together, and it was up to me not only to determine what the picture was, but also to create the rest of the pieces and then put them all together.

3. In realtà Peterson si è occupato anche della creazione di alcune formule per altre due lingue citate nei romanzi di George R.R. Martin, ossia la lingua di Asshai (città situata nell'estremo est del Continente Orientale) e quella parlata dal misterioso popolo degli Estranei, creature magiche provenienti dall'estremo Nord di Westeros, le cui parole sono descritte da Martin come simili al rumore del ghiaccio che si rompe. Tuttavia, nonostante siano citate nei crediti degli episodi della prima stagione, queste lingue non compariranno mai nella serie televisiva, dove sono state sostituite dal *gibberish* o completamente eliminate (Selcke 2017).

4. Frase molto comune in lingua dothraki e ricorrente nella serie televisiva che significa "è risaputo".

ISSN 2975-2604

(Peterson 2015: ebook).

La prima sfida per il linguista nella creazione della lingua è stata lavorare sulla fonologia partendo dai 56 termini – quasi la metà dei quali sono nomi propri – presenti nei romanzi: ipotizzando che la maggior parte degli spettatori sarebbe stata anglofona, Peterson ha modellato il suono della lingua sulla base della pronuncia standard angloamericana di quei termini. Allo stesso modo, per mantenerne il carattere esotico e selvaggio, egli ha cambiato le regole sul posizionamento degli accenti rispetto a quelle dell'inglese per dare un ritmo diverso agli enunciati. Inoltre, basandosi sul sistema fonotattico delle parole presenti nei libri per coniarne altre simili, il linguista ha introdotto suoni caratteristici in quelle ad alta frequenza affinché divenissero parte dell'identità fonetica della lingua. Terminato lo studio del materiale canonico, la restante parte della costruzione della lingua dothraki era delegata unicamente alla creatività del linguista, che ha deciso di inserire coniugazioni e declinazioni per puro gusto personale.

Per l'ampliamento del lessico Peterson si è basato sulle informazioni presenti nei libri riguardo allo stile di vita di questo popolo e alla topografia dei luoghi in cui esso si sposta per fare una prima divisione tra le parole che i Dothraki utilizzerebbero frequentemente e quelle che invece non avrebbero motivo di conoscere, come quelle per denotare tecnologie che non possiedono o specie vegetali che non crescono nelle secche pianure del Mare Dothraki. Dopo aver individuato i termini che era necessario coniare e dando per scontato che sarebbero stati termini nativi e non presi in prestito da altre lingue (che ancora non esistevano), Peterson ha dovuto decidere quali parole sarebbero state delle basi lessicali e quali invece sarebbero state derivate da altre già esistenti, provvedendo alla creazione di nuove radici nel primo caso e all'aggiunta di affissi nel secondo. Ad esempio, poiché presso i Dothraki la forza di un guerriero è simboleggiata dalla lunghezza delle sue trecce di capelli, che vengono tagliate come segno di umiliazione in caso di sconfitta, Peterson fa derivare dal termine "*jahak*", che significa appunto "treccia", quello per esprimere il concetto di orgoglio, "*atjahakar*" (Peterson 2015: ebook).

Secondo le dichiarazioni della LCS e del creatore della lingua, quando fu

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

girata la prima stagione il vocabolario del dothraki comprendeva più di 1800 parole che, nel corso della produzione della serie fino alla sua conclusione, sono diventate circa 4000 (Poniewozik 2010, Prisco 2019).

3. Valar morghulis*: le lingue valyriane*

In seguito al grande successo riscosso dalla prima stagione di *Game of Thrones*, nel 2012 David Peterson fu nuovamente ingaggiato dalla casa di produzione HBO per lavorare a un'altra lingua inventata che nelle opere di Martin – e in particolare negli eventi che nella trasposizione televisiva avvengono a partire dalla terza stagione – ricopre un ruolo fondamentale: l'alto valyriano.

In realtà, alcune espressioni in lingua valyriana si possono ascoltare già nella seconda stagione: nel quinto episodio, infatti, Daenerys Targaryen comanda a uno dei suoi draghi di sputare fuoco attraverso il comando "*dracarys*", che in alto valyriano denota proprio il "fuoco di drago", mentre la prima frase completa compare nel decimo e ultimo episodio, in cui il sicario Jaqen H'Gar pronuncia il celebre motto "*valar morghulis*" (che è anche il titolo della puntata), una frase idiomatica che significa "tutti gli uomini devono morire" e che, oltre a indicare l'arrendevolezza degli uomini al proprio destino, è utilizzata come formula di saluto in particolare dagli abitanti di Braavos, una delle Città Libere nonché il luogo di provenienza di Jaqen. In entrambi i casi, tuttavia, si tratta di espressioni già presenti nei libri di Martin che potevano essere usate isolatamente negli episodi citati, mentre la sceneggiatura della terza stagione – e delle successive – richiedeva l'utilizzo della lingua per dialoghi più estesi.

Il lavoro di Peterson dovette ancora una volta partire dal materiale presente nei libri di Martin. Rispetto al dothraki questo corpus canonico è molto più esiguo e conta soltanto sei parole: *dracarys*, *maegi*, *valonqar*, *valar*, *morghulis* e *dohaeris*. Tra queste, quelle da cui si sviluppò il processo creativo del linguista furono le ultime tre, poiché sono quelle che compaiono nelle uniche due frasi in lingua citate espressamente da Martin, ossia il già menzionato saluto "*valar morghulis*" e la sua tradizionale risposta, "*valar dohaeris*", tradotta come "tutti gli uomini devono servire". Da queste espressioni Peterson

ISSN 2975-2604

ha dedotto la categoria grammaticale del numero e l'intero sistema verbale valyriano (Peterson 2015: ebook).

Si deve però sottolineare che, nonostante l'attenzione e il rispetto nei confronti delle parole coniate da Martin nei suoi libri, queste non si sono sempre rivelate un aiuto nel rappresentare il fondamento della *conlang*, come invece dimostrano i casi citati, in cui le congetture del linguista sono parzialmente aiutate dall'intuito dell'autore: l'evidente riferimento al latino *draco* della parola "*dracarys*" è considerato da Peterson problematico poiché, come il linguista afferma, "in the universe of the books, there is no such thing as the Latin language – or any of the other languages on Earth. It is literally impossible for any word (or anything else) in the *Song of Ice and Fire* universe to be related to anything in our universe" (Singh 2024)[5]. Per questo motivo, il linguista ha deciso di trattare il termine come un lessema indipendente e limitato al suo uso magico di comando per i draghi e coniare invece un'altra radice per il termine "*zaldrīzes*", che denota queste creature.

Per la scrittura dei dialoghi della terza stagione della serie, però, la creazione dell'alto valyriano non era sufficiente. La trama che richiedeva l'introduzione di questa lingua in molti dialoghi è infatti ambientata nella Baia degli Schiavisti che, prima di essere conquistata e annessa all'Impero di Valyria, faceva parte dell'Antico Impero di Ghis. Di conseguenza, in questa regione non si parla l'alto valyriano di un tempo, bensì delle forme dialettali fortemente influenzate dall'antica lingua ghiscariana, della quale è resa nota nei libri e nella serie solo la parola "*mhysa*", "madre". Il riferimento evidente di George R.R. Martin è il processo di evoluzione del latino nelle lingue romanze, come sottolinea lo stesso Peterson, che ne terrà conto nella creazione di tutte le lingue valyriane: "The history of Valyria was modeled somewhat after the history of the Roman Empire, and High Valyrian was intended to have the status of Latin, with its daughter languages intended to have the status of the Romance languages descended from Latin" (Peterson 2015: ebook).

5. D. J. Peterson, commento del 22 aprile 2013 al post *Sesīr Urnēbion Zȳhon Keliton Issa*, https://dothraki.com/2013/04/sesir-urnebion-z%c8%b3hon-keliton-issa/#comment-1180.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Ispirandosi a questo modello, in seguito alla costruzione dell'alto valyriano, Peterson ha dovuto teorizzarne quindi l'evoluzione diacronica, tenendo presenti sia la progressiva scomparsa dell'antica lingua presso le classi più basse della popolazione, sia la contaminazione con il sostrato ghiscariano: il risultato di questo lavoro è stato la creazione di due dialetti derivati dall'alto valyriano, ovvero quello parlato nelle città di Astapor e Yunkai e quello parlato a Meereen, che rientrano insieme ai dialetti delle nove Città Libere (non necessari per i dialoghi della serie televisiva e quindi ignorati dal linguista) nella più ampia classificazione di "basso valyriano" o "valyriano imbastardito".

L'affermazione del nuovo idioma, tuttavia, non avrebbe impedito la sopravvivenza dell'alto valyriano, poiché questa sarebbe rimasta la lingua franca parlata in tutte le aree sotto l'influenza di questa popolazione, almeno fino al cataclisma che distrusse la capitale e portò alla caduta del suo impero. La conseguente mancanza di un potere centrale che imponesse dall'alto l'unificazione linguistica dei variegati territori controllati avrebbe rafforzato e reso definitiva la sostituzione dell'alto valyriano come lingua ufficiale con i dialetti locali.

La distinzione tra l'idioma parlato nelle città di Astapor e Yunkai e quello parlato a Meereen sarebbe dovuta a fattori geografici e sociali: tra le tre città principali della Baia degli Schiavisti, Astapor è quella più vicina alla penisola di Valyria e quindi, si presume, quella che ha risentito maggiormente dell'influenza degli antichi conquistatori, anche dal punto di vista linguistico. La coincidenza tra questo dialetto e quello parlato a Yunkai, descritti come simili già nei libri, deriva dal fatto che secondo Peterson, nonostante quest'ultima città sia geograficamente più vicina a Meereen, il suo popolo è culturalmente più simile a quello di Astapor.

Al contrario, Meereen non è solo la città più lontana dall'antica capitale, ma anche la più grande e, quindi, quella con il ceto basso più numeroso ed eterogeneo. Questi due fattori costituiscono un terreno fertile per una diversificazione più marcata rispetto all'alto valyriano, il cui risultato è un dialetto strutturalmente simile a quello parlato nelle altre città ma molto diverso dal punto di vista fonetico, che il linguista spiega attraverso un paragone con due varietà di inglese: "I likened Meereenese Valyrian

ISSN 2975-2604

to Scots English and Astapori Valyrian to Southern California English. They're *way* different, but they're the same language with some vocabulary items that differ" (Peterson 2014).

4. *La lingua come mezzo di caratterizzazione*

4.1. *Dothraki: lingua, popolo e cultura*

Secondo il linguista Peter Stockwell, l'utilizzo di una *conlang* in un'opera non solo arricchisce il mondo immaginario come un ornamento, ma è anche essenziale per aumentarne la plausibilità, distanziandolo da quello dello spettatore e costituendone allo stesso tempo la chiave d'accesso, poiché "a fully-fledged language helps to create a sense of realism and allows readers to build characters through a focalization in their own vernacular" (2006: 9).

La possibilità di entrare in contatto con i personaggi attraverso il loro modo di parlare è, come visto nel paragrafo dedicato, particolarmente utile nel caso dei Dothraki, in cui i suoni rozzi ed esotici della lingua delineano nella serie, già dal primo ascolto e dalla traduzione nei sottotitoli, il profilo di un popolo di guerrieri molto diverso dai soldati del Continente Occidentale: difatti, se questi ultimi ricordano gli eserciti europei medievali, i Dothraki sono stati immaginati da Martin sulla base di popoli come i Mongoli, gli Unni e le tribù di nativi-americani.

I Dothraki sono organizzati in orde nomadi dette "*khalasar*", ciascuna delle quali dipende dal comando supremo di un *khal*: questi è il guerriero più forte del *khalasar* ed è affiancato dalla sua sposa, la *khaleesi*, e da tre *kos*, dei "cavalieri di sangue" che sono allo stesso tempo i suoi più fedeli compagni e la sua guardia privata. Nonostante il nomadismo che caratterizza i vari *khalasar*, esiste una capitale e città sacra, Vaes Dothrak (letteralmente "Città dei Cavalieri"[6]), nella quale queste orde si ritrovano per il commercio

6. Confrontando i molti toponimi in lingua dothraki citati nella saga letteraria e in raccolte di mappe e aneddoti curate da Martin, si ricava che essi sono sistematicamente composti da *vaes* "città" e da un complemento di denominazione riferito alle caratteristiche geografiche o etniche del luogo, espressi entrambi nel caso nominativo (es. *Vaes Tolorro*, "Città delle Ossa" o *Vaes Aresak*, "Città dei Codardi").

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

o per i consigli dei *khal* e per alcune celebrazioni, rispettando il divieto di spargere sangue entro i suoi confini.

È interessante notare come il nome del popolo stesso coincida con il termine che nella loro lingua denota un "guerriero a cavallo" (appunto *dothrak*, plur. *dothraki*), un dato che sottolinea come, in assenza di una dimora fissa, ciò che costituisce l'identità del popolo è l'attività principale praticata dai suoi componenti. Il fatto che questa identità sia manifestata anche nel nome della lingua risulta, quindi, particolarmente significativo, dimostrando come spesso "a created language is not just spoken by the beings who belong to a particular alien culture. The language also speaks them" (Cheyne 2008: 396).

L'osservazione di Cheyne a proposito delle lingue inventate nel genere fantascientifico spiega bene anche l'importanza del lessico: la presenza o l'assenza di parole per esprimere determinati significati in una lingua rivela infatti se i referenti che questi denoterebbero sono conosciuti o valorizzati dai parlanti. Non sorprende, ad esempio, scoprire che Peterson ha teorizzato l'esistenza di ben otto lessemi per denotare il cavallo e la mancanza di una formula che traduca "grazie", sicuramente poco utile per dei guerrieri abituati a prendere con la forza ciò che vogliono (Poniewozik 2010). Inoltre, per via del continuo nomadismo e della loro struttura gerarchica, il carattere simbolico che distingue un trono da una sedia è difficile da comprendere per i Dothraki, che non possiedono un termine apposito per indicare l'oggetto che dà il titolo alla serie; allo stesso modo, parlando una lingua esclusivamente orale e priva di un sistema di scrittura, non hanno la necessità di una parola per denotare il "libro", un oggetto estraneo alla loro cultura cui si riferiscono attraverso un prestito adattato dall'alto valyriano.

Oltre ai singoli vocaboli, il lessico offre interessanti informazioni su questa popolazione attraverso molte metafore, alle quali David Peterson è ricorso in più occasioni per esprimere concetti e oggetti in lingua dothraki attraverso le più comuni esperienze dei parlanti e il loro ipotetico sistema concettuale. Ad esempio, se secondo le usanze dothraki tutti gli eventi importanti si svolgono all'aria aperta, è naturale pensare che agire di nascosto sia come agire "sotto un tetto" (*torga esshey*); inoltre, poiché il cavallo è l'u-

ISSN 2975-2604

nico mezzo di trasporto che conoscono, la nave – vista con diffidenza dai Dothraki, che hanno paura del mare in quanto i loro destrieri non possono attraversarlo – è considerata un "cavallo di legno" (*hrazef ido*). Analizzando quest'ultimo esempio, sembra evidente che il termine utilizzato in senso metaforico sia soltanto *hrazef*, "cavallo", poiché le navi sono realmente costruite in legno, e questo rende l'espressione più facilmente decodificabile rispetto alla prima. Tuttavia, una conoscenza approfondita della cultura dothraki permette di cogliere un'accezione metaforica anche nell'uso dell'aggettivo "*ido*" ("di legno"): difatti, questo è il materiale con cui sono realizzate le armi-giocattolo utilizzate dai bambini e per questo motivo il termine ha assunto anche il significato traslato di "falso", che in questo caso connota in senso dispregiativo la definizione apparentemente neutra della nave come "cavallo di legno". Inoltre, basandosi su questa osservazione e sulla doppia accezione da lui attribuita all'aggettivo, Peterson ha introdotto nella lingua dothraki una metafora per esprimere il concetto del "sogno" strutturandolo nei termini del concetto della "vita": poiché chi sogna vive una vita non propria che scompare al momento del risveglio, il termine per indicare il sogno è "*atthirarido*", una parola composta dal sostantivo "*atthirar*"("vita") e dall'aggettivo "*ido*" traducibile letteralmente come "vita di legno" e, in senso figurato, come "vita falsa" (Langlais 2019). La panoramica sulla cultura e lo stile di vita dei Dothraki ricavabile dagli aspetti linguistici osservati sin qui dimostra, quindi, quanto una lingua inventata possa essere non solo un ornamento più o meno evidente e significativo del mondo immaginario presentato e della storia narrata, ma anche un "mezzo di caratterizzazione" (Cheyne 2008: 396) efficace che permette di veicolare delle informazioni sui personaggi e i popoli che la utilizzano su diversi gradi di profondità: da caratteristiche più generali, deducibili già dalla fonologia, all'esperienza che i parlanti hanno della realtà, che si riflette nel lessico e nelle espressioni metaforiche.

4.2. *L'alto valyriano come simbolo di cultura e strumento di potere*

Mentre il dothraki è una lingua viva e offre informazioni su un intero po-

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

polo di parlanti e una cultura ancora attuale nell'epoca in cui è ambientata la storia narrata, l'alto valyriano è ormai scomparso quasi del tutto e quindi, piuttosto che nella rappresentazione di un'unica civiltà ormai decaduta, rivela la propria funzione caratterizzante in modi diversi all'interno della narrazione, a seconda del contesto e dei singoli personaggi da cui è parlato. In particolare, gli unici ambienti di Westeros in cui la lingua dell'antico Impero di Valyria è ancora conservata nella sua forma originaria e ufficiale sono la Cittadella, ossia il luogo in cui gli eruditi noti come "maestri" si formano e conducono le proprie ricerche, e le corti, in cui è studiata dai giovani aristocratici, proprio come il latino in epoca medievale. L'alto valyriano è rimasto difatti la lingua della cultura per eccellenza[7] e per questo la sua conoscenza, oltre a permettere di accedere a un ricco patrimonio storico e letterario, è anche simbolo di prestigio e ha quindi un valore sociale. Tuttavia, questi nobili si limitano a una conoscenza scolastica della lingua, spesso studiata nella sola forma scritta e senza l'obiettivo di utilizzarla anche nella comunicazione, come ben dimostra, nella serie televisiva, Tyrion Lannister, un uomo appartenente alla casata più ricca dei Sette Regni che nutre un grande interesse per la cultura e la lettura ma che è in grado di formulare solo frasi brevi e spesso poco corrette in alto valyriano.
Nel Continente Orientale la situazione è diversa. Innanzitutto, le differenze tra i dialetti derivati dall'antica lingua, cui si è dedicato un paragrafo precedente, caratterizzano almeno in parte le singole culture locali, sebbene in modo meno evidente rispetto al dothraki, e l'utilizzo dell'una o dell'altra variante da parte di un personaggio contribuisce a indicarne la provenienza.
Inoltre – e anche in questo caso è evidente il paragone con il latino – l'alto valyriano è ancora strettamente legato alle pratiche religiose, in particolare al culto del dio R'hllor. Questa religione è molto radicata a Essos, dove i suoi sacerdoti (i cosiddetti "sacerdoti rossi") utilizzano l'antica lingua per pregare e tenere prediche in pubblico. Di contro a Westeros, dove il culto di R'hllor non ha molti seguaci, la maggior parte della popolazione è total-

7. Nell'ottavo episodio della terza stagione *Second Sons* (*I Secondi Figli*, 2013), la traduttrice Missandei descrive così l'alto valyriano: "Gli dèi non potevano creare un linguaggio più bello. L'unica lingua perfetta per la poesia" (trad. di Sky Atlantic).

ISSN 2975-2604

mente estranea a tutte le lingue valyriane e non avrebbe quindi alcun senso, da parte dei pochi sacerdoti giunti dal Continente Orientale per diffondere il proprio messaggio religioso, rivolgersi alle folle in alto valyriano; piuttosto, essi usano l'antica lingua per interagire gli uni con gli altri[8], anche in dialoghi non inerenti all'ambito religioso, e in questo modo essa diventa una forma di riconoscimento culturale, quasi un codice segreto, un gergo, parlato da persone appartenenti allo stesso gruppo/setta. È interessante notare, quindi, come tra gli abitanti o i nativi di Essos l'antica lingua sia ancora utilizzata anche per la comunicazione orale, ma rimanga comunque confinata all'interno di una determinata cerchia di individui che, anche quando la utilizzano nelle proprie prediche a Essos, vi ricorrono più per ragioni culturali che pratiche, dal momento che gli uditori, pur riuscendo ancora a comprendere l'antica lingua, parlano nella loro quotidianità una delle forme del basso valyriano. Inoltre, i sacerdoti rossi di entrambi i continenti utilizzano spesso l'alto valyriano per eseguire rituali e incantesimi e questo contribuisce alla diffidenza che gli abitanti di Westeros nutrono nei loro confronti, vedendoli come figure misteriose e sospette poiché in grado di evocare magie attraverso una lingua sconosciuta.

Se fin qui si è analizzato come i vari usi dell'alto valyriano contribuiscano a delineare alcuni aspetti socioculturali del mondo immaginario creato da Martin e dagli sceneggiatori della serie televisiva, il ruolo più importante di questa lingua nella narrazione è quello di contribuire in modo decisivo alla caratterizzazione di uno dei protagonisti, la già citata Daenerys Targaryen. È difatti attraverso le vicende di questo personaggio che gli spettatori entrano in contatto con gli ambienti e le culture di Essos e, quindi, con le lingue che vi si parlano e che sono state sin qui presentate.

Nell'episodio pilota la discendente della casata che ha regnato su Westeros per secoli e che, come accennato all'inizio di questo capitolo, è attualmente in esilio a Essos, è data in sposa dal fratello Viserys a un *khal* dei

8. Nel sesto episodio della terza stagione *The Climb* (*La scalata*, 2013) la sacerdotessa Melisandre e il sacerdote Thoros, entrambi provenienti da Essos, si incontrano nel Continente Occidentale e parlano tra loro in alto valyriano. Sebbene la lingua sia già stata usata in episodi precedenti, questa è la prima occasione in cui i personaggi la identificano esplicitamente come "alto valyriano".

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Dothraki, Drogo, in cambio dell'aiuto militare da parte del suo *khalasar* nella riconquista del potere dei propri antenati. Sin dall'inizio, quindi, la giovanissima principessa entra in contatto con un popolo estraneo che parla una lingua che lei non conosce, a conferma del fatto che spesso "the encounter with the alien language is the encounter with the alien" (Cheyne 2008: 399): la barriera linguistica è la prima e più evidente causa della difficoltà di Daenerys a integrarsi nel *khalasar* e della condizione di esclusione e sottomissione in cui la ragazza, incapace di stabilire un dialogo con il marito-padrone, si trova. La graduale emancipazione di Daenerys da questa situazione riflette i suoi rapidi progressi nell'acquisizione linguistica: i primi timidi tentativi di aprire un canale di comunicazione con *khal* Drogo avvengono attraverso frasi brevi e scorrette, mentre la maggiore padronanza linguistica che la giovane dimostra nella seconda metà della prima stagione si accompagna all'effettiva integrazione nella società dothraki e alla costruzione di un rapporto di affetto e rispetto reciproco con il marito. Questo excursus sul rapporto di Daenerys Targaryen con la lingua dothraki è funzionale a introdurre l'importanza che le lingue inventate assumono nella sua caratterizzazione sin dai primi episodi della serie, un'importanza confermata più avanti dall'uso dell'alto valyriano, creato proprio per la sottotrama che la vede coinvolta nella terza stagione. La principessa esule, che nonostante la morte del fratello è ancora determinata a rivendicare il trono dei propri antenati, arriva nella città di Astapor per comprare un esercito di ottomila guerrieri-schiavi noti come "Immacolati" da uno dei grandi padroni di schiavi della città. Poiché Daenerys dimostra di non conoscere il dialetto parlato dallo schiavista, le trattative tra i due sono mediate da un'altra schiava, la traduttrice Missandei, che più volte si trova costretta a edulcorare le frasi piene di insulti e turpiloqui del suo padrone, il quale chiede in cambio uno dei tre draghi in possesso della giovane Targaryen. Tuttavia, quando nel quarto episodio si tiene l'atteso scambio e Daenerys cede la propria creatura ottenendo il controllo sugli Immacolati, questa

ISSN 2975-2604

rivela di saper comprendere e parlare perfettamente l'alto valyriano[9], rispondendo lei stessa all'ennesimo insulto. Subito dopo, Daenerys comanda ai suoi nuovi soldati – che non capiscono la Lingua Comune, ma solo le lingue valyriane – di uccidere tutti i padroni presenti in città, mentre attraverso il comando "*dracarys"* ordina al drago di sputare fuoco incenerendo l'uomo. La frase pronunciata dalla protagonista per svelare il suo piano è: "*Nyke Daenerys Jelmāzmo hen Targārio Lentrot, hen Valyrio Uēpo ānogār iksan. Valyrio muño ēngos ñuhys issa* (Io sono Daenerys 'Nata dalla Tempesta' della casa Targaryen, del sangue dell'antica Valyria. Il valyriano è la mia lingua materna)"[10].

Questa scena è considerata tra le più iconiche della serie (Kaiser 2017) e di certo a questo successo contribuisce l'imprevedibile utilizzo della lingua come arma nei confronti degli schiavisti, poiché "where created languages are used as plot devices, they can also heighten suspense and enhance audience engagement with the narrative" (Beckton 2015: 88). La conoscenza della lingua inventata diventa per il personaggio una fonte di potere: grazie a essa Daenerys può controllare il suo imponente esercito senza ricorrere ad alcun intermediario, esortare gli abitanti delle altre città schiaviste in cui si reca a ribellarsi ai propri padroni e ad accoglierla come liberatrice e sovrana, ordinare ai suoi draghi di incenerire i propri nemici. Addirittura, la stessa funzione sarà assunta dal dothraki nella sesta stagione, quando Daenerys, abbandonata dal suo vecchio *khalasar* in seguito alla morte di Khal Drogo già nella prima stagione, tornerà a utilizzarlo per incitare centinaia di guerrieri appartenenti ad altre orde a combattere per lei, convertendo anche quella lingua che un tempo era simbolo e causa della sua sottomissione in un'arma di riscatto e in uno strumento di affermazione del proprio potere e delle proprie abilità nella *leadership*. Infine, oltre a questa funzione di *plot device* nelle scene in cui deve tenere dei discorsi davanti ai suoi eserciti o i suoi sudditi, l'alto valyriano parlato

9. Nell'episodio non si fa ancora distinzione tra alto e basso valyriano e sia la lingua parlata da Daenerys che quella parlata dallo schiavista sono comprese nella definizione più generica e inesatta di "valyriano", che impedisce per il momento di cogliere alcune sfumature nello scambio di battute tra i due personaggi ma comunque non ostacola la buona riuscita della scena.

10. Adattamento della traduzione italiana dei sottotitoli in inglese da parte nostra.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

da Daenerys può essere interpretato anche come emblema del destino della sua casata[11], di cui lei rimane l'ultima esponente in seguito alla morte del fratello. Prima di conquistare Westeros con i suoi draghi, la dinastia Targaryen era una delle famiglie più importanti dell'Impero di Valyria e, poiché si era insediata da tempo in un avamposto lontano dalla penisola e vicino al Continente Occidentale, era stata anche l'unica a scampare al cataclisma che ne avrebbe decretato la fine e a portare avanti la stirpe valyriana per secoli, ricorrendo costantemente alla pratica dell'incesto per mantenere puro il sangue di generazione in generazione. Ultima discendente dei Targaryen e dell'antico Impero di Valyria, Daenerys è quindi l'incarnazione anacronistica di un mondo ormai quasi del tutto tramontato, e questo si riflette anche sul piano linguistico, dal momento che, invece di utilizzare i dialetti della Baia degli Schiavisti, che pure dimostra di conoscere[12], anche lei – come i sacerdoti rossi – sceglie di parlare la forma pura e originaria della lingua valyriana.

5. *Conclusioni*

Come si è visto, la creazione di un mondo immaginario per un'opera di finzione (*world-building*) è un processo che può declinarsi in modi vari e partire da diversi approcci: si può scegliere di attenersi al mondo reale e modificarlo impercettibilmente o creare un nuovo mondo del tutto alieno e fuori dalla norma, così come si può optare per una mediazione dei due estremi e ambientare la propria narrazione in un mondo sufficientemente estraneo per i fruitori ma allo stesso tempo realistico e riconoscibile. In quest'ultimo caso, sono molti gli aspetti da sviluppare affinché l'ambientazione della storia narrata sia ben definita nel suo complesso: eppure, non è

11. Cfr. Mangel, *A People Spoken Into Being: The Metalinguistics of Dothraki and High Valyrian in* Game of Thrones, https://www.academia.edu/41301767/A_People_Spoken_Into_Being_The_Metalinguistics_of_Dothraki_and_High_Valyrian.

12. Nella scena in cui rivela di parlare l'alto valyriano, Daenerys pronuncia la frase "*Zaldrīzes buzdari iksos daor* (Un drago non è uno schiavo)", in cui il termine scelto per "schiavo" (*buzdari*) è caratteristico del valyriano di Astapor e si differenzia notevolmente dall'equivalente in alto valyriano *dohaeriros*. Peterson spiega l'introduzione di questo dettaglio come una scelta linguistica del tutto volontaria da parte della protagonista che dimostra così di conoscere non solo la lingua dei suoi antenati ma anche nello specifico quella con cui il suo nemico l'ha finora ricoperta di insulti (Peterson 2013).

ISSN 2975-2604

scontato che, oltre a luoghi, storia e cultura del mondo che si sta creando si presti la medesima attenzione all'aspetto linguistico, altrettanto importante per la buona riuscita del progetto.

Difatti, le lingue inventate possono arricchire notevolmente, sebbene in modo implicito, una narrazione di genere fantasy o fantascientifico e, paradossalmente, la loro presenza incrementa la percezione di realismo del mondo fittizio in cui essa si svolge: sarebbe difatti meno credibile, anche se più semplice da realizzare, se popoli di mondi diversi parlassero la medesima lingua dello spettatore. L'inserimento di una *conlang*, soprattutto se creata attraverso un processo meticoloso finalizzato a renderla la più naturalistica possibile, evidenzia quindi la divisione tra universo narrativo e realtà dello spettatore, che a sua volta diventa la realistica giustificazione delle differenze anche molto marcate (si pensi, banalmente, alla frequente presenza di forze ed eventi soprannaturali) tra di essi.

Le lingue inventate possono inoltre diventare un vero e proprio mezzo di caratterizzazione e contenere già in sé alcuni tratti che rimandano alla cultura, al temperamento e al ruolo dei propri parlanti: ad esempio, una lingua dai suoni aspri può rendere in modo efficace già ad un primo ascolto il temperamento rude di popoli come quello dothraki.

Il sempre crescente interesse sia amatoriale che accademico e professionale per le *conlang* potrebbe stupire, ma non si deve dimenticare che, in fondo, una *conlang*, sebbene inventata, è una lingua vera e propria e come tale può essere studiata, appresa e utilizzata come mezzo di comunicazione e socializzazione, oltre che come efficace strumento espressivo e narrativo

Bibliografia

Amoka (2001). *So Spake Martin: Yet More Questions*. https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Month/2001/07 (ultimo accesso 07 marzo 23).

Beckton, Denise (2015). "Lost in Translation: Using Fictional Language as a Form of Narrative", in *Minding the Gap: Writing Across Thresholds and Fault Lines*, a cura di Thom Conroy e Gail Pittaway, 81-92, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing.

Cheyne, Ria (2008). "Created Languages in Science Fiction", *Science Fiction Studies*, 35(3): 386-403.

ISSN 2975-2604
Dossier - peer reviewed

Hughes, Sarah (2019). *Game of Thrones: how it dominated the decade – then lost its way*. https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/dec/30/game-of-thrones-best-tv-2010s (ultimo accesso 07 marzo 23).

Kaiser, Rowan (2017). *The 14 Scenes That Made 'Game of Thrones' a Massive Hit*. https://www.vice.com/en_us/article/bjm9k3/the-14-scenes-that-made-game-of-thrones-a-massive-hit (ultimo accesso 07 marzo 23).

Langlais, Pierre (2019). *"Game of Thrones": Hash yer ray nesi dothraki? (parlez-vous le dothraki?)*. https://www.telerama.fr/series-tv/game-of-thrones-hash-yer-ray-nesi-dothraki-parlez-vous-le-dothraki,83019.php (ultimo accesso 07 marzo 23).

Mangel, Abby (2019). *A People Spoken into Being: The Metalinguistics of Dothraki and High Valyrian in* Game of Thrones. https://www.academia.edu/41301767/A_People_Spoken_Into_Being_The_Metalinguistics_of_Dothraki_and_High_Valyrian (ultimo accesso 07 marzo 23).

Peterson, David J. (2013). *Sesīr Urnēbion Zȳhon Keliton Issa*. https://dothraki.com/2013/04/sesir-urnebion-z%C8%B3hon-keliton-issa/ (ultimo accesso 07 marzo 23).

Peterson, David J. (2014). *The State of Valyrian*. https://dothraki.com/2014/05/the-state-of-valyrian/ (ultimo accesso 07 marzo 23).

Peterson, David J. (2015). *The Art of Language Invention: From Horse-Lords to Dark Elves, the Words Behind World-Building*, New York: Penguin Books (Kindle edition).

Poniewozik, James (2010). *Today in Fictional-Language News: HBO Speaks Dothraki*. https://entertainment.time.com/2010/04/12/today-in-fictional-language-news-hbo-speaks-dothraki/ (ultimo accesso 07 marzo 23).

Prisco, Jacopo (2019). *The 'Game of Thrones' language that 1.2M people are learning*. https://edition.cnn.com/style/article/game-of-thrones-languages-david-j-peterson/index.html (ultimo accesso 07 marzo 23).

Selcke, Dan (2017). *David J. Peterson on creating languages for the White Walkers and the people of Asshai*. https://winteriscoming.net/2017/05/19/david-j-peterson-interview-white-walkers-ghiscari/ (ultimo accesso 07 marzo 23).

Singh, Manvir (2024). *"Dune" and the Delicate Art of Making Fictional Lan-*

guages. https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/dune-and-the-delicate-art-of-making-fictional-languages (ultimo accesso 07 marzo 23).

Stockwell, Peter (2006 [1993]). "Invented Language in Literature", in *Encyclopedia of Language & Linguistics*, a cura di Keith Brown, 6:3-10, Oxford: Elsevier. https://doi.org/10.1016/b0-08-044854-2/00519-8.

Tharoor, Ishaan (2013). *Tongues of Ice and Fire: Creating the Languages in* Game of Thrones. https://entertainment.time.com/2013/05/03/tongues-of-ice-and-fire-creating-the-languages-of-game-of-thrones/ (ultimo accesso 07 marzo 23).

Filmografia

Game of Thrones (*Il trono di spade*, USA 2011-2019, David Benioff e D. B. Weiss).

ISSN 2975-2604

La grotta di Prospero



The Tempest, Percy Stow 1908.

La grotta di Prospero/Prospero's Cell ospita contributi non *peer-reviewed*, come interviste, recensioni di spettacoli teatrali, di danza, di libri, di film o saggi brevi legati ai diversi temi e agli ambiti del fantastico nelle Arti dello Spettacolo. Il dossier è suddiviso in tre digressioni: *Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo*; *Mappe della FantaItalia* e *Note di Calibano*.

ISSN 2975-2604

Antologia di studi dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo



I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato, Antonio Costa (Bulzoni 2002).

In questa sezione proponiamo, di anno in anno, un testo saggistico che, a nostro giudizio, ha illuminato – e, in qualche caso, ha dato vita a – percorsi di approfondimento, indicando alla comunità scientifica prospettive feconde.

In questo numero abbiamo il piacere di proporre alle nostre lettrici e ai nostri lettori il saggio seminale di Antonio Costa intitolato *Il fantastico, anzi*, parte del volume *I Leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato* (Bulzoni 2002: 21-42).

ISSN 2975-2604

Antonio Costa

Il fantastico, anzi

Università IUAV Venezia

Per quanto negli ultimi vent'anni si siano fatti passi notevoli nel recupero di pellicole disperse e dimenticate, sul cinema muto italiano si continuano a ripetere i soliti luoghi comuni. Cinema epico (quello che i francesi chiamano i *pepla*) e i "diva film" rischiano di essere gli unici aspetti noti e divulgati. Ma qualcosa sta cambiando: retrospettive e convegni cominciano a lasciare qualche traccia in studi e contributi, anche fuori d'Italia.

Kristin Thompson, in un resoconto scritto per il bollettino di Domitor sul convegno torinese "I giorni di Cabiria" (ottobre 1997), sottolineava l'importanza dell'iniziativa che aveva permesso di farsi un'idea della gamma del cinema muto italiano al di fuori dei soliti stereotipi. E metteva al primo posto, tra le numerose "scoperte", *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (di Marcel Fabre, 1914)[1]. Mi fa piacere che, tra le scoperte, sia segnalato il film al quale era dedicata la mia relazione al convegno, ma bisogna pur dire che si tratta di un film visibile da sempre, e comunque da molto prima delle attuali stagioni di *filologia espansa & restauri generalizzati*. Non si può neppure dire che fosse del tutto caduto al di fuori della memoria storica: basterebbe ricordare il pionieristico *Invito al cinema retrospettivo* di Luigi Rognoni, in un numero di *Bianco e Nero* anni Cinquanta[2]. In tempi più recenti, poi, il film di Fabre era passato, in una copia restaurata dalla Cineteca Italiana, alla seconda edizione del "Cinema Ritrovato" di Bologna (dicembre 1988); inoltre, nel corso di una retrospettiva pesarese degli anni novanta, veniva messo in una posizione di rilievo nell'ambito dei film "in-

1. Cfr. K. Thompson, *Colloque: I giorni di Cabiria/La grande stagione del cinema muto torinese, Turin, octobre 1997*, in «Domitor. Bulletin de Liaison», vol. XII, n. 1, janvier 1998, pp. 13-14.

2. Cr. L. Rognoni, *Cinema muto a Venezia. Invito al cinema retrospettivo*, in «Bianco e Nero», a. XIII, n. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 91-94.

ISSN 2975-2604

novativi, dimenticati, sottovalutati" del periodo del muto[3], senza contare che avevo io stesso inserito questo titolo nella collana di videocassette "Il cinema ritrovato" che ho diretto per la Mondadori Video. È vero che, per motivi linguistici, la frequentazione della bibliografia in italiano da parte dei critici stranieri è quasi del tutto inesistente. E tuttavia non c'è da stupirsi che *Saturnino* possa essere definito una scoperta. Perché ci sia recupero di memoria storica, occorre che, parallelo al lavoro di conservazione, restauro, programmazione di film noti e ignoti della storia del cinema, ci sia un lavoro di *messa in prospettiva*, di *produzione discorsiva* capace di dar conto delle relazioni tra la logica interna all'istituzione cinematografica e l'insieme di forme e dei significati prodotti in una determinata epoca. Senza questo lavoro, il restauro resta lettera morta, mera pratica archivistica, certo importante, ma da sola incapace di acquisire alla nostra memoria storica le produzioni del passato.

Nelle pagine seguenti, cercherò di fissare alcuni punti sulla presenza del fantastico, nell'accezione più ampia possibile del termine[4], nel cinema muto italiano. Naturalmente non c'è alcuna pretesa di completezza, ma semplicemente il tentativo di definire possibili percorsi di ricerca, in parte già abbastanza delineati e in parte ancora da tracciare con maggior precisione, tenendo conto soprattutto di quei film che sono stati recuperati e restaurati o comunque resi visibili in copie attendibili negli ultimi anni (molti certamente, ma pur sempre troppo pochi per avere un quadro, se non completo, almeno sufficientemente ampio).

3. S. Parigi (a cura di), *100 anni di nuovo cinema italiano. Film innovativi, dimenticati, sottovalutati*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Roma 1994 («Periodo muto», pp. 9-52). Nel catalogo curato da Parigi, oltre a un ampio brano dell'articolo di Rognoni sopracitato, viene pubblicato anche un contributo (inedito) di grande interesse di Juan Gabriel Tharras, *Saturnino Farandola*, *un film da rivedere* (pp. 12-14).

4. Uso il termine secondo una prospettiva trasversale, interessata più ai meccanismi di funzionamento del genere che a una rigida definizione e contestualizzazione storica. Quindi, per dare qualche riferimento, intendo per fantastico sia il fantastico «per partito preso» che il fantastico «istituzionale» della classificazione di Caillois il quale, come è noto, spaziava tra diversi mezzi espressivi (letteratura, pittura ecc.) e diverse epoche. Cfr. Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico* (1965), Feltrinelli, Milano 1984. Per quanto riguarda in modo specifico il cinema, mi riferisco alla gamma molto ampia di accezioni di J.-L. Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1995.

ISSN 2975-2604

1. *Da* Saturnino *a* L'uomo meccanico

Se il *Saturnino* dell'Ambrosio non può essere considerato un vero e proprio recupero, diverso è il caso di *Malombra* (Cines, 1917) di Carmine Gallone, presentato in versione restituita alla sua integrità, dopo un lungo oblio, al "Cinema Ritrovato" di Bologna nel 1991. Abbandonandosi un po' al piacere del gioco cinefilo, il film di Gallone potrebbe essere definito una sorta di incunabolo italiano di *Rebecca* (1940) di Hitchcock esattamente come *Malombra* (1942) di Soldati può sembrare un tentativo di *remake* italiano dello stesso. Ma al di là di questo gioco, penso non sia azzardato ritenere che il film di Gallone si collochi su uno standard qualitativo e linguistico paragonabile alle (o addirittura in anticipo sulle) più significative manifestazioni internazionali del genere gotico.

Che si tratti di avventuroso-fantastico (*Saturnino*) o di gotico (*Malombra*), questi e molti altri recuperi degli ultimi anni inducono, se non a ridisegnare, quanto meno a rivisitare la mappa dei generi del cinema muto italiano. Non c'è da aspettarsi nessun colpo di scena clamoroso, ma per lo meno qualche aggiustamento o integrazione del quadro storico tramandato. Inoltre, dovrebbe ormai essere adeguatamente storicizzata quella tradizione critico-interpretativa che ha accordato un primato quasi assoluto alla "vocazione" realistica e pedagogica del nostro cinema, trascurando altre tendenze pur presenti e vitali. È vero, come scriveva Contini nella prefazione a *Italia magica*, che si è soliti "assegnare alla brume del Settentrione e alle fate morgane dell'Oriente il monopolio della sensibilità magica in letteratura»[5]. E se nella nostra letteratura novecentesca è capitato, come nel caso degli scrittori antologizzati da Contini, che si sia spesso adottata la soluzione di "isolare l'eccezione attraverso il filtro dell'ironia"[6], è anche vero che un'analoga soluzione si trova in varie manifestazioni del nostro fantastico cinematografico. Grazie all'apporto di vari comici francesi formatisi per lo più all'epoca delle crescenti fortune di Méliès, il fantastico

5. Cfr. *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino 1988, p. 5 (si tratta dell'edizione italiana di *Italie magique*, uscita in Francia nel 1946).
6. *Ibid.*

ISSN 2975-2604

italiano risulta spesso ibridato con il *burlesque*, dal già citato *Saturnino* di Marcel Fabre a *L'uomo meccanico* (1921) di André Deed.

Naturalmente, accanto a questa soluzione, c'è anche quella "seria", rappresentata appunto da *Malombra*, che indaga, nelle forme mutuate dal romanzo e adattate al nuovo mezzo, emozioni e comportamenti provocati dall'irruzione dello straordinario e del soprannaturale (o supposto tale) nella vita quotidiana. Come ha scritto Vittore Branca, Antonio Fogazzaro non era stato né il primo né l'unico a seguire, con *Malombra*, una vena spiritistica, metapsichica e parapsicologica: era stato preceduto da Tarchetti (*Racconti fantastici*, 1869) e da De Marchi (*Due anime in un corpo*, 1878) e sarà seguito da altri narratori sia pure con caratterizzazioni diverse, come Capuana (*Profumo*), Zena (*Apostolo*) e, in chiave grottesca, Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*)[7].

Il riferimento a Fogazzaro ci ricorda che esiste un retroterra culturale e letterario cui il cinema italiano può attingere, come del resto dimostra un precoce tentativo della Cines di avviare trattative con lo scrittore vicentino per assicurarsi la sua collaborazione[8]. Il fatto stesso che Branca definisca l'ava, nella quale Marina di Malombra si identifica, "una nuova Pia de' Tolomei" ci rinvia significativamente a padre Dante. Del resto, Cesare Garboli ha recentemente definito il canto dantesco del Conte Ugolino il "primo dei romanzi gotici"[9]. E *Pia de' Tolomei* (Cines, 1908) di Caserini e *Il conte Ugolino* (Itala Film, 1909) di Pastrone sono da ricordare tra i primi titoli "danteschi" del cinema italiano. Né va dimenticato che *Il conte Ugolino* (1949) è un titolo significativo della filmografia di Riccardo Freda: i cultori del genere amano citarlo come uno degli incunaboli dell'horror all'italiana (e non sarà forse per togliergli di dosso quella patina di noia scolastica, capace di intristire qualsiasi riferimento dantesco, che i distributori lo hanno messo in circolazione con un secondo titolo, *Il cavaliere di ferro?*).

Esistono quindi due componenti della via italiana al cinema fantastico e gotico. La prima legata a quello che viene abitualmente definito l'*interna-*

7. V. Branca, *Introduzione*, in Antonio Fogazzaro, *Malombra*, Rizzoli, Milano 1982, p. XI.
8. Cfr. Costa, *Malombra sullo schermo: da Gallone a Soldati*, in «Filologia veneta», IV, 1994, pp. 231-250 (ripreso in questo stesso volume).
9. C. Garboli, *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, p. 153.

ISSN 2975-2604

zionalismo del cinema italiano degli anni dieci, che favorisce una grande circolazione di tecnici, attori, modelli letterari e iconografici. La seconda, invece, legata ai caratteri originali della tradizione culturale nazionale.
Resta pur sempre vero che le espressioni forti, meglio riconoscibili e universalmente riconosciute, del genere fantastico appartengono ad altre culture, ad altre tradizioni. Nel nostro Paese le manifestazioni cinematografiche del fantastico appaiono spesso come forestierismi, imprestiti o, tutt'al più, ibridi. Quanto a questi ultimi, non si tratta solo di commistione tra modelli autoctoni e modelli di importazione. La manifestazione del genere, pur ampiamente attestata, non si dà quasi mai allo stato puro, ma all'interno dei caratteri dominanti di altri generi: basterebbe ricordare la presenza del fantastico nei *pepla* e nel genere epico cavalleresco (che ha le sue nobili ascendenze letterarie) o, ancor meglio, la particolare caratterizzazione che alcune articolazioni del "fantastico" (gotico, horror, metafisico religioso) acquistano in quel genere a sé (o sottogenere) rappresentato dai film di ispirazione dantesca. D'altra parte, se la (vera o supposta, poco importa) anomalia rispetto ai tratti dominanti predispone il "fantastico" a rimozione o, quanto meno, a emarginazione, allo stesso tempo lo carica di un potenziale trasgressivo. Di qui la particolare attenzione che la novissima critica cinematografica dedica, in aperta polemica con i valori più consolidati della tradizione storiografica, a questo genere.

2. *In principio era Méliès*

Per tratteggiare questo rapido (e inevitabilmente schematico) repertorio, farò ricorso a una classica tipologia del fantastico, quella di René Prédal, che ho già ampiamente utilizzato nei miei studi su Méliès[10]. Riferimento per varie ragioni inevitabile, quello al "mago di Montreuil", in quanto il trucco è la premessa, la pre-condizione che caratterizza in senso fantastico lo stesso dispositivo cinematografico e che costituisce la base tecnica di quel gioco di apparizioni/sparizioni e metamorfosi che ha inizialmente fatto la fortuna del genere. Del resto, l'idea di metamorfosi attraversa un testo di

10. Cfr. R. Prédal, *Le cinéma fantastique*, Seghers, Paris 1970, pp. 8-10; cfr. anche A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Clueb, Bologna 1989^2, pp. 136-142.

ISSN 2975-2604

D'Annunzio sul cinema, con tanto di riferimenti ad Ovidio e promesse di *immersioni* nella mitologia classica[11]. Ma per la nostra tipologia contano molto di più Fregoli e Segundo de Chomón, opportunamente collocati lungo la linea Méliès, che le estemporanee elucubrazioni dell'Immaginifico. Certo, Fregoli e le varianti del Fregoligraph rispetto al Cinématographe dei fratelli Lumière restano un fatto isolato nella storia del cinema primitivo italiano[12]. Per quanto interessante, non c'è nell'esperienza di Fregoli né la consapevolezza del medium che ha invece Méliès, né un originale apporto tecnico, mentre gli aspetti più geniali della sua arte vanno ricondotti al suo trasformismo: si tratta pur sempre di una sorta di costante del nostro cinema (da Alberto Sordi a Carlo Verdone), ma anche uno dei topoi più "trafficati" della storia italiana, da Agostino Depretis a Mussolini. Tutt'altro è il discorso da fare su Segundo de Chomón[13], personaggio di spicco di quella schiera di tecnici e artisti (André Deed, Ferdinand Guillaume e Marcel Fabre, tra gli altri), ingaggiati dalla nascente industria cinematografica italiana, che daranno contributi decisivi alla caratterizzazione del genere meraviglioso-fantastico, che peraltro si sviluppa anche grazie ai suoi legami con tradizioni non necessariamente cinematografiche.

La prima voce della rubrica di Prédal riguarda il "fantastico espressionista" con precisi riferimenti storico-culturali al cinema tedesco. Difficile trovare tracce di "caligarismo" nel cinema italiano degli anni venti, anche se, nel contesto della forzata emigrazione di cineasti italiani, è possibile registrare episodici influssi, da mettere comunque a carico del già citato "internazionalismo" del nostro cinema muto. Tale è appunto il caso di *Der Traum der Zalavie* (1923), un capitolo tedesco della serie di Za-la-Mort che Emilio

11. G. D'Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento li liberazione e come arte di trasfigurazione* (1914), in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Utet, Torino 1986, pp. 113-122.

12. Cfr. A. Bernardini, *Leopoldo Fregoli, «Cinematografista»*, in Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Clueb, Bologna 2001, pp. 181-187.

13. Su Segundo de Chomòn, cfr. l'imponente repertorio filmografico di J.G. Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomòn*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1988; si veda inoltre il sintetico contributo di J.M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomòn, beyond the cinema of attractions (1904-1912)*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1999. Manca ancora uno studio approfondito sulla attività e sull'influenza di Chomòn in Italia.

ISSN 2975-2604

Ghione girò in Germania con Fern Andra, già protagonista di *Genuine* (1919) di Robert Wiene. Inevitabili, con tali premesse, esiti di caligarismo in questo film in cui, secondo Martinelli, il personaggio di Za-la-Mort acquista "ancor più terrificante risalto" grazie appunto al "tocco di gotico teutonico" di cui esso è permeato[14]. Si potrebbe, inoltre, ricordare che già negli anni dieci, per esempio nella sequenza finale di *Thaïs* (Novissima Film, 1917) di Anton Giulio Bragaglia e Riccardo Cassano, si registra un interessante tentativo di risolvere in termini scenografico-pittorici (con il contributo di Prampolini) il pathos autodistruttivo della protagonista. Un caso di pre-caligarismo, si potrebbe dire, anche se altri sono gli obiettivi e le fonti di questo progetto espressivo, pur sempre imparentato con il modernismo.

La seconda voce della rubrica di Prédal definisce il "fantastico onirico", quello cioè che giustifica nel contesto di un sogno le manifestazioni dello straordinario. Va subito detto che del sogno è l'espediente più usato dal cinema muto italiano che vasto repertorio sequenze oniriche. Ciò vale per film che appartengono a titolo al genere fantastico: tale è il caso di *Kalida'a, storia di una mummia* (Tiber Film, 1917) di Augusto Genina, recentemente recuperato, sul quale tornerò. Ma vale anche per genere come *Mariute* (Caesar Film/Bertini Film, 1918) o *La guerra e il sogno di Momi Film* (Itala Film, 1917): quest'ultimo, sogno del bambino che motiva una sorta di "ricostruzione futurista del mondo" con pupazzi ricordano le invenzioni di Fortunato Depero.

Paradossalmente è proprio questa contestualizzazione onirica (fatta per lo più secondo la concezione per così dire corrente e popolare di sogno) che rende poco pertinente una tipologia di "fantastico psicanalitico" (terza voce della rubrica di Prédal), almeno nel senso di cosciente assunzione di modelli nella elaborazione storie e di mondi fantastici. Ciò non significa non che non sia possibile procedere a interpretazioni psicanalitiche di queste o altre sequenze oniriche (da *Mariute* a *Il Fauno*), ma non diversamente da quanto si può fare con qualsiasi film[15]. Certo il materiale non manca,

14. Cfr. V. Martinelli, *Cinema italiano in Europa 1907-1929*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1992, p. 157.

15. Cfr. E. Jost, *Le réve est une vie*, in Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, cit., pp. 45-52.

ISSN 2975-2604

nemmeno nel cinema muto italiano, soprattutto se si alla voce contigua (la quarta) dello schema di Prédal, quella relativa al "fantastico sadico". Devo assolutamente citare, a questo proposito, una sequenza di *La nave* (Ambrosio-Zanotta, 1921) di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, che dovrebbe fare la gioia degli studiosi di iconografia dannunziana: quella in cui Basiliola (una crudelissima, nonché stilizzatissima, Ida Rubinstein) infierisce a colpi di frecce sui giovani corpi nudi dei prigionieri ammassati in una cava, in una sorta di iperbolica replica del tema iconografico del martirio di San Sebastiano.

Quanto al "fantastico leggendario" che secondo Prédal coincide il "meraviglioso" ("elementi straordinari che evolvono in un universo a sua volta straordinario"[16]), esso può a pieno titolo essere rappresentato da *Pinocchio* (Cines, 1911) di Giulio Antamoro, traduzione cinematografica della più originale e significativa espressione del fantastico
leggendario nella letteratura italiana moderna.

Se Pietro Citati ha potuto (a ragione) scrivere che "forse Pinocchio è soprattutto *una voce*"[17], non c'è dubbio che Antamoro e Guillaume ne hanno fatto soprattutto *un corpo*, e un *corpo burlesque*, rendendolo disponibile a ogni trasformismo, a ogni metamorfosi, compresa naturalmente quella in *ragazzo per bene*. In questa scissione, realizzata la tecnica mélèsiana della doppia esposizione, l'immagine del ragazzino imborghesito e il corpo morto del burattino "appoggiato ad una seggiola, col capo girato su parte", il film ripropone l'idea, aggiornandola a un nuovo immaginario, di un personaggio "completamente ribelle e completamente conformista", come è stato appunto definito Pinocchio (ancora da Citati[18]).

Il fantastico "mitico" e "mostruoso" (sesta e settima voce della rubrica di Prédal) spesso si intrecciano e si confondono. Diavoli e diavoletti arrivano al cinema italiano da disparate fonti, letterarie e non: si va da *Il diavolo zoppo* (Ambrosio, 1909) di Luigi Maggi, derivato dal romanzo omonimo di Alain-René Lesage, a *Rapsodia satanica* (Cines, 1917) di Nino Oxilia, in

16. Prédal, *Le cinéma fantastique*, cit., p. 9.
17. P. Citati, *Il male assoluto nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Mondadori, Milano 2000, p. 382.
18. *Ibid.*

ISSN 2975-2604

cui la visualizzazione filmica del poema di Fausto Maria Martini sembra ispirata dalla tradizione iconografica alla quale più tardi attingerà Murnau per *Faust* (1926). Da notare che il film di Maggi riprende dal delizioso testo di Lesage, oltre al titolo, solo la situazione di partenza e due episodi, quello della punizione dell'ingrata Tomasa e quella del salvataggio della bella Serafina[19]. Ciò che interessa è quindi solo l'aspetto fantastico-avventuroso, che resta del tutto esteriore rispetto al senso del romanzo. Quanto alla situazione di partenza, nel romanzo di Lesage, Asmodeo, "demone della lussuria", porta lo studente Leandro sulla torre di S. Salvador e lì, grazie ai suoi diabolici poteri, scoperchia le case di Madrid e gli fa vedere gli interni, nonostante il buio, "come se fosse mezzogiorno". Il film invece risolve il tutto con l'artificio della lanterna magica (come dice la didascalia, "Dall'alto della torre il diavolo zoppo e Leandro vedono con la lente magica cosa succede dentro le case di Madrid"). Viene quindi ripreso un artificio ben noto al cinema dei primi tempi, quello della visione tramite uno strumento ottico, che tanta parte ha avuto sia nel sistema delle attrazioni, sia nelle prime articolazioni di una sintassi filmica[20]. E a Méliès rinvia il trucco del diavolo "miniaturizzato" dentro l'ampolla e quello del volo notturno sopra i tetti di Madrid.

Ma il fantastico mitico e mostruoso trova la sua manifestazione più originale nel repertorio dantesco: nella sua versione cinematografica esso diventa il punto di incontro tra tradizione autoctona e "internazionalismo" del cinema muto. Tanto nell'*Inferno* (Milano Films, 1911) di Padovan, Bertolini e De Liguoro quanto in *Maciste all'inferno* (Fert-Pittaluga, 1926) di Guido Brignone, le principali invenzioni figurative sono ampiamente tributarie delle incisioni di Gustave Doré. Realizzate nel 1861, le incisioni dantesche di Doré avevano avuto una grandissima diffusione perché erano, come scrive Mattalia, "profondamente narrative nel senso popolare della parola [...] con quel tanto di naïf" che permette di "sconfinare nell'onirico"[21].

19. Cfr. A.-R. Lesage, *Il diavolo zoppo*, a cura di Idolina Landolfi, Fazi, Roma 1996, pp. 71-77 e 145-160.

20. Cfr. A. Gaudreault (sous la direction de), *Ce que je vois de mon ciné...La répresentation du regard dans le cinéma de premiers temps*, Méridiens Klincksieck, Paris 1988.

21. D. Mattalia in: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, illustrata da Gustave Doré, vol. I, *Inferno*, Milano, Rizzoli, 1980, p. LXVIII.

ISSN 2975-2604

Il fantastico futurista è ugualmente presente in vari film che, non a caso, fanno parte di quelle produzioni che, utilizzando artisti e tecnici stranieri, sono particolarmente propense a quell'internazionalismo cui ci siamo già più volte riferiti. È d'obbligo, al proposito, citare varie sequenze del *Saturnino Farandola*, le cui invenzioni sono in perfetta sintonia, quando non sono in anticipo, con l'iconografia futurista. Oltre tutto, nella scena finale della vita felice nell'isola cui convivono pariteticamente uomini e scimmie, è possibile vedere un significativo esempio di "fantastico ipotetico" (penultima voce della rubrica di Prédal).

Ma senz'altro il film che si spinge più avanti nella direzione di un fantastico futurista è *L'uomo meccanico* (Milano Films, 1921)[22]. La perfida Mado, degna collega delle eroine dei serial francesi e americani; l'invenzione di un dispositivo di visione a distanza (una sorta di televisione); il robot (l'uomo meccanico), dotato di un doppio con il quale entra in conflitto: questi e altri sono gli elementi che qualificano questo film, recuperato nel '92 dalla Cineteca di Bologna, nella direzione dell'immaginario fantascientifico, in netto anticipo sulle più celebri invenzioni di *L'Inhumaine* (1923) di L'Herbier e *Metropolis* (1926) di Lang. Ma nel film di André Deed le invenzioni futuriste convivono, come accadeva nel cinema dei primi tempi (ancora Méliès!), con il *burlesque* (vedi le *performances* acrobatico-catastrofiche di Deed-Cretinetti)[23].

22. Arrestata dal detective Ramberti per aver ucciso l'inventore dell'uomo meccanico», la bella e perfida Mado riesce a fuggire. Rapita la nipote del morto, si fa consegnare i piani per la costruzione del «mostro d'acciaio»: comandandolo a distanza con l'aiuto di un «televisore», semina paura e distruzione. Ma il fratello dell'inventore mette a punto a sua volta un secondo uomo meccanico: lo scontro finale tra i due giganti avviene nel corso di un veglione all'Opera.

23. Michele Canosa, in *Il crepuscolo dei divi (muti e italiani)* in «Cinegrafie», n. 4, 1991, pp. 123-124, ha sottolineato l'importanza del ritrovamento del film di Deed, sia per la novità che rappresenta nel cinema italiano la presenza di una tematica fantascientifica (anche se associata al burlesco), sia per le relazioni con l'iconografia futurista, evidenziando le analogie che esistono tra l'«uomo meccanico » di Deed e il costume del *Ballo meccanico futurista* presentato da Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi alla Casa d'Arte Bragaglia il 2 giugno 1922, cioè tra un prodotto del cinema «basso» italiano e «uno degli episodi maggiori della nostra avanguardia». Anche in questo caso, come sarà meglio evidente con la produzione di Marcel Fabre trattata nel capitolo successivo di questo libro, il cinema risulta in anticipo sulle manifestazioni dell'avanguardia artistico-letteraria.

ISSN 2975-2604

In altri film, l'iconografia futurista può convivere con l'esotismo orientaleggiante come capita nel già citato *Saturnino Farandola* o in *Filibus* (Corona Films, 1915) di MarioRoncoroni. In quest'ultimo, c'è l'attrazione futuristica del dirigibile sul quale vive la misteriosa protagonista (Cristina Ruspoli): da qui Filibus si cala per compiere le sue imprese, vestendo, di volta in volta, i panni della baronessa Troixmond, di un ladro alla Fantômas e del conte de la Brive. E c'è l'attrazione della statua del "gatto egizio", i cui occhi – due preziosi diamanti – sono misteriosamente trafugati. Del resto l'esotismo è una componente essenziale del cinema fantastico-avventuroso che può essere ben rappresentato da *Il gioiello di Khama* (Cines, 1918) di Amleto Palermi e, soprattutto, dal già citato *Kalida'a* di Genina. Il film di Genina mette in scena uno scienziato, una sorta di dottor Frankenstein, che fa esperimenti per ridare vita ai morti, e un archeologo, una sorta di Indiana Jones ante litteram, che riporta alla luce da una tomba egizia una mummia perfettamente conservata e del tutto somigliante alla sua fidanzata morta da poco. Nonostante una certa povertà di mezzi, il film si fa apprezzare per gli effetti di grande eleganza e efficacia, soprattutto nella resa di un clima onirico (anche qui viene usato l'espediente del sogno, rivelato come tale solo alla fine, per giustificare gli eventi straordinari narrati). Nella sequenza in cui Kalida'a rievoca propria morte, c'è una suggestiva fusione tra linearismo della pittura vascolare, alla quale è ispirata la scenografia, e i movimenti flessuosi dei veli delle danzatrici durante il rito funebre. Lucio D'Ambra, riferendosi alla collaborazione con Genina per *La signorina Ciclone* (1916), ha parlato di "giuoco libero e poetico della fantasia" e di "aerea trasfigurazione della realtà in qualcosa d'immateriale e di fiabesco"[24], definizioni si adatterebbero anche a questa sequenza di *Kalida'a*.

Eccoci, infine, all'ultima voce del repertorio di Prédal, il "fantastico parapsicologico". Esso è rappresentato dal già citato *Malombra*, che costituisce una tappa importante non solo nell'arte della messa in scena filmica di Gallone, ma anche uno dei più significativi esempi di fantastico-gotico legato a una tradizione letteraria tanto significativa, quanto misconosciuta e rimossa. La copia restaurata di questo film, da mettere tra i più importanti

24. L. D'Ambra, *Gli anni della feluca*, a cura di G. Grazzini, Lucatini, Roma 1989, p. 174.

ISSN 2975-2604

recuperi degli ultimi anni, ha permesso di valutare appieno, al di là degli "eccessi" della Borelli che potrebbero farlo rientrare nei soliti stereotipi del "diva film", il notevole grado di maturazione linguistica e espressiva raggiunta dal nostro cinema, nella direzione di un affrancamento dal modello del cinema primitivo dal quale gran parte del fantastico degli anni dieci ancora dipende.

3. *Scenari danteschi*

Si potrebbe recuperare a proposito una distinzione, fatta da vari studiosi, tra il meraviglioso e il fantastico. Gérard Lenne, ad esempio, oppone il *meraviglioso* al *fantastico*, pur stabilendo tra i due un rapporto per così dire genetico: "il regno del meraviglioso *contiene in gestazione quello diventerà il fantastico*"[25]. Nel contesto del cinema muto italiano, la caratterizzazione del meraviglioso oscilla tra l'apporto delle tecnologie e del repertorio iconografico del cinema *féerique* e *burlesque* (che risale a Méliès e arriva da noi attraverso i contributi di Deed, Chomón, Fabre e altri) e l'integrazione nella tradizione storico-mitologica e epico-cavalleresca. È, anzi, possibile stabilire un legame tra la grande fortuna del *peplum*, come chiamano i francesi il genere epico-storico-mitologico, e la prevalenza del *meraviglioso*. Secondo Gérard Lenne, "il *peplum* non è solo la branca più riuscita del meraviglioso", ma è anche la più popolare[26]. L'originalità del *peplum* consiste in una capacità di collegarsi, a un tempo, a una tradizione storico-letteraria (l'antichità greco-latina e le sue rievocazioni recenti e meno recenti) e di sfruttare tutte le risorse tecnico-artigianali del nuovo mezzo espressivo (oltre che della scenotecnica teatrale). In questo ambito, anche grazie a una sorta di contiguità tra tradizione greco-latina (storia e mitologia classica) e tradizione ebraico-cristiana, gli elementi fantastico-soprannaturali risultano in qualche modo storicizzati e metabolizzati, senza che inneschino quei processi che stanno alla base del fantastico nelle accezioni comunemente in uso nel cinema.

In continuità con questo tipo di tradizione è il recupero di quello che co-

25. G. Lenne, *Le cinema fantastique et ses mythologies*, Éditions du Cerf, Paris 1970, p. 93.
26. Ivi, p. 97.

ISSN 2975-2604

stituisce un capitolo a parte della cultura (e del cinema) del nostro Paese: l'immaginario dantesco.

Dante (ma bisognerebbe dire piuttosto l'*Inferno*) rappresenta una vera e propria riserva di fantastico cui attinge a larghe mani il cinema italiano, trovando i materiali per quella che Brunetta ha in più occasioni chiamato la "conversione filmica della biblioteca dell'italiano". Ed è appunto nel comune riferimento a una iconografia dantesca chepossono convivere e procedere paralleli i riferimenti "alti" dell'*Inferno* della Milano Films e le pratiche "basse" di *Maciste all'inferno* di Brignone.

L'inferno della Milano Films viene, a ragione, indicato da Aldo Bernardini, in un saggio esemplare, come l'atto fondativo del lungometraggio in Italia. Esso occupa una posizione di rilievo non solo per i vari aspetti iconografici, narrativi e ideologici, ma anche per alcune caratteristiche della sua produzione e distribuzione[27]. La copia studiata

da Bernardini è quella della Cineteca Nazionale di Roma. Mi è stato possibile visionare, nel corso di un'originale rassegna tenutasi a Ravenna nel '95[28], una copia inglese, proveniente dal National Film and Television Archive di Londra, di una durata di quattro minuti superiore a quella della Cineteca Nazionale. Essa presenta non solo gli episodi mancanti nella copia romana, ma anche l'immagine del monumento a Dante di Trento, collocata però all'inizio e non alla fine, come risulta invece nella lista dei quadri pubblicata da Bernardini. Tra le scene assenti nella copia della Cineteca Nazionale particolarmente significativa è quella dell'incontro con Farinata (pur nei limiti dell'impianto illustrativo) che riesce a dare un rilievo drammatico al dialogo tra Dante e il fiero ghibellino, con l'intermezzo non meno drammatico dell'intervento di Cavalcante Cavalcanti.

Il film è ancora ampiamente debitore di tutto un repertorio di trucchi e di un uso ancora primitivo delle attrazioni e dell'illustrazione (le didascalie, che fanno largo uso di citazioni e parafrasi di versi danteschi, anticipano sempre il soggetto della inquadratura successiva). E tuttavia quello che

27. Cfr. A. Bernardini, *L'Inferno della Milano-Films*, «Bianco e Nero», a.XLVI, n. 2, aprile-giugno 1985, pp. 91-111.

28. Cfr. gli atti del relativo convegno, G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Longo Editore, Ravenna, 1996.

ISSN 2975-2604

risulta assolutamente innovativo è il contesto in cui tali procedimenti si collocano. Privilegiando le riprese in scenari naturali (Bernardini ha fornito una mappa dettagliata dei luoghi di ripresa[29]) viene posta un'ipoteca per così dire naturalista e le poche ambientazioni scenografiche di tipo teatrale (alla Méliès, per intenderci, come ad esempio quella dell'incontro con i ladri morsi dai serpenti) si confondono, nel clima visionario del film, con quelle dal vero.

Prendiamo, ad esempio, la scena del poeta provenzale Bertran de Born che vaga tenendo per i capelli la propria testa staccata dal corpo (*'l capo tronco tenea per le chiome*,/*pesol con mano a guisa di lanterna*, XXVIII, 121-122). Il film riprende in questo caso una delle più tipiche invenzioni mélièsiane, quello di un personaggio con la testa staccata dal corpo. Ma qui è utilizzata con effetti drammatici e orrorifici: per quanto debitrice della relativa incisione di Doré, essa acquista forza e suggestione del tutto cinematografiche. Lo stesso procedimento sarà poi utilizzato, ma con effetti comici, in *Maciste all'inferno*, nella scena in cui un diavolo si riaggiusta la testa che gli era stata staccata da un ceffone di Maciste.

Il cinema primitivo fornisce una sorta di correlativo oggettivo dell'universo visionario di Dante e, allo stesso tempo, lo mette nel circolo del nuovo immaginario, nato dallo sviluppo degli spettacoli ottici e culminato nel cinematografo. Con la realizzazione dell'*Inferno* della Milano Films, il cinema italiano non solo inaugura la stagione del lungometraggio, ma dimostra anche la capacità di coniugare il cinema delle attrazioni e il patrimonio iconografico della tradizione letteraria: quest'ultima viene adattata, sia pure attraverso la mediazione delle incisioni di Doré, alle esigenze di una koinè cinematografica (il film, come è noto, ebbe una vastissima fortuna anche all'estero).

Un altro degli aspetti degni di nota dell'*Inferno* della Milano Films è quel

29. Cfr. Bernardini, *L'Inferno della Milano-Films*, cit., p. 98: «l'entrata nell'Inferno, per esempio, avviene tra le cime rocciose e le nuvole autentiche della Grigna meridionale (presso il canalone Porta), riprese nelle loro grigie tonalità autunnali; i corsi d'acqua ei laghetti presenti sono stati trovati a Mondello, sul lago di Como e ad Arenzano, presso Genova, mentre altre scene (il lago di pece bollente della quinta bolgia e lo scenario petroso in cui si muovono gli ipocriti) sono stati creati utilizzando il letto disseccato del torrente Serenza, a Carinate».

ISSN 2975-2604

valore politico di cui esso viene caricato attraverso l'immagine del monumento a Dante di Trento (nel 1911 ancora "terra irredenta"), eliminata all'epoca dalla censura italiana (è questa la ragione della sua assenza nella copia conservata in Italia[30]). Basterebbe questo semplice aspetto, anche al di là di tutto ciò che il poema dantesco poteva significare nella coscienza linguistico-culturale dell'italiano medio, per dare una coloritura particolare al repertorio iconografico del film, del tutto compatibile con l'iconografia fantastico-orrorifica del cinema dei primi tempi e, al tempo stesso, ad essa non del tutto assimilabile.

4. *Dentisti dantisti*

A mo' di clausola, sotto il segno di una scherzosa citazione da *Uccellacci uccellini* ("dentisti dantisti"), qualche osservazione sulla curiosa ricorrenza di paralleli cinematografici suscitati nella nostra recente letteratura dalle visioni dantesche.

Non si tratta solo della frequenza con la quale, a proposito di aspetti particolarmente alti e elevati del nostro cinema, viene evocata, in termini più o meno metaforici, la visione dantesca (da Fellini a Pasolini)[31]. C'è qualcosa di più preciso e puntuale, di tecnico vorrei dire, come dimostrano gli esempi (tutti recenti) che farò.

In una delle sue *Lezioni americane* (*Visibilità*), Calvino insiste, in modo quanto meno curioso, sul paragone tra visioni dantesche e visioni cinematografiche:

> Dante sta parlando delle visioni che si presentano a lui (al personaggio Dante) quasi come proiezioni cinematografiche su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno. Ma per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni […][32].

In queste pagine sulla visibilità, Calvino delinea una sorta di primato,

30. *Ibid.*

31. Cfr. G.P. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., pp. 21-28.

32. I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 82.

ISSN 2975-2604

quanto meno cronologico, dell'immaginazione visiva su quella verbale (in Dante, prima di tutto, ma non solo in lui). Che sia da trovare qui la ragione di quel primato della narrativa per immagini su quella verbale che taluni indicano come un aspetto del novecento italiano? Da questo punto di vista, appare del tutto consono che la storia del lungometraggio in Italia si inauguri con un film dantesco.

Né meno indicative sono le incursioni cinematografiche in un già citato intervento di Cesare Garboli, incursioni che si fanno notare per varietà e insistenza. Egli parla di un "narrare che si fa sempre più descrittivo quanto più convoglia e pigia moltitudini indistinte di dannati su un invisibile maxischermo", e, poco più il là, aggiunge che "altrove, in un'altra sala si proietta un filmato sulle proverbiali fatiche di Sisifo (avari e prodighi)"[33]. Ma c'è di più. Garboli ci descrive il percorso dantesco come una sorta di attraversamento dei generi cinematografici. La possente corporeità dell'Inferno suscita nel critico una serie di paralleli in bilico tra Wölfflin e Bazin:

> Dante scopre, come Giotto, più di Giotto, i valori tattili; inventa il montaggio e l'inquadratura; elimina il maxischermo; e ci immette in quell'illusoria tridimensionalità grazie alla quale si vive nei romanzi come nella vita reale[34].

Ma, con il *Paradiso*, siamo all'astrazione, all'avanguardia, al musical:

> lo scenario del Paradiso non è un luogo reale, ma una coreografia, qualcosa a metà tra un happening e le Ziegfield follies[35].

Né è stato da meno Umberto Eco che, dopo aver definito il Paradiso come "il trionfo dell'energia pura, ciò che la ragnatela del Web ci promette e non saprà mai darci", rincara la dose con riferimenti a *novae*, stelle nane, Big Bang e conclude, anche lui, con un richiamo direttamente cinematografico: "e, se volete ricorrere a esempi familiari, una trionfale *odissea nello spazio*, a lietissimo fine"[36].

33. Garboli, *Pianura proibita*, cit., 159.
34. Ivi, p. 160.
35. Ivi, p. 161.
36. U. Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, p. 29 (corsivo mio).

ISSN 2975-2604

Mappe della FantaItalia



Manifesto della prima edizione del
Festival Internazionale del Film di Fantascienza 1963.
Collezione privata.

Questa sezione è dedicata all'esperienza di festival cinematografici, eventi, luoghi di condivisione, collezioni, musei legati agli ambiti del fantastico, della fantascienza e dell'horror sparsi lungo la Penisola. Di anno in anno raccogliamo testimonianze, interviste nonché materiali d'archivio utili a censire ciò che è esistito e ciò che esiste rispetto a questo ambito di manifestazioni pubbliche, molto più dinamico, complesso e diffuso di quanto si sia portati comunemente a immaginare.

https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=10d9mRN_

Questo link rimanda alla *Mappa della FantaItalia* che ha lo scopo di restituire in fieri la mutevole geografia dei festival dedicati al fantastico nelle arti dello spettacolo.

ISSN 2975-2604

Laura Cesaro

Festival internazionale del film di fantascienza di Trieste: una traccia

Università Ca' Foscari di Venezia
laura.cesaro@unive.it

Sebbene gli eventi festivalieri abbiano svolto un ruolo cruciale negli studi cinematografici sin dagli anni Quaranta, determinando vari aspetti di interesse sia a livello critico che teorico, è solo negli ultimi anni che hanno attirato l'attenzione accademica come campo di ricerca autonomo. Finora, gli studi sui festival cinematografici hanno utilizzato un'ampia gamma di approcci metodologici, focalizzandosi su di essi da diverse angolazioni, come: lo sviluppo di una teoria dei festival cinematografici (Iordanova 2015; de Valck 2007; Dayan 2000; Nichols 1994); il rapporto tra la storia dei festival cinematografici e la storia geopolitica (Kötzing 2007); e i festival cinematografici visti da una prospettiva spaziale come le loro relazioni con le città ospitanti e con il turismo (Derrett 2000). Oppure, al contrario, sono stati studiati da una prospettiva transnazionale, come una rete sovranazionale che collega registi, produttori e critici (Elsaesser 2005; Mazdon 2006). I festival sono stati inoltre analizzati in relazione all'economia del cinema o agli studi sulla ricezione (Stringer 2008). Tuttavia, la relazione tra festival cinematografici e storiografia del cinema sembra essere stata trascurata dagli studiosi fino a pochi anni fa (Dalla Gassa, Gelardi, Zecca 2022). Valentina Re e Francesco Di Chiara sottolineano tre diversi aspetti intrecciati, tre punti di avvio ritenuti fondamentali per leggere l'esito di tale approccio d'indagine. Innanzitutto, l'impatto di un festival cinematografico si manifesta come una forma di influenza, anche reciproca, esercitata dai festival sui vari filoni di ricerca nell'attività degli storici del cinema mettendo in evidenza, anche con attività parallele alla programmazione, alcuni

ISSN 2975-2604

filoni di ricerca a discapito di altri. In secondo luogo: presentando per la prima volta una retrospettiva completa di un determinato *corpus* cinematografico e, parallelamente, riunendo ricercatori da diverse aree, un festival può gettare nuova luce di rinnovamento per un filone di ricerca già presente nella comunità degli storici. Ultima questione, i festival cinematografici agiscono spesso come editori, producendo testi scritti che accompagnano le retrospettive: cataloghi, in primo luogo, ma anche monografie o raccolte di ricerche che riflettono lo studio svolto dietro le stesse iniziative.

Questi tre elementi che costituiscono il prismatico 'impatto' tra festival e storiografia ci ricordano come i festival cinematografici siano terreno fertile sul piano epistemologico. Sintomatico di questo impatto è quanto accade nel 1963, quando, a Trieste, prende forma un laboratorio di sperimentazione narrativa e sociologica a tema *science-fiction*: il Festival internazionale del film di fantascienza, manifestazione che nell'arco di un ventennio ha segnato e definito lo studio non solo di un tipo di filmografia, ma di un intero genere cinematografico. Un festival che ha sicuramente influenzato i principali festival di fantascienza sorti successivamente: dall'olandese Imagine Film Festival nato nel 1991, al Festival del Cinema di Sitges che si svolge nell'omonima città dal 1986[1], qualche anno dopo la chiusura 'temporanea' di Trieste. Infatti, nel 1982, in mancanza di finanziamenti, si fermano le proiezioni. L'eredità viene però raccolta – e tutt'ora vive – grazie al centro di studi e ricerche La Cappella Underground, che nel 2000 fonda il Trieste Science+Fiction, trasformando la città di confine in catalizzatore per gli amanti del genere.

Già da queste poche righe, si intuisce l'importanza di dover fare, in questo speciale di *Ultracorpi* dedicato ai festival di cinema fantascientifico, anche solo un accenno in poche battute al ventennio triestino.

Andiamo a ritroso nel tempo, dunque. E precisamente al 6 luglio 1963. "Il futuro comincia stasera al Castello di San Giusto". Si scrive così su *Il Piccolo* per l'inaugurazione di quello che sarà il primo evento festivaliero al mondo dedicato al cinema di fantascienza; un genere "considerato all'epoca mino-

1. Si guardi, per una mappatura esaustiva ma non completa dei festival dedicati alla fantascienza, agli iscritti all'European Fantastic Film Festival, organizzazione nata nel 1987 a sostegno della promozione del cinema fantastico europeo.

ISSN 2975-2604

re, azzarderei dire di nicchia", ci dice Carlo Montanaro. Vari sono i motivi di quell'insolito decollo agli inizi degli anni Sessanta, emersi dal ricordo dello storico veneziano. Tutto parte in Laguna, e da un gruppo vivace di scrittori ed esperti del genere fantascientifico tra cui spiccano i nomi di Giulio Raiola, Sandro Sandrelli e Piero Zanotto, i quali decidono di spostarsi verso confine, lontano dall'ombra incombente della Mostra del Cinema di Venezia. Del tavolo di lavoro fanno parte sin dalla prima ora storici collaboratori di Biennale: tra questi Gastone Schiavotto (1915-1977), di cui fu dal 1949 al 1974 addetto stampa, e Flavia Paulon (1906-1987) punto di riferimento imprescindibile per l'evento festivaliero lagunare.

L'intento, che oggi possiamo dire riuscito, era quello di dare vita a un evento rivoluzionario che avrebbe portato un lungo elenco di stelle del cinema di genere da tutto il mondo in una città che aveva avuto una storia politica tormentata e meritava un po' di rinnovamento e attenzione. Ce lo ricorda Alan Jones:

> *Gladiatorerna* (1969) di Peter Watkins premiato con l'Asteroide d'Oro per "l'intelligenza e l'eccezionale efficacia visiva con cui presenta problemi sociali e politici", come dichiarato dalla giuria guidata dal noto autore britannico e vincitore del Nebula/Hugo Award, Brian Aldiss. Nel 1970 l'attore Terence Stamp ricevette l'Asteroide d'Argento per la sua "interpretazione acuta e illuminante della condizione umana in un ruolo particolarmente difficile" in *Il cervello di Mr. Soames* (1970). Altri vincitori includono il film televisivo americano *La memoria di Hauser* (1970), il classico di Douglas Trumbull *Fuga nel futuro* (1972) e il gore-fest australiano *Wyrmwood* (2014), mentre menzioni speciali sono andate a *Terrore e terrore* (1970) e *Gas, fu necessario distruggere il mondo per poterlo salvare* (1969). (Jones 2023)

E più avanti, aggiunge rispetto alle tipologie di proiezioni:

> Il festival spesso si concentrava su produzioni televisive lodevoli, come l'episodio *Demon with a Glass Hand* de *The Outer Limits* (1964) e retrospettive dei B-movie di Corman, dell'espressionismo tedesco e di una stagione completa dedicata a diavoli, stregoni e streghe. Fino al 1982, quando gli organizzatori decisero di chiudere il festival e tutto finì bruscamente. (Jones 2023).

I due decenni successivi avrebbero trasformato, insomma, quella città costiera e portuale di Trieste, stretta fra le culture italiana e asburgica, in uno scenario unico per i film di genere e una meravigliosa piattaforma per sensibilizzare su titoli controversi e artisti emergenti.

ISSN 2975-2604

Dopo essere stata governata da austriaci e tedeschi, dal 1947 al 1954, Trieste era uno stato autonomo (TLT, Territorio Libero di Trieste), diviso in zona A e zona B, rispettivamente di competenza italiana e jugoslava; poi diviso *de facto* nel 1954 e *de iure* nel 1977.



Manifesto della prima edizione del
Festival Internazionale del Film di Fantascienza, 1963.
Collezione privata.

A neanche dieci anni, un festival di film di fantascienza sembrava essere il modo migliore per mettere in evidenza una città che emergeva da un passato molto insolito, addirittura multidimensionale, e con una forte voglia di futuro: non un caso che le proiezioni – salvo maltempo – si tenessero all'aperto, nel cortile del Castello di San Giusto, fortezza tardo medievale che domina Trieste dal s-uo colle più alto. Il messaggio è chiaro: il passato deve dialogare con il futuro. Lo conferma la scelta della giuria di quell'anno, presieduta da Jacques Bergier, di assegnare il primo 'Astronave d'oro'[2] *ex aequo* a due produzioni in cui la memoria funge come collante e *trait d'union* tra passato e futuro: *Ikarie XB 1* del regista cecoslovacco Jindřich Polák e *La jetée* di Chris Marker[3]. Oltre alla capacità e alla competenza dei

2. Nome iniziale del premio, ribattezzato più tardi 'Asteroide'.
3. Si segnala che quell'anno fu assegnato l'argento a *X: The Man with the X-ray Eyes*

ISSN 2975-2604

profili di operatori e studiosi di cinema coinvolti, Umberto Eco tra altri, il festival riuscì a organizzare eventi di rilievo probabilmente grazie ad altri due fattori. In prima battuta, grazie al finanziamento – per la prima edizione di dieci milioni – dell'Azienda di soggiorno e turismo della città triestina, la quale abbracciò immediatamente l'idea di questo gruppo di "giovani della poesia visiva" – li definì così Ungaretti in un telegramma augurale inviato per l'occasione. Secondo fattore, l'adesione sin da subito del Consolato statunitense attraverso il funzionario Bruno Orlando, abile tessitore di rapporti italo-americani in città, che divenne capo ufficio stampa. "Si era in piena Guerra fredda e in piena corsa alla Luna", ricorda Paolo Lughi in occasione del sessantesimo anniversario, "Trieste era un avamposto occidentale sulla Cortina di ferro e stava sviluppandosi come centro di ricerca scientifica. Faceva comodo a molti che diventasse un simbolo di futuro" (Lughi 2023). Non è un caso, dunque, che certe edizioni del festival si siano svolte proprio nei giorni di memorabili missioni nello spazio: lo sbarco sulla Luna nel 1969, l'Apollo 15 col primo *rover* lunare nel 1971, il *rendez-vous* Apollo-Soyuz nel 1975. Commentavano questi eventi da Trieste alcuni dei più grandi scrittori di *science fiction*, da Brian Aldiss (*A.I.*) ad Arthur Clarke (*2001: odissea nello spazio*), presenti in giurie e convegni. Una tradizione che risorge dalle ceneri negli anni 2000, grazie alla dinamicità e alla lungimiranza de La Cappella Underground, la quale decide di riprendere la tradizione del festival, presentando sì *blockbuster* di fantascienza, produzioni cinematografiche indipendenti, anteprime italiane e classici, continuando anche con gli eventi collaterali alle proiezioni, come conferenze, dibattiti, omaggi ad artisti andando ad aggiungere, di anno in anno, un tassello all'immenso e affascinante *puzzle* del mondo della fantascienza: dal cinema ai fumetti, dalla letteratura alle *performance* musicali. E per queste ragioni, pensiamo e auspichiamo che queste poche righe siano un monito allo studio e all'approfondimento del primo festival cinematografico sul genere fantascientifico, un *memorandum* che il futuro non ha seguito se privo di un passato, un invito a scartabellare l'archivio storico custodito da La Cappella Underground, togliendo una pochina di

(*L'uomo dagli occhi a raggi X*) diretto e prodotto da Roger Corman.

ISSN 2975-2604

polvere per far emergere i vent'anni di retrospettive organizzate con entità come la Cinémathèque Française. Vent'anni di debutti come quello di John Landis che vinse nel 1973 col film d'esordio *Slok*, e John Carpenter, applaudito nel 1974 con *Dark Star*. Vent'anni, insomma, di esplorazione delle meraviglie del possibile.

Bibliografia

Dayan, Daniel (2000), "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival," in *Moving Images, Culture and the Mind*, a cura di Ib Bondebjerg, 43-52, Luton: University of Luton Press.

de Valck, Marijke (2007), *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Derrett, Ros (2000), "Can Festivals Brand Community Cultural Development and Cultural Tourism simultaneously?," in *Events Beyond 2000: Setting the Agenda. Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education Sydney July 2000*, a cura di John Allen, Robert Harris, Leo K. Jago and A. J. Veal, 120-129, Sydney: Australian Centre for Event Management.

Di Chiara, Francesco e Valentina Re (2011). "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond", *Cinémas*, 21(2-3): 131–151.

Elsaesser, Thomas (2005), "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe," in *European Cinema Face to Face with Hollywood* a cura di Thomas Elsaesser, 82-107, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Iordanova, Diana (2015), "The Film Festival as an Industry Node." *Media Industries Journal*, 1 (3): 7–11.

Jones, Alan (2023), *60 anni di Festival della Fantascienza a Trieste*, 8-15, Trieste: La Cappella Underground.

Kötzing, Andreas (2007), "Filmfestivals als historische Quelle," *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland*, 40 (4): 693-699.

Lughi, Paolo (2023), 'Sessant'anni fa a Trieste la nascita del Festival di Fantascienza", *Il Piccolo*, 5 luglio 2023.

ISSN 2975-2604

Mazdon, Lucy (2006), "The Cannes Film Festival as Transnational Space" *Post Script*, 25(2): 19-30.

Nichols, Bill (1994), "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism", *East-West Film Journal*, 8(1): 68-85.

Stringer, Julian (2008), "Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000," *Film International*, 6(4): 53-59.

Filmografia

Dark Star (USA 1972, John Carpenter).
Demon with a Glass Hand (episodio di *The Outer Limits*, II stagione, USA 1964, Byron Haskin).
Gas-s-s-s (*Gas, fu necessario distruggere il mondo per poterlo salvare*, USA 1969, Roger Corman).
Gladiatorerna (Svezia 1969, Peter Watkins).
Hauser's Memory (*La memoria di Hauser*, USA 1970, Boris Sagal).
Ikarie XB 1 (Cecoslovacchia 1963, Jindřich Polák).
La jetée (Francia 1962, Chris Marker).
Schlock (*Slok*, USA 1973, John Landis).
Scream and Scream Again (*Terrore e terrore*, USA 1970, Gordon Hessler).
Silent Running (*2002, la seconda odissea*, USA 1972, Douglas Trumbull).
The Mind of Mr. Soames (*Il cervello di Mr. Soames*, UK 1970, Alan Cooke).
Wyrmwood (Australia 2014, Kiah Roache-Turner).
X: The Man with the X-ray Eyes (*L'uomo dagli occhi a raggi X*, USA 1963 Roger Corman).

ISSN 2975-2604

Marco De Bartolomeo

Politiche della visibilità. Intervista a Marina Resta, direttrice del "Working Title Film Festival" di Vicenza

Università di Verona
marco.debartolomeo@univr.it

Il Working Title Film Festival è uno dei più interessanti esperimenti festivalieri dell'ultimo decennio. Giunto alla sua settima edizione, l'evento si propone di dare visibilità alla produzione cinematografica indipendente che racconti – con un linguaggio e uno stile originale – il mondo del lavoro e le sue numerose declinazioni. Ventisette i film in concorso quest'anno, sedici le nazionalità rappresentate, e diverse le opere presentate in anteprima nazionale. Per *Ultracorpi* abbiamo incontrato Marina Resta, co-fondatrice del festival nel 2016 insieme a Giulio Todescan e attualmente direttrice artistica.

***

Dunque Marina, per prima cosa partirei dal titolo. Che cos'è il Working Title Film Festival? Quando è nato? E perché si chiama così?

In inglese il *working title* è il titolo di lavorazione di un film, e cioè il nome provvisorio assegnato all'opera quando è ancora nella sua fase di sviluppo. Abbiamo quindi deciso di dare questo nome al festival proprio perché il lavoro contemporaneo incrocia la nozione di provvisorietà su più dimensioni, prime fra tutte naturalmente quella della frammentarietà e della precarietà. Inoltre ci piaceva l'idea più generale del lavoro inteso come processo in continuo divenire, come qualcosa di per sé mutevole e orientato alla trasformazione. In tal senso il festival stesso nasce agganciandosi a un altro *lavoro* realizzato in precedenza, un film documentario che io e Giulio Todescan abbiamo girato nel 2015 e che si chiama *L'acqua calda e l'acqua fredda*.

ISSN 2975-2604

Interessante, di che si tratta?

Il film racconta le storie degli operai dell'acciaieria Valbruna di Vicenza, più della metà dei quali sono originari della città di Giovinazzo, in provincia di Bari. È una curiosa storia di emigrazione e identità di classe, in cui ci eravamo imbattuti leggendo un saggio del professor Devi Sacchetto dell'Università di Padova, proprio sul tema dell'immigrazione meridionale in Veneto. Ci aveva colpito perché teneva insieme luoghi ed epoche molto distanti tra loro: la Puglia ed il Veneto, l'Italia del boom economico e quella post-industriale. A Giovinazzo infatti fino agli anni '80 erano attive le Acciaierie e Ferriere Pugliesi, che avevano forgiato oltre mezzo secolo di generazioni operaie. Sopraggiunta la chiusura è cominciata la loro emigrazione verso nord, proprio presso la Valbruna di Vicenza, favorita tra l'altro dallo stesso proprietario dell'acciaieria veneta, anch'egli originario di Bari. Il film cerca di ripercorrere questo doppio filo che lega le due città e anche le rispettive identità culturali, tra loro molto distanti, eppure capaci di interagire in maniera sorprendente. *L'acqua calda e l'acqua fredda*, appunto.
Il film fu proiettato in anteprima proprio nella città di Giovinazzo verso la fine di aprile di quell'anno, e poi subito dopo – il Primo Maggio – a Vicenza, presso il cinema Primavera. Facemmo il tutto esaurito, perché ci fu un capillare passaparola tra i giovinazzesi residenti in Puglia e i loro parenti a Vicenza .

Il film ha quindi intercettato e reso visibile un legame esistente ma sotterraneo tra due comunità.

Esattamente. Si tratta di una storia che in realtà non è così conosciuta a Vicenza. Come ti dicevo, noi stessi l'abbiamo scoperta per caso. Ed è da lì che poi ci è venuta in mente l'idea di un festival sul tema del lavoro, dunque di un'iniziativa che potesse offrire alle comunità del territorio un'occasione di riflessione condivisa e di rispecchiamento collettivo. In questo c'è poi anche una dimensione metariflessiva importante, poiché io stessa mi stavo confrontando con le difficoltà di trovare un lavoro stabile, dopo varie esperienze formative e lavorative in ambito cinematografico tra

ISSN 2975-2604

Bologna, Milano e Berlino. Così abbiamo deciso di progettare un festival a tema lavoro. L'idea embrionale è nata nel novembre 2015, ma già ad aprile 2016 abbiamo realizzato la prima edizione, anche se non era competitiva.

Un tempo da record.

Decisamente! Abbiamo iniziato con una campagna di finanziamento dal basso. Nell'edizione successiva abbiamo vinto un bando della SIAE e del Ministero dell Cultura (all'epoca Mibact), e poi col tempo abbiamo costruito una fitta rete di partner che credono nel progetto e ci aiutano a sostenerlo. Anche se dopo il Covid tutto è diventato oggettivamente più difficile.

Tra la rete dei promotori ha attirato la mia attenzione il LIES, il Laboratorio dell'inchiesta economica e sociale. Cos'è?

È un'associazione nata nel 2011 con l'obiettivo – come si riporta nel nome – di fare inchiesta di tipo politico e sociale, dove la parola *inchiesta* assume una connotazione molto peculiare: si tratta di fornire una cornice di leggibilità che possa rendere comprensibili e significative tutte quelle esperienze che ci riguardano, tutti quei fatti sociali (piccoli o grandi che siano) che altrimenti rischierebbero di venire fagocitati dal flusso costante di informazioni che quotidianamente ci attraversa.

In questo senso il cinema – e forse ancora più a fondo il cinema documentario – ritrova una sua funzione fondamentale. Penso nuovamente alla storia del vostro film, che ha dato appunto una cornice condivisa e una nuova visibilità a una storia che altrimenti sarebbe rimasta ai margini. E a proposito di "margini", mi piacerebbe a questo punto chiederti: come si pone il Working Title *nel panorama dei festival indipendenti italiani? Anche perché non sono tante le kermesse che si occupano specificamente di lavoro.*

Sì, esatto. Negli ultimi anni ne sono nate diverse, e noi in questo senso possiamo dire di essere stati tra i primi. E aggiungo che quello che ci differenzia da altri festival o rassegne sul tema del lavoro è il focus proprio

ISSN 2975-2604

sui film e sul linguaggio audiovisivo, ancor prima che sul tema. Non ci accontentiamo di parlare di lavoro, non si tratta solo di accogliere film che affrontino tematicamente questo argomento. Ci interessa piuttosto offrire al pubblico film che portino un nuovo modo di vedere la realtà, e che dunque propongano prima di tutto uno stile e un linguaggio innovativi, non conformi rispetto allo standard cinematografico cui il pubblico generalista è abituato È questa secondo me la vera sfida di un festival come il nostro.

È interessante perché torniamo al punto di prima. Lavorare sul linguaggio significa lavorare proprio sulle cornici di visibilità.

Esattamente. Cerchiamo di selezionare tutte quelle opere i cui autori scelgano deliberatamente di svincolarsi dai canoni estetici o narrativi del mainstream. E questo perché credo che la funzione di un festival sia proprio quella di portare al pubblico qualcosa che altrimenti non avrebbe la possibilità di vedere nei circuiti della distribuzione mainstream. Nel nostro caso ad esempio il genere di riferimento è certamente il cinema documentario, ma questa etichetta può indicare molti approcci e stili diversi: dal documentario di osservazione, a quello *character driven*, al documentario d'inchiesta, al film di *found footage*, a quello sperimentale, passando per l'ibridazione anche con altri generi e tecniche, come l'animazione. Per esempio quest'anno abbiamo proiettato in concorso *Life is a Game* di Luca Quagliato e Laura Carrer, un film che affronta il tema dei rider attraverso interviste in primo piano e sequenze animate che ci catapultano in una dimensione da videogame. Ci preme che i registi mantengano nelle loro opere un certo gradiente di originalità, perché è quello che poi può veramente aprire un canale di comunicazione con il pubblico. In questa edizione, ad esempio, abbiamo ospitato anche film di finzione – penso a *Working Class goes to Hell*, di Mladen Djordjevic, che tra l'altro abbiamo proiettato in anteprima nazionale – ma la condizione fondamentale è che possano offrire alle persone nuovi modi per guardare la realtà. Si tratta di una strada che può sembrare ovvia. Ma ho la percezione che molti festival la stiano abbandonando, preferendo elementi come la notorietà degli ospiti internazionali, o il glamour.

ISSN 2975-2604

A questo proposito, ci sono esperienze festivaliere – passate o contemporanee – che considerate come modelli virtuosi, da cui trarre ispirazione?

C'è una realtà vicina che ammiro molto, ed è il Bergamo Film Meeting. È un punto di riferimento importante perché rimane un festival dove a essere protagonisti sono i film, dove c'è spazio per la sperimentazione e anche per la riscoperta del passato attraverso retrospettive molto curate. Secondo me si tratta di un'esperienza davvero notevole.

In questo quadro mi sembra che l'elemento che caratterizza il vostro lavoro sia duplice: da una parte la centralità del film, il focus sullo stile espressivo e l'importanza della sperimentazione linguistica; dall'altra il tema del lavoro, che comunque mi pare un argomento sostanzialmente ignorato dall'agenda culturale attuale, o comunque abbastanza marginalizzato.

Sì, ed è anche il motivo per cui la nostra offerta è figlia di uno sforzo non indifferente. La prospettiva del Working Title FF non è quella industriale, e non è nemmeno soltanto quella operaia. Parliamo anche di lavoro culturale, di lavoro artistico, del lavoro iper-precario e di quello non riconosciuto. Il punto è che non diamo alle persone soltanto ciò che si aspetterebbero di trovare, e questa è una operazione politica per eccellenza. In questa edizione abbiamo avuto ad esempio un film documentario sul sex working (*Andy and Charlie* di Livia Lattanzio, anch'esso anteprima italiana); o un film dall'approccio più sperimentale che racconta il lavoro attraverso il punto di vista del piccione Lukaku e di persone che in modi diversi lavorano con i piccioni. (*De schaduwwerkers*, di Annelein Pompe).

La questione del punto di vista mi pare fondamentale, e ci avvicina anche al tema del Fantastico. Mi viene da dire che forse è proprio questo tipo di straniamento – dato dall'assunzione di un punto di osservazione non convenzionale – ciò che spesso permette al pubblico di riconoscere uno scarto, un'incrinatura nell'ideologia dominante. Penso alla dimensione fantastica che innerva ad esempio un cortometraggio come I suoni nel tempo*, di Jeissy Trompiz, che pur rientrando nel genere del documentario utilizza*

ISSN 2975-2604

moduli narrativi e stilistici ereditati dalla tradizione horror o gotica, come la voce che viene da un Altrove indefinito, quasi spettrale.

Sì, *I suoni nel tempo* è un cortometraggio sviluppato nell'ambito del Premio Zavattini, e ha la particolarità di rielaborare in maniera creativa filmati d'archivio e sequenze create ad hoc con pellicola 16 mm, che nel montaggio si amalgamano con gli archivi. Si propone di riflettere sull'esperienza umana più spaventosa per eccellenza – la guerra – e per farlo ricorre a atmosfere spettrali che richiamano senza dubbio il soprannaturale. L'esito è certamente straniante. Ecco che ritorna la questione dello stile di cui parlavamo prima. In questo senso, il Working Title FF ha inaugurato già dalla terza edizione, Extraworks, una sezione di concorso dedicata al cinema sperimentale, a quelle opere che scelgono di sostare stilisticamente e narrativamente in un territorio ibrido, a cavallo tra generi e linguaggi diversi. Ripensando alle edizioni passate mi vengono in mente altri titoli di film che hanno declinato il tema lavoro in maniera più eccentrica, più libera. Nella seconda edizione abbiamo ospitato ad esempio un cortometraggio di animazione che si chiamava *Mechanick*, realizzato dagli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia del Piemonte, che rifletteva sull'alienazione del lavoro immaginando distopicamente una fusione completa dei corpi dei lavoratori con gli strumenti utilizzati. Oppure penso a un film, sempre sul versante distopico, come *8:30*, scritto e diretto da Laura Nasmyth e Philip Leitner, dove un gruppo di venditori porta a porta prende un treno per un misterioso sobborgo ma si ritrova invischiato in un loop infinito da cui non riesce più a uscire.

In questa edizione 2024 i film con un marcato accento fantastico erano ben cinque, e tra questi prima ricordavamo Working class goes to Hell, *di Mladen Đorđević. Ci dicevi che è stato un'anteprima nazionale. Come è stato accolto dal pubblico?*

È un'opera abbastanza insolita per la tipologia di film che di norma ospitiamo, perché si tratta di un horror puro, con forti venature grottesche. In passato abbiamo avuto dei thriller o dei film distopici, ma *Working class goes to Hell* è un po' un caso a sé. Quando è stato proposto dalla distributrice tedesca

ISSN 2975-2604

devo dire di averci pensato su, perché ci sono delle scene oggettivamente forti, che ho temuto potessero essere percepite come disturbanti dal pubblico. Però la proiezione è andata molto bene, è piaciuto molto, è stata una bella scommessa, una scommessa vinta. Recentemente su *Nocturno* è uscita anche una recensione entusiasta di Emanuele Di Nicola, che ne auspicava una distribuzione sul territorio italiano.

Condivido l'auspicio, sarebbe un'operazione davvero interessante nel nostro Paese. Anche perché la tradizione nella quale questo film si inserisce ci è molto vicina: naturalmente Petri, ma anche il grottesco politico di Ferreri. Secondo me è molto innovativa la sua modalità di interpretare il potere e il rapporto che i subordinati intrattengono con esso. C'è rabbia, c'è furia distruttrice, ma non c'è una vera e propria catarsi conclusiva. Si rimane ancora un po' arrabbiati, e questo probabilmente fa bene al pubblico.

Esattamente. Lo stesso regista durante il Q&A affermava come il suo obiettivo fosse a tutti gli effetti quello di evitare la trappola della catarsi totale, della violenza purificatrice. Questa piccola rappresentanza della classe operaia serba certamente ottiene la sua vendetta e un suo momento di sfogo, ma poi i morti rimangono morti, le fabbriche restano chiuse, e il potere torna nelle mani dei corrotti.

Nel frattempo però i dominati hanno riconquistato una dimensione di classe, che a inizio film sembrava invece perduta. E se questo accade non è certamente grazie a una riflessione razionale di tipo economico, sociologico o filosofico. Ma grazie a una seduta spiritica.

Sì, una vera e propria seduta satanica!

Esatto!

Tra l'altro durante il Q&A l'autore sottolineava come secondo lui non fossimo così lontani dalla situazione descritta nel film. La sensazione cioè è che non si tratta di una distopia, ma anzi di un futuro molto imminente, quasi di un presente.

ISSN 2975-2604

È comunque un film che seppur indipendente ha avuto una distribuzione in sala in diversi paesi europei.

Sì, assolutamente. E ci ha fatto molto piacere in questo senso che siamo stati noi ad avere l'anteprima italiana.

E il futuro? Come si vede il Working Title Film Festival nei prossimi anni?

Fino ad ora abbiamo avuto dei riscontri davvero molto positivi, sia da parte del pubblico che da parte delle persone che ospitiamo durante l'evento: gli autori, ma anche i vari studiosi, o i professionisti del settore. Si viene a creare un'atmosfera molto positiva, e si beneficia anche della presenza di persone provenienti da ogni parte del mondo. Lo scoglio che vedo per i prossimi anni è naturalmente la sostenibilità del progetto, non solo in termini economici ma anche di vita personale. Perché essendo un'iniziativa dal basso, che si propone di mantenere soprattutto una certa coerenza e uniformità di intenti, molto dello sforzo ricade sulla dimensione personale, mia e di Giulio. Ci sono davvero tante soddisfazioni a condurre un festival come il nostro, ma non nascondo che servono anche tante energie.

Come dicevamo all'inizio, il Working Title si annoda anche con il tuo lavoro di autrice di documentari. So che hai da poco realizzato un film su una figura molto interessante ancorché poco conosciuta: il sindacalista e poeta lucano Rocco Scotellaro. Anche qui ritorna il tema del lavoro. Ci vuoi dire di più?

Sì, il film si chiama *Tracce di Rocco*, ed è un cortometraggio documentario non narrativo che si propone di indagare un personaggio molto importante per la storia politica ma anche artistica della Basilicata. È stato sviluppato nell'ambito del Premio Zavattini, e accosta materiali audiovisivi eterogenei, dai filmati d'archivio, a sequenze di vecchi film a riprese girate ad hoc con stile osservativo. Sta riscuotendo ottimi risultati, finora è stato accettato in circa sessanta festival in tutto il mondo, da San Diego a Berlino, dalla Turchia al Messico o all'Azerbajan.

ISSN 2975-2604

Io ho avuto il piacere di vederlo, e direi che è perfettamente in linea con il lavoro che portate avanti con il Working Title. In gioco, c'è sempre la questione della visibilità di cui parlavamo prima. Nel tuo film come nel vostro festival cioè, la sfida mi pare la stessa: riuscire a far vedere e sentire cose che altrimenti rimarrebbero sommerse e dimenticate. Grazie davvero Marina per il tuo tempo, ci vediamo alla prossima edizione del Working Title.

Grazie ad *Ultracorpi* per l'attento approfondimento.

ISSN 2975-2604

Steven Stergar

"FiPiLi Horror Festival": tredici anni di paura a Livorno. Intervista ad Alessio Porquier

Alessio Porquier nasce a Livorno nel 1975. Già co-fondatore dell'Associazione Cinematografica "Nido del Cuculo", è stato in passato direttore di produzione di sei edizioni del "Joe D'Amato Horror Festival", evento cinematografico itinerante in Toscana che ha avuto negli anni ospiti diversi e prestigiosi nomi del panorama nazionale e internazionale. Dal 2012 co-dirige e organizza insieme all'associazione omonima il FiPiLi Horror Festival, manifestazione internazionale di cinema e letteratura dedicata al tema della *paura* in tutte le sue accezioni e sfumature. Una vera maratona del terrore, dove si susseguono nel corso di più giornate: proiezioni di film in anteprima nazionale, di grandi classici e di opere indipendenti di giovani autori, di cortometraggi selezionati in categorie nazionali e internazionali; laboratori e workshop giornalieri di scrittura, regia ed effetti speciali; un concorso letterario per racconti dedicati alla *paura*; e, più diffusamente, mostre collaterali di arte contemporanea, di locandine e di cinemabilia horror. Sono dunque obiettivi dichiarati del festival la promozione della cultura cinematografica e letteraria di genere e il sostegno alle nuove generazioni di autori e autrici di opere appartenenti a questo stesso genere. La redazione di *Ultracorpi* ha incontrato Alessio Porquier per chiedergli di parlarci della manifestazione livornese, dello stato dell'arte dell'horror in Italia, dei festival, più in generale, e della sua esperienza da co-direttore, più nello specifico.

Alessio, che cosa significa oggi dirigere un festival in Italia e, più segnatamente, una manifestazione così connotata all'horror e al fantastico?

La direzione del festival è in realtà, nel caso specifico del FiPiLi, una co-direzione ormai consolidata nel tempo tra me e l'amico Ciro Di Dato, con

ISSN 2975-2604

il quale condivido la graduale crescita professionale. A distanza di tredici anni dalla prima edizione del festival possiamo affermare che, quella che prima era un'organizzazione di un semplice evento per appassionati, è divenuta una direzione vera e propria che ci siamo equamente divisi, tanto sul piano artistico, quanto sul piano tecnico. Dirigere un festival di questo tipo significa però avere, anzitutto, una grande *responsabilità* sia nei confronti della città sia in quelli di un pubblico sempre più eterogeneo e trasversale, per provenienza e generazione, che siamo riusciti a costruirci nel corso degli anni. La responsabilità per la città si traduce nell'impegno di dare ogni anno a Livorno un festival cinematografico che, di fatto, non è mai esistito con continuità sul territorio, se non brevemente con il caso di Castiglioncello e delle rassegne sul cinema italiano. In questi termini, la direzione di una simile manifestazione comporta idealmente, e per un tempo breve, la co-direzione della vita culturale cittadina. Questo è ciò in cui credo, ed è altresì ciò che ho riscontrato osservando le esperienze festivaliere altrui, come nel caso di Locarno dove, frequentandolo, ho imparato che gli stimoli per il pubblico devono ugualmente provenire dall'interno e dall'esterno della sala. Detto altrimenti, si tratta di creare contenuti originali e di seguire, attentamente, quello che fanno gli altri, imitandone gli aspetti e coniugandoli con la propria personalità. Non va infatti mai dimenticato un punto: le esperienze che funzionano nel mondo sono fatte da grandi personaggi, grandi città e grandi talenti.

In questo processo di agency come vive la città il festival? O meglio, qual è la risposta cittadina ai suoi contenuti?

Città e cittadinanza vivono il festival con entusiasmo, intendendolo come una bella alternativa nella sua "stranezza" alla quotidianità livornese. La manifestazione è di anno in anno sempre più riconoscibile, al punto che se inizialmente si era soliti fare maggiore fatica nel pubblicizzarlo, ora anche in questi termini ci risulta più semplice parlarne in città. In passato, per esempio, provammo a modificare parte del paesaggio cittadino sporcando di sangue finto le vetrine di alcuni negozi di riferimento, ma la risposta non fu quella invece attesa e sperata. A Livorno le carnevalate piacciono poco

ISSN 2975-2604

e a queste vengono piuttosto preferiti i contenuti concreti. Il pubblico cittadino sceglie quindi di venire in sala solo ed esclusivamente se ce lo sai portare, e per noi ce n'è voluto di tempo, sebbene ora si vedano i risultati nel gran numero di persone che oggi frequentano il festival e i suoi luoghi. Tra questi, sono in particolare i cinema "La Gran Guardia" e "I 4 Mori" a costituire i due principali snodi di incontro. Nel primo caso, parliamo di una sala da 150 posti garantiti, del tutto funzionale nell'accogliere i molti appuntamenti per il pomeriggio, quelli cioè pensati perlopiù per i cortometraggi, per le masterclass e, più in senso lato, per le riflessioni sui temi del festival. Nel secondo caso, si tratta di una sala d'epoca, con una capienza totale di 650 posti, di cui però vengono utilizzati i 460 della platea, ideale per i grandi film e i grandi eventi che richiedono una maggiore capienza e una struttura di accoglienza compresa di palco. Due sale che si completano perciò a vicenda. Dal punto di vista collaborativo, invece, le sinergie più vive e durature sono con le associazioni che si occupano anch'esse di cinema a Livorno. L'esperienza *Cinema a colazione*, per esempio, nasce per volontà nostra e di altre quattro associazioni del territorio ("Kinoglaz", "Centro Studi Commedia all'Italiana", "50&Più", "Erasmo"), differenti per abitudini organizzative, ma unite reciprocamente dai gusti e dalla comune passione per il cinema, con le quali organizziamo seminari di critica e rassegne di capolavori a prezzi popolari pensate per le domeniche mattina livornesi. L'iniziativa, ormai giunta al suo terzo anno, si inserisce all'interno dell'offerta del festival, che ne ospita di consueto il primo appuntamento. L'obiettivo è sempre uno: portare la cittadinanza in sala e, per un nostro intento più specifico, alfabetizzare il pubblico al cinema di genere.

Parlando di pubblico, infatti. Quali sono i principali riscontri e dati che avete registrato nel tempo?

Per prima cosa, prendiamo sempre di più atto di come la forbice generazionale si sia molto allargata grazie, soprattutto, al concorso dei corti. Faccio un esempio. Un giovane produttore bolognese di 22 anni presentò da noi in concorso un corto, qualche anno fa, che vinse e riscosse un unanime apprezzamento tra giuria e pubblico. In questo senso, i giovani non solo

ISSN 2975-2604

seguono il festival fruendone i contenuti, bensì sono quasi sempre creatori degli stessi che ne costituiscono l'offerta. Registi e registe, sceneggiatori e sceneggiatrici, interpreti, produttori e produttrici, e poi ancora addetti e curatori dei costumi, degli impianti scenografici e degli effetti speciali. Poi c'è un pubblico più adulto, invece, che frequenta abitualmente "I 4 Mori" per godere dei duplici spettacoli programmati in serata, e per poi parlarne all'esterno della sala fino a notte fonda. E infine, esiste una *vecchia generazione*, grande appassionata, che trascorre per intero le giornate del festival fruendo di tutti gli spettacoli e degli appuntamenti in sala, frequentando in maniera vorace e senza soluzione di continuità il banco dei dvd e delle riviste, le librerie e le trattorie di Livorno. Non da ultimo, però, il festival è frequentato ugualmente da un gran numero di pubblico non livornese e, anzi, proveniente da tutta Italia. Complice di questo dato sono senza ombra di dubbio i concorsi e la possibilità di parteciparvi inviando i propri lavori. Tutti gli anni ci arrivano, in media, dai 70 agli 80 cortometraggi italiani e internazionali, a cui si aggiungono un centinaio di racconti brevi a tema. La maggior parte di questi creatori viene a Livorno a vivere e a frequentare il festival, contribuendo a fare di questo un vero e proprio luogo di confronto e di networking per più o meno giovani appassionati e professionisti.

Conciliare pubblici e interessi così trasversali significa però anche conciliare i contenuti dell'offerta tra classici e novità, di modo da accontentare tutta la domanda. Come ci riuscite?

Vero. Avere un pubblico così trasversale implica il dover pensare a un'offerta altrettanto trasversale. O meglio, significa coltivare il dialogo tra le varie passioni, i gusti e i diversi punti di vista, e avere voglia di studiare e conoscere quello che ancora non si ha mai visto. Quest'anno, per esempio, nella nostra lista di lungometraggi in programmazione ci sono stati dei film e delle esperienze molto diverse tra loro, dalle più colte alle più veraci, per così dire, ma tutte capaci di riflettere sull'horror odierno. Chiaramente, ricercare la novità non vuol dire ignorare il passato. In tal senso non possiamo fare a meno di rivolgerci all'appassionato e al gran conoscitore del

ISSN 2975-2604

genere che, in quanto tale e in quanto sempre grande amante del cinema di maestri come Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, può ancora dare importanti consigli aiutandoti a colmare lacune storiche incentivando il recupero di gemme imprescindibili di un passato lontano.

A proposito di considerazioni sul genere e, di riflesso, di recuperi imprescindibili, come ritieni lo stato di salute dell'horror odierno alla luce di tredici anni da co-direttore di un festival dedicato al genere?

L'horror in Italia sta vivendo ormai da molto tempo un periodo difficile, da quando, cioè, ci siamo fossilizzati con i discorsi su Mario Bava, gli anni Settanta, e certe estetiche e tematiche del passato. Sono di fatto trascorsi troppi anni dagli ultimi horror di produzione italiana che hanno davvero lasciato un segno. Bisogna però considerare che spesso ai giovani registi esordienti è richiesto di fare dei veri e propri miracoli in condizioni economiche e di lavoro insostenibili, oppure di guardare in maniera vincolante al passato per riprodurre schemi e idee un tempo di successo. Eppure, in Italia non mi sembra valga affatto la pena di confrontarsi con il passato, perché si possono, e anzi si dovrebbero realizzare opere nuove, capaci di rivolgersi al presente e al futuro. Certo è necessario ottenere budget adeguati che, detto francamente, non vengono concessi. A risentirne sono soprattutto i contenuti e la loro messa in scena. Gli horror italiani vengono girati in interni, hanno tendenzialmente poco respiro ma, nonostante queste e altre limitazioni, sono spesso molto belli. La soddisfazione di portare un film italiano di genere in sala è anche per queste ragioni tantissima, e per queste emozioni ci batteremo sempre. Allargando il campo, invece, possiamo prendere atto di come anche l'horror si sia in questi anni sviluppato alla stregua di molti altri generi, contaminandosi perlopiù con il cosiddetto "film d'autore". Ne sono un chiaro esempio i vari Robert Eggers, Ari Aster e altri giovani registi con uno sguardo autoriale, appunto, che sembra discostarsi da quello che potrebbe essere un regista horror *duro e puro* come Rob Zombie.

Torniamo al festival e al qui e ora della manifestazione. Non diversamente da altri

ISSN 2975-2604

contesti e organizzazioni festivaliere, il FiPiLi coltiva da anni rapporti con l'industria e la filiera cinema italiana. Dalla produzione all'esercizio. Ce ne puoi parlare?

I rapporti certamente più sodali, sia in termini di amicizia sia in termini lavorativi, sono quelli con i Manetti Bros. con i quali sono, e siamo ormai in continuo contatto da molti anni. È infatti un rapporto ventennale che si è altresì concretizzato con il loro ingresso fisso nella giuria del concorso ufficiale. Accanto a loro, fanno ogni anno parte della stessa giuria Federico Frusciante, Filippo Mazzarella, Valentina D'Amico e Dalia Colli, che assieme rappresentano già di per sé una piccola filiera all'interno del festival. Poi ci sono tutte le conoscenze e i rapporti consolidati nel tempo con registi e registe dell'horror contemporaneo italiano, come Daniele Misischia, Luna Gualano e Alessandro Tonda, e con i settori della produzione e della distribuzione dei corti. Nell'ambito produttivo, in modo particolare, si tratta di scoprire e diseppellire dall'*underground* dell'*underground* italiano opere di interesse che, altrimenti, nessuno o quasi vedrebbe. Per quanto riguarda invece il discorso distributivo, mi sembra purtroppo persistere una difficoltà nel riuscire a presentare i grandi titoli horror della stagione al festival, forse dovuta a un rapporto ancora da costruire e strutturare con i soggetti che pensano ai festival come a dei luoghi dell'incasso. Non fraintendiamo però le mie parole, ci sono rapporti con distributori, come Sony, I Wonder, Cat People, per fare degli esempi, già consolidatisi negli anni e oggi di grande aiuto per l'offerta del festival.

Parlando invece del passato del festival, e delle origini di questi stessi rapporti, puoi raccontarci quali sono i tuoi ricordi e le tue esperienze che più ti hanno segnato, nel bene e nel male, e che di più hanno contribuito a formare il tuo ruolo da co-direttore?

Ce n'è una in particolare, che mi ha segnato. Agli inizi del festival si presentò l'opportunità di avere Dario Argento come ospite, occasione che invece si perse per un grave errore nella comunicazione dovuto senz'altro all'inesperienza e all'allora mancata presenza delle istituzioni. Nel 2017 riuscimmo però a intervistarlo a casa sua, e fu già per noi una grande emozione, poi ripetutasi nel 2019 con la sua visita per due giorni a Livorno.

ISSN 2975-2604

Un sentito ricordo è legato parimenti a Ruggero Deodato, che conoscevo da lungo tempo; Ruggero è stato nostro amico e ospite in diverse edizioni e a Livorno abbiamo proiettato praticamente la sua intera filmografia. A lui abbiamo inoltre dedicato un volume compreso di contributi italiani e internazionali. Insomma, un'amicizia mai finita. Un ricordo veramente negativo è senz'altro associato al Covid-19 e, nello specifico, al 2020 dal momento che la pandemia scoppiò proprio a un mese di distanza dall'inizio dell'edizione. Per noi fu davvero difficile, al punto da crederlo un ostacolo insormontabile che però, fortunatamente, non si rivelò tale.

Dopo aver parlato del presente e del passato, vorrei concludere chiedendoti che cosa ti aspetti in futuro e, soprattutto, che cosa ti auguri per il Festival?

Innanzitutto, mi auguro per la gente che ci lavora, me compreso, che il festival prosegua e continui nella direzione intrapresa, senza vacillare di fronte a tentennamenti e dubbi. E ancora, che professionalizzandoci ancor più si possa diventare un'organizzazione vera e propria, che faccia del festival la propria ragione di vita, e quindi di lavoro. Al contempo, che a Firenze e a Pisa si continui ad avere questo rapporto professionale e di passione comune che consenta a tutti di organizzare in sinergia eventi firmati dal festival. Infine, auguro di cuore alla manifestazione di poter diventare l'evento più atteso e più importante in Italia nel suo genere e che Livorno, di riflesso, divenga dunque un punto di riferimento con le sue sale, sempre più rinnovate, sempre più accoglienti e sempre più attive anche durante le giornate non festivaliere.

ISSN 2975-2604

Elisa Uffreduzzi

Raggi cosmici e musica atonale: l'arte cyborg, panacea di tutti i mali al "Festival dei popoli" di Firenze

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
elisauffreduzzi@gmail.com

Kai Landre è il nome d'arte di un ragazzo omosessuale di 18 anni, profondamente segnato dal bullismo subito a scuola, che sogna di fare il musicista. Consapevolmente alla ricerca di una fuga dalla realtà, decide di farsi impiantare nel cranio due magneti, ai quali collegare due sensori che gli consentano di percepire sotto forma di suoni i raggi cosmici provenienti dallo spazio che cadono sul pianeta Terra. Resta da stabilire quanto questa tecnologia sia scientificamente fondata, ma questo lo lasciamo agli esperti in materia. Ad ogni modo, i suoni così percepiti si traducono in una musica atonale, che Kai rielabora nelle sue creazioni musicali.

Gioca un ruolo decisivo nella sua drastica scelta di vita l'incontro con gli artisti cyborg Neil Harbisson, Moon Ribas e Manel De Aguas Muñoz, anch'essi spagnoli e anch'essi, come Kai, catalani.

Sembra la trama di un film di fantascienza e invece è un documentario, proiettato alla 65ª edizione del Festival dei Popoli (2-10 novembre 2024). Il tema è interessante e inquietantemente attuale: non si può non pensare ai più recenti sviluppi dell'intelligenza artificiale e in particolare a Neuralink, la startup cofondata da Elon Musk, allo scopo di sviluppare dispositivi da impiantare direttamente nel cervello umano, che gli consentano di avvalersi dell'intelligenza artificiale. Inarrestabile progresso o inquietante eugenetica di matrice darwinista? Troppo presto per dirlo.

Certo è che non a caso viene spontaneo associare *Cyborg Generation* a un genere cinematografico specifico: fin dalle prime inquadrature l'elemento finzionale prevale su quello documentaristico. Il film si apre infatti con una serie di inquadrature di pianeti e luci al neon colorate, che lo connotano fin da subito come finzionale e futuristico. Protagonista e comprimari ignorano la macchina da presa lungo tutto il corso del film, mentre i messaggi

ISSN 2975-2604

ricevuti dal protagonista sul cellulare, poiché uditi dal pubblico in *voice over*, svelano la costruzione dietro al documento, distanziando così il pubblico dall'argomento trattato e dal dramma di Kai. La scelta registica di Miguel Morillo Vega, alla sua opera prima, lascia un po' perplessi: se l'intento era quello di farci empatizzare con Kai e capire, se non condividere le sue ragioni, allora l'aver girato un documentario come fosse un film di fiction non si rivela un'idea (con)vincente. Se invece l'intenzione era quella di farci riflettere sull'impianto di dispositivi tecnologi nel corpo umano, con i dubbi etici e i rischi per la salute che comporta farsi operare clandestinamente, allora la distanza creata dalla macchina da presa è necessaria, ma non sufficiente. Perché ne fa un film di finzione malamente sceneggiato. La fotografia 'cruda' e la mancanza di uno sviluppo narrativo vero e proprio indeboliscono infatti il film dal punto di vista della finzione cinematografica, classicamente intesa. In entrambi i casi insomma, manca qualcosa.

Nella logica dei generi cinematografici, la filmografia delle pellicole di fantascienza focalizzate sugli sviluppi della cibernetica è lunga e affollata di titoli che hanno fatto la storia del cinema, da *Metropolis* (1927, Fritz Lang) alla saga di Terminator e, al confronto con essi, il film di Morillo Vega impallidisce.

Atteniamoci allora alle istruzioni: come documentario ci viene venduto e come documentario lo considereremo, soffermandoci perciò più sul contenuto che sulla forma.

Cyborg Generation racconta la storia di un adolescente tormentato, più che quella delle ricadute etiche dell'intelligenza artificiale sull'umanità. Non ci si interroga granché infatti sulle conseguenze di una tecnologia invasiva sull'essere umano, quanto piuttosto sui potenziali benefici o pericoli che quello specifico impianto cibernetico potrebbe avere su Kai. La vicenda di un singolo ci offre l'occasione di riflettere più in generale sulla pratica sempre più diffusa di intervenire chirurgicamente sul proprio corpo per migliorarlo o semplicemente cambiarlo: dagli ormai inflazionati tatuaggi alle operazioni per il cambio di sesso, dagli interventi di chirurgia estetica più o meno invasivi, ai trapianti di capelli e sopracciglia e alla cosiddetta *body modification*, nella quale rientrano ad esempio il trend delle orecchie da elfo o quello delle cicatrici 'decorative' e forse anche quello dell'arte

ISSN 2975-2604

cyborg. Sospendendo un giudizio di merito, ché non è questa la sede, limitiamoci a considerare i fatti per quello che sono: è innegabile che questa che è generalmente considerata l'epoca della massima libertà espressiva finora raggiunta (per lo meno nella società occidentale), corrisponda anche a quella della minore accettazione di sé. Come se rifiutare lo *status quo* passasse prima e soprattutto dal rifiuto di se stessi. Con questo non si vuole dire che bisognerebbe invece accettare passivamente qualunque situazione di partenza, ma solo interrogarci su questo tempo e le sue dinamiche.

Nell'era della maggiore esposizione mediatica individuale (ognuno di noi, salvo rari casi, ha almeno un account sui cosiddetti *social media*) e della fluidità (di genere sessuale, definizioni e identità), il genere umano è meno propenso ad accettarsi per quello che è. Si è più liberi di esprimersi e mostrarsi, ma non prima di aver modificato, trasformato, 'perfezionato' quello che siamo, per farlo aderire il più possibile alla nostra proiezione mentale di noi stessi. Al nostro io ideale.

Riconsideriamo allora la scelta di Kai alla luce di queste riflessioni: un giovane uomo decide di diventare come in un dato momento della sua vita vuole essere, senza la certezza di poter tornare sui suoi passi. Rischia il tutto per tutto per evadere dalla realtà, come è lui stesso ad ammettere. In un preciso momento della sua vita decide di diventare un cyborg, nella convinzione che questo lo renderà felice. Ma che significa di preciso diventare un cyborg?

Nelle parole di Neil Hardisson, l'arte cyborg – intesa come pratica creativa, ma anche sinonimo dell'essere cyborg *tout court* – è "l'arte di creare i nostri sensi, i nostri organi e disegnare la nostra percezione della realtà", ma prima di tutto si tratta di scegliere la forma della propria 'stranezza', come antidoto all'emarginazione e al senso di inadeguatezza al contesto in cui si vive. Per Moon Ribas è il diritto di progettare se stessi, di "decidere quali organi e quali sensi avere" e dunque significa "libertà morfologica, ma anche libertà cognitiva", precisa Manel De Aguas Muñoz. Per Kai – che si è sempre sentito rifiutato come un *freak*, un tipo strano, dalla comunità cattolica della cittadina in cui è cresciuto – è questo e molto altro. È la ricerca di un rifugio, ma anche "giocare a essere Dio" e al tempo stesso "una vendetta contro Dio" per le sofferenze che gli ha riservato. Vendetta

ISSN 2975-2604

che, paradossalmente, lo fa sentire accettato da quello stesso Dio. O forse ancora, sostiene, "è come giocare, ma come un adulto".
Nel caos delle spiegazioni che cerca per giustificare il suo insolito desiderio di diventare un cyborg, Kai appare più che altro come un adolescente confuso, che si illude di poter curare le proprie ferite evadendo dalla realtà. Al di là delle perplessità di chi scrive, gli auguriamo di riuscirci.

Cyborg generation (Spagna 2024) Miguel Morillo Vega.

ISSN 2975-2604

Marco De Bartolomeo

Torino e il "TOHorror Fantastic Film Fest". Verso un'etica dell'incontro. Intervista a Massimiliano Supporta

Università di Verona
marco.debartolomeo@univr.it

Il "TOHorror Fantastic Film Fest" è uno dei più attivi festival cinematografici italiani sul tema del fantastico. Nato a Torino sul finire del millennio per volontà di un appassionato gruppo di cinefili e amanti del genere, il festival è diventato negli anni un punto di riferimento cruciale per spettatori, registi e addetti ai lavori. Con un'offerta che spazia dall'horror alla fantascienza, dal fantasy al thriller, dalla black comedy al grottesco, dal weird al surreale; il festival ha avuto modo di ospitare in Italia debutti importanti come *Saint Maud* di Rose Glass, *Climax* e *Lux Aeterna* di Gaspar Noé o *One Cut of the Dead* di Shinichiro Ueda. Ma quali sono le sue caratteristiche distintive? Quali sono le urgenze e i bisogni che orientano gli sforzi dei suoi organizzatori? Ne abbiamo parlato con Massimiliano Supporta, co-fondatore e attuale direttore artistico del festival.

***

La prima cosa che mi ha colpito quando ho letto la vostra storia è che voi avete fondato il "TOHorror Fantastic Film Fest" nel 1999. Che è a ben vedere un anno perfetto per un festival che si propone di esplorare il fantastico cinematografico. Mi viene in mente Todorov, e l'idea del Fantastico come dimensione che insiste proprio sulle linee di confine, sui margini. Perché è nata l'esigenza, nella Torino a cavallo tra i due millenni, di creare un festival di questo tipo? C'era per caso un'atmosfera da fine del mondo?

Sicuramente possiamo dire che si trattava della fine di un'epoca. Se non ricordo male proprio in quegli anni la Fiat cominciava a sganciarsi dal territorio torinese, di lì a poco sarebbe morto anche Giovanni Agnelli. Dunque sì, si tratta di una data in un certo senso spartiacque, naturalmente

ISSN 2975-2604

involontaria. Negli anni successivi Torino avrebbe smesso di essere una città industriale, e sarebbe diventata qualcos'altro. Avrebbe subito un cambiamento di natura, appunto una *trasformazione*. E il festival viene concepito essenzialmente in quel contesto, inizialmente come un'occasione di incontro tra appassionati di cinema fantastico e di horror in particolare: l'idea era di guardare cinema insieme, e ogni autore scambiava con gli altri le videocassette dei propri cortometraggi. Una cosa davvero molto underground.

Vi autofinanziavate?

Diciamo che in sincerità non c'era molto da finanziare! Abbiamo iniziato davvero *in cantina*, come si dice oggi, in un club scalcagnato, ed è stato così per un paio d'anni, almeno per le prime edizioni. Poi attorno al 2005 abbiamo cambiato passo, decidendo di realizzare qualcosa di diverso nella forma, ma assolutamente non nella sostanza. Lo spirito del festival era ed è rimasto fieramente indipendente.

Questa dimensione indipendente – e, se posso, anche politica – del festival si percepisce ancora oggi. Nell'ultima edizione, quella 2024, avete previsto ad esempio un evento dal titolo Antropocene Now*, dedicato esplicitamente alla catastrofe climatica. Si tratta di un elemento genetico del festival? O è qualcosa che avete maturato col tempo?*

No, è stata una dimensione che il festival ha sempre avuto. Non so se si tratta di una dimensione propriamente politica, ma c'è sicuramente una visione critica dell'esistente. In questo senso, il fantastico era ed è ancora oggi una formidabile chiave di interpretazione per analizzare il presente. Costituisce un'importante cartina di tornasole, perché le autrici e gli autori vi proiettano tutte le istanze e le tensioni del mondo contemporaneo. E la cosa interessante è che in qualche modo lo fanno in una maniera particolare, evitando di *entrare a gamba tesa* – per così dire – come magari possono fare, anzi devono fare, gli intellettuali. Nel fantastico invece si tratta più che altro di nascondere la critica, di trasformarla in qualcos'altro, ma senza sminuirne la portata.

ISSN 2975-2604

Il camuffamento è del resto una tattica di lotta vera e propria.

Assolutamente. E in questo senso il "TOHorror" ha sempre mantenuto una prospettiva critica, conflittuale. Cerchiamo di guardare la società che ci circonda con gli occhi appassionati del nerd, dell'amante di fantastico, ma sempre attenti a mettere in discussione quello che vediamo. In questi anni abbiamo affrontato diversi temi, dalla guerra alle dinamiche di controllo alla malattia mentale.

Da non torinese mi sembra di poter dire che si tratta di una peculiarità nel panorama dei festival cittadini, ma non solo.

Forse una differenza è proprio la nostra natura indipendente, sia a livello di contenuti che ovviamente anche a livello economico. Abbiamo appena concluso la ventiquattresima edizione, e finora siamo riusciti sempre a sostenere l'iniziativa con le nostre forze. Abbiamo fatto ricorso a bandi, certamente, ma non abbiamo alle spalle un ente o un consorzio che ci dia stabilità. È questo forse che rende la nostra offerta aderente alle urgenze di oggi.

Ecco, in questo senso vorrei farti una domanda provocatoria: i festival possono servire a scuotere l'opinione pubblica? Perché in teoria le feste hanno un potere assolutorio, di riassorbimento del negativo, catartico. Insomma è peculiare che in un momento che dovrebbe essere di preoccupazione generale la gente invece "festeggi" i problemi, più che adoperarsi per risolverli. Che ne pensi al riguardo?

Il punto è proprio questo: essere un festival e non una festa. La differenza è che in un festival è possibile proporre al pubblico delle idee, svilupparle in un percorso. È un evento, che si articola in un lasso temporale chiuso e che cerca di ingaggiare con le persone del territorio un dialogo, una comunicazione. A pensarci non è niente di diverso da quello che cercano di fare i film in generale, ma possiamo metterla così: vedere un bel film a casa è gratificante, vederlo al cinema è bellissimo, ma vederlo durante un

ISSN 2975-2604

festival è impagabile. Perché non si tratta solo di una visione collettiva, ma di una visione collettiva inserita in una cornice, in una comunicazione, animata da un desiderio comunicativo che appartiene a chi organizza il festival. Ci sono una serie di messaggi che vogliamo lanciare, e che possono essere anche disorganici, caotici, contraddittori. L'importante è stimolare il pubblico a una risposta, a una verifica. Nel nostro caso, non abbiamo una tesi da dimostrare. Le tesi le crea il pubblico, in autonomia. Ma noi forniamo l'occasione, l'orizzonte, la cornice – appunto – del loro concepimento.

C'è uno studio molto bello sul cinema horror, di Adam Lowenstein, che ipotizza una correlazione tra le narrazioni orrorifiche al cinema e la necessità – per registi e spettatori – di rielaborare traumi collettivi, spesso rimasti insepolti e non elaborati. Quali credi che siano i grandi traumi che innervano la produzione e la ricezione contemporanea? Quali sono le ansie che cerchiamo di mettere in scena nei film horror?

Un'altra domanda da cento pistole! Come prima cosa mi viene in mente la questione ambientale, senza ombra di dubbio. Questione che riemerge ciclicamente nella storia del cinema fantastico in generale.

In questa edizione avete proiettato Godzilla *in effetti.*

Esattamente. Intendo proprio questo. Si tratta di mostri nell'armadio che ciclicamente tiriamo fuori. Al tema ambientale affiancherei però anche quello di genere. Stiamo assistendo negli ultimi anni a una piacevole riscrittura dei profili femminili nel cinema fantastico, a partire dalla rielaborazione di stereotipi classici come quello della *final girl* per il cinema horror. Ma penso anche alla riappropriazione del punto di vista, che è un aspetto cruciale di questo genere di film. Ci sono registe, come ad esempio Coralie Fargeat, il cui lavoro è proprio teso a ristrutturare sottogeneri come il *rape and revenge* o il *body horror*.

Ma riscontri lo stesso fermento anche in Italia? Perché mi verrebbe da dire che nel nostro Paese l'eredità del cinema di genere anni Settanta e Ottanta sia abbastanza

ISSN 2975-2604

ingombrante.

In Italia ci sono registe e registi davvero molto bravi, con idee interessanti, ma è come se ci fosse una trappola da cui non si riesce a uscire, e sono i modelli per così dire *aurei* dell'horror italiano. Intendo proprio a livello di stili e di stilemi narrativi. Ma credo sia un problema più ampiamente legato al sistema produttivo e distributivo del nostro Paese. In altre realtà – e penso alla Francia, al Belgio o alla Spagna – autori giovani che hanno idee non derivative vengono premiati e incentivati a proseguire la loro ricerca. Da noi invece l'orizzonte sembra essere soltanto quello del cinema italiano degli anni Settanta e Ottanta. Probabilmente il problema è collegato alla dipendenza del nostro sistema dai finanziamenti ministeriali. Questo non permette la proliferazione di idee.

In tal senso un festival come il vostro mi sembra un'occasione importante, anche solo per permettere ai giovani registi emergenti di guardare film diversi.

Assolutamente. Anzi, direi che questo elemento è uno degli aspetti più apprezzati. Gli autori che invitiamo come ospiti desiderano prima di tutto venire a curiosare cosa succede in altre parti del mondo. Per contaminarsi, per trarne ispirazione.

E quale è stata la risposta dei torinesi negli anni? È cresciuta?

Per fortuna sì. Non facciamo numeri da grandi kermesse, ma siamo in costante crescita. C'è gente che arriva da tutta Italia, e questo personalmente mi rende molto orgoglioso.

Forse perché oggi – in tempi di fruizione online – la pratica del festival ha una marcia in più?

Non saprei, è probabile. Sicuramente per quanto riguarda il cinema horror la visione in sala è qualcosa di decisamente diverso. La paura è un fatto corporeo, si trasmette quasi fisicamente direi. È un fatto di sussulti, di

ISSN 2975-2604

vibrazioni.

Questa dimensione concreta, terrena, quasi territoriale, dell'horror mi fa venire in mente un'altra domanda: esiste ancora una dimensione folklorica dell'horror? Alla Pupi Avati per intenderci. O la globalizzazione ha in questo senso alterato e fuso le identità?

È un elemento ancora molto presente, e direi che è ciò che rende davvero interessanti i film che proponiamo. Quando vediamo un film kazako o indiano, che evita di replicare gli stilemi hollywoodiani e che anzi sceglie di giocarsi le carte della propria cultura; è in quel caso che possiamo incontrare elementi di valore o di interesse. E rimanendo al contesto italiano penso senza dubbio a Lorenzo Bianchini, che reputo uno dei nostri migliori autori del momento. Ma penso anche a tanti altri esperimenti che in questi anni abbiamo avuto modo di apprezzare, e che appartengono a cinematografie da noi molto lontane e davvero inimmaginabili, dal Centro Asia all'Africa subsahariana. Quest'anno ad esempio abbiamo premiato un film kazako, *Steppenwolf* (2024) di Adilkhan Yerzhanov. Un film davvero molto potente.

In questo senso mi sembra che una delle cifre distintive del "TOHorror" sia proprio il desiderio di ridurre le distanze, di mitigare la dispersione.

Esattamente. Come ti dicevo, sin dalla fondazione il nostro festival si è connotato per la sua dimensione di prossimità, di vicinanza e di accessibilità. E tali cercheremo di rimanere. Non vogliamo essere una cattedrale nel deserto, o arroccarci in una zona di comfort. Vogliamo piuttosto costruire una comunità, e non solo una comunità di autori o comunque di addetti ai lavori. Ma anche una comunità di spettatori, di appassionati del genere. Personalmente, uno dei momenti che trovo più emozionanti durante i giorni del festival è quando ci si trova a chiacchierare del film appena fuori la sala, dopo la proiezione, in strada o davanti a una birra. Ci si incontra tra perfetti sconosciuti, e spesso uno spettatore ha la possibilità di confrontarsi direttamente con l'autore del film, che è venuto da un'altra città o addirittura da un altro Paese. Gli si può portare una critica, o un apprezzamento, o un'interpretazione. Ciò che importa è che il circuito

ISSN 2975-2604

della comunicazione si chiude veramente. Questo lo trovo bellissimo.

Ed è anche un momento trasformativo, perché annulla quel senso di reverenza e di ossequio che in genere circonda gli artisti. E che finisce per confinare il pubblico nel ruolo del semplice consumatore.

Sono perfettamente d'accordo. Questo senso di comunità è ciò che vogliamo conservare.

Come dicevi prima: "non è una festa, è un festival".

Diciamo che è una festa in casa. Una festa delle medie!

Bellissima definizione.

Una di quelle feste dove c'è davvero ancora la possibilità di conoscersi. Di stare insieme tra sconosciuti. Io vedo questo festival un po' come un piccolo traghetto… in cui alcune persone si trovano e condividono lo stesso spazio per un periodo di tempo limitato. Chi sia colui che conduce l'imbarcazione non importa granché; l'importante è che le persone a bordo interagiscano, perché da quella interazione può davvero nascere di tutto. Può davvero esserci un cambiamento, una trasformazione. E cambiamento e trasformazione sono per eccellenza i domini del Fantastico a pensarci bene.

Un'ultima domanda: come si vede il "TOHorror" tra dieci anni?

Io credo che questo possa diventare davvero un grande festival. Siamo attivi da ventiquattro anni e siamo riusciti a fare tutto questo lavoro dal basso, senza supporti istituzionali. E se cresceremo lo faremo mantenendo intatta la nostra autonomia, che è anche il nostro reale punto di forza. Non ci interessano le passerelle o i flash del mainstream, ma il cinema indipendente e giovane.

ISSN 2975-2604

Ernesto Kieffer

“L’invenzione degli ultracorpi”: la quinta edizione dell’Extra Sci-fi Festival di Verona è servita. Intervista a Emanuele Del Medico

Giornalista
ernesto@kieffer.it

A marzo 2025 è in arrivo a Verona – con sede principale al Cinema Teatro Nuovo di San Michele Extra – la quarta edizione della manifestazione dedicata agli appassionati del genere fantascienza.
Extra Sci-Fi Festival è il festival di Verona dedicato interamente al tema della fantascienza, in tutte le sue forme, posizionandosi come l’evento principale nel territorio scaligero per gli appassionati del genere. Organizzato da un gruppo di cinefili, promotori culturali e critici cinematografici, infatti, Extra Sci-Fi Festival si è rapidamente affermato come un evento a suo modo unico. La prima edizione è stata inaugurata nel marzo del 2022 e quella del prossimo 2025 (che si svolgerà dal 13 al 29 marzo, per tre fine settimana consecutivi, da giovedì a sabato) sarà dunque la quarta edizione, che si preannuncia particolarmente ricca di contenuti.
Ogni edizione si apre tradizionalmente con la proiezione di un film cult che ha fatto la storia del genere, proseguendo poi con una selezione curata di cortometraggi e lungometraggi provenienti dal Trieste Science+Fiction Festival, la più importante e storica rassegna di fantascienza in Italia. Una giuria di esperti, composta da professionisti del settore e specialisti del genere, assegna nel corso delle giornate di festival i principali riconoscimenti, ma la kermesse offre numerosi spunti di riflessione e divertimento. Ne parliamo con Emanuele Del Medico, uno dei fondatori della manifestazione.

Del Medico, innanzitutto come nasce l’idea di portare a Verona una Festival come questo dedicata interamente alla fantascienza?

ISSN 2975-2604

"Siamo frequentatori del Trieste Science+Fiction Festival e un giorno ci è venuto il desiderio di provare a portare un'analoga kermesse anche nella nostra città. Abbiamo preso i contatti con gli stessi organizzatori triestini, in particolare con Luca Luisa e Maks Maltoni, i quali hanno subito accolto con grande entusiasmo la nostra proposta. Il nostro gruppo è formato da volontari, tutti grandi appassionati di fantascienza. Abbiamo a disposizione pochi mezzi, come peraltro tutti coloro che organizzano le manifestazioni nate dal basso, ma grazie alla nostra passione e al sostegno dei nostri sponsor siamo riusciti, pur in autogestione, a creare un appuntamento annuale molto atteso".

La passione personale come scintilla iniziale…

"Si, però va detto che senza la disponibilità anche di una sala per le proiezioni come il Cinema Teatro Nuovo di San Michele Extra non avremmo mai nemmeno potuto pensare di poter organizzare una manifestazione di questo tipo. I prezzi per l'affitto di sale sono a dir poco proibitivi, soprattutto per chi sta provando a far crescere un Festival come il nostro, e quindi dobbiamo ringraziare tutto lo staff del cinema per la loro disponibilità ad aiutarci. Possiamo dire che il nostro è ancora un festival giovanissimo, che deve ancora stabilizzarsi, tanto che ogni anno ci si interroga se continuare o meno. La fatica nel portare avanti questo tipo di iniziative è in effetti tanta. Non è facile, anche perché la gente va sempre meno al cinema e i nostri non sono nemmeno film mainstream che attirano un grande pubblico. Non sono da grande distribuzione e circolano in circuiti indipendenti o piccoli festival".

Come si sviluppa questa collaborazione con Trieste?

"Ogni anno, fra fine ottobre e i primi di novembre si svolge la loro manifestazione. Noi andiamo in gruppo a Trieste e cerchiamo di vedere più film possibile. Alla fine, dalla loro ampia gamma di pellicole scegliamo sei titoli, che andranno a rappresentare il cuore del nostro Festival di Verona.

ISSN 2975-2604

Oltre a queste opere, che sono inedite e in anteprima nella nostra città, portiamo in sala anche altri sei cortometraggi, anche questi provenienti da una selezione di Trieste".

Quali sono i criteri di selezione dei vari film?

"Una cosa bella di questo tipo di Festival è la possibilità di vedere titoli che altrimenti non si possono trovare da nessun'altra parte, né distribuiti nei principali cinema né in tv. Noi li scegliamo e selezioniamo appositamente per il nostro pubblico, cercando di trovare sempre un senso e un significato all'idea di fantascienza, che spesso vive anche di luoghi comuni e di stereotipi. La fantascienza che proponiamo noi non è quella dei grandi numeri e delle grandi produzioni. È una fantascienza che ragiona molto sul sociale, sulle percezioni e rappresentazioni del domani prossimo, sulla società e le sue distopie. Un'analisi lucida sulla tecnologia e su dove andremo. Si parla spesso di intelligenza artificiale e delle sue speculazioni narrative. Per questo anche chi non è particolarmente appassionato di fantascienza si è trovato piacevolmente spiazzato dalle nostre proposte. Perché non si riteneva che la fantascienza fosse anche questa *cosa*. E invece…".





Fig. 1, Marco Triolo (sinistra), Ernesto Kieffer (centro) e Nicola Cupperi (destra) sul palco al Cinema Nuovo San Michele. Fig. 2, la locandina della 3°edizione del festival.

ISSN 2975-2604

Il Festival, però, non è solo proiezioni in sala…

"No, infatti. Nel corso delle varie edizioni abbiamo cercato di sviluppare il Festival, proponendo anche alcuni eventi collaterali, in collaborazione con varie realtà del nostro territorio. Già dalla seconda edizione è stata organizzata, all'interno del programma, un'intera giornata di studi organizzata in collaborazione con il Dipartimento di Lingue dell'Università degli Studi di Verona, che ci ha dato sempre massima disponibilità per creare momenti di approfondimento su varie tematiche. Siamo ovviamente onorati di questa collaborazione con alcuni docenti e ricercatori e ricercatrici dell'Ateneo veronese, che si sono dimostrati disponibili a cercare sempre un tema di interesse su cui lavorare. Abbiamo avuto un primo convegno dedicato alla figura di Philip K. Dick e in occasione dell'ultima edizione abbiamo parlato degli animali nella fantascienza. Nel 2025 avremo un convegno dal titolo "*L'invenzione degli ultracorpi. Corporeità altre, aliene, ibride nella letteratura anglofona*". In Biblioteca Civica, con l'inaugurazione in programma venerdì 14 marzo, ci sarà la mostra dedicata all'arte di Roberto Bonadimani, illustratore veronese di fantascienza, che nel 1998 aveva ottenuto il premio *Yellow Kid* alla carriera. Fra gli eventi collaterali abbiamo anche l'anteprima al Cinema Kappadue, organizzata in collaborazione con il Circolo del Cinema che seleziona un titolo di fantascienza per un pubblico che di solito non è abituato a questo genere di film".

Parliamo delle giurie del Festival…

"Anche quest'anno avremo una giuria di critici, giornalisti ed esperti, che decreterà il film vincitore fra i sei film selezionati. Avremo poi anche un premio del pubblico, assegnato dalla giuria popolare: alla fine di ogni proiezione chiederemo agli spettatori in sala di dare un voto all'opera. Al termine del festival verrà scelto il film che è piaciuto di più".

Ci può dare qualche ulteriore anticipazione sulla prossima edizione?

"Rispetto alle precedenti tre edizioni abbiamo cambiato leggermente la

ISSN 2975-2604

formula. Mentre in passato abbiamo sempre proposto il film cult nella sola serata inaugurale, da quest'anno abbiamo deciso di proiettarne ben tre, uno per ogni venerdì sera nei tre weekend di programmazione. Questi cult saranno sempre preceduti da un approfondimento creato per arricchire ancora di più la proposta del Festival. Saranno delle *lectio magistralis* oppure dei piccoli eventi correlati al tema del film in sala. Nella hall di ingresso del cinema, poi, ci sarà sempre la presenza di una selezione di libri dedicati alla fantascienza, con vecchie e nuove uscite. Organizzeremo, inoltre, una serata di presentazione con l'illustratrice o l'illustratore che donerà l'immagine del Festival di quest'anno, che sarà di sicuro un'artista veronese. A questo proposito devo dire che fino ad ora abbiamo sempre avuto la fortuna di poter collaborare con nomi piuttosto importanti della scena italiana dell'illustrazione e del fumetto. A partire da Stefano Zattera, che ci ha regalato l'illustrazione della prima edizione, per proseguire poi con gli illustratori delle altre edizioni, Jazz Manciola e Ivan Hurricane. Sono tutti autori conosciuti, soprattutto nel mondo delle produzioni indipendenti e underground".

Nel corso delle varie edizioni come ha risposto il pubblico alle vostre proposte?

"È cresciuto esponenzialmente, anche se sempre nei limiti di un piccolo Festival come il nostro. Credo che ci siano ancora dei margini di miglioramento e l'idea è proprio quella di fidelizzare il nostro pubblico, creando una sorta di comunità di persone che attende l'evento e partecipa alle varie serate per il gusto di farlo".

Per finire c'è stato qualche momento delle prime tre prime edizioni che ricorda in modo particolare?

"L'anno scorso ci siamo un po' sorpresi quando sia la giuria critica sia il voto del pubblico hanno concordato sul film vincente, *Mars Express*, un film di animazione molto interessante per la profondità dell'analisi di ciò che ci attende, nel prossimo futuro. Parlava di una società dove gli androidi prendono coscienza di sé e si interrogano sul fatto di continuare o meno

ISSN 2975-2604

a essere degli schiavi degli esseri umani, ormai destinati all'estinzione. Abbiamo avuto anche delle piccole scoperte, come ad esempio due anni fa quando abbiamo portato un piccolo film inglese, *Lola*, che abbiamo fortemente voluto ed è risultato molto apprezzato dal pubblico per i temi proposti. Ecco, pur essendo un Festival che rimane principalmente per un pubblico di appassionati, può trovare in qualche caso anche il gusto di un pubblico un po' più eterogeneo. Voglio ricordare anche il momento, nel corso dell'ultima edizione, in cui Luca Luisa del Trieste Science+Fiction Festival è venuto a trovarci e a presentare insieme a noi una serata. È stato un motivo di grande orgoglio, perché ha rappresentato una sorta di riconoscimento che stiamo facendo un buon lavoro e siamo sulla giusta strada".

Per informazioni: https://extrascififestival.it/

ISSN 2975-2604

Note di Calibano



Caliban, Figurine für Shakespeares "Sturm" (1914),
Franz Marc (Kunstmuseum Basel). Copyright status: public domain.

In questo spazio sono raccolte notizie brevi o recensioni legate ai diversi temi e agli ambiti del fantastico.

ISSN 2975-2604

Paolo Caneppele, Günter Krenn

Der moderne Tantalus. Note sulla filmografia di Robert Wiene

Österreichische Filmmuseum, Vienna
p.caneppele@filmmuseum.at | g.krenn@filmmuseum.at

Studiare la storia del cinema nel XXI secolo permette ancora di fare scoperte inaspettate anche riguardo a film importanti o a registi di fama come Robert Wiene (1873-1938) autore dei capolavori del cinema espressionista e fantastico *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del Dott. Caligari*, 1920) e *Orlac's Hände* (*Le mani dell'altro*, 1924). Presso il Filmmuseum di Vienna è conservato il lascito di Hubert e Ernst Marischka, esponenti di una famiglia di attori, sceneggiatori e registi austriaci che, nel corso della loro decennale carriera iniziata negli anni Dieci del Novecento, hanno prodotto, diretto e realizzato molti film, fra questi ricordiamo la celebre trilogia dedicata all'imperatrice austriaca Elisabetta interpretata da Romy Schneider.[1] Tra i materiali citati si trovano – puntigliosamente archiviate – informazioni su molte delle loro produzioni, illustrate con fotografie scattate durante le riprese e quindi accuratamente incollate in vari album ricordo assieme a recensioni, ritagli di giornali e altri memorabilia. Sono qui elencati i lungometraggi del muto come pure le comiche e i film pubblicitari da loro realizzati.Un film di propaganda, girato nel 1917, per reclamizzare il settimo prestito nazionale austriaco a favore delle spese di guerra[2], ha attirato la nostra attenzione venendo indicato come diretto da Robert Wiene, regista della ditta Sascha Film.

L'atto unico *Der moderne Tantalus*, in italiano "Un moderno Tantalo", è

1. *Sissi* (*La principessa Sissi*, 1955); *Sissi – Die junge Kaiserin* (*Sissi - La giovane imperatrice*, 1956) e *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (*Destino di una imperatrice*, 1957).

2. La stampa annuncia che per la campagna pubblicitaria del settimo prestito nazionale sono stati realizzati cinque filmati, alcuni in un atto altri in più atti "drei einaktige Lustspiele, ein zweiaktiges Lustspiel und ein dreiaktiges Lustspiel", quattro titoli sono noti *Der Gewissenswurm*, *Dem Frieden entgegen*, *Der geizige Hannes*, *Der neue Tantalus*, mentre del quinto non si hanno indicazioni sul titolo, in "Neue Propagandafilms für die 7. Kriegsanleihe" (*Neue Kino-Rundschau* 1917a: 6). Questi cinque film furono presentati in una serata inaugurale a Vienna il 23 novembre (*Neue Kino-Rundschau* 1917b: 81).

ISSN 2975-2604

descritto come un "film di propaganda" scritto da Ernst Marischka e ambientato nel presente [Illustrazione 1] (*Neue Kino-Rundschau* 1917b: 74). Il film è visivamente riassunto da sei fotografie nel formato 22x16 in bianco e nero. In esse si vede un anziano ricco signore che nel suo studio scrive a un tavolo. Nella stanza elegantemente ammobiliata accanto a un armadio su di un alto trespolo è posta una statuetta con una figura allegorica femminile. Come per incanto la statua si anima e divenuta donna esorta il vecchio, probabilmente, a firmare il prestito nazionale. Questo personaggio è interpretato dall'attrice Lilly Marischka, futura moglie di Ernst [Illustrazione 2]. Seguono poi tre scene in esterni: dapprima il vecchio signore è ritratto in un parco in cui passeggia assieme a una giovane donna; nella seconda lo vediamo seduto al tavolo di un ristorante all'aperto; mentre l'ultima fotografia di scena mostra il baciamano tra un giovane in abiti civili e una ragazza davanti a una stazione ferroviaria.

Nei coevi documenti di censura austriaci è riportato un film di propaganda a favore del prestito di guerra intitolato *Der neue Tantalus*, prodotto dalla ditta Sascha in collaborazione con la berlinese Meßter, presentato alla commissione di censura nella settimana tra il 20 e il 26 novembre 1917 e da questa giudicato adatto ai giovani (*Der Kinobesitzer* 1917: 4). In una inserzione comparsa sulla stampa specializzata il film viene attribuito a Friedrich Porges[3], mentre il regista è stato fino a ora ignoto. L'indicazione riportata nell'album dei fratelli Marischka permette invece di attribuire la regia di questo atto unico al regista del *Gabinetto del dottor Caligari*. Rimangono alcuni dubbi, il titolo non coincide: nell'album privato è indicato come *Der moderne Tantalus*, mentre nei documenti di censura e nell'unica inserzione a stampa troviamo la variante *Der neue Tantalus*. Questo lieve cambiamento nel titolo non inficia comunque l'identificazione del film. Sul perché sulla stampa sia indicato Porges in qualità di autore della sceneggiatura e non Marischka, invece, rimane un mistero. Che i Marischka abbiano attivamente lavorato al film è dimostrato dalle sei fotografie scattate sul set durante le riprese e che sono state inserite nei loro album di produzione. Il vero problema è che questa è l'unica fonte, seppur affidabile, attualmente nota

3. Sulla base di questa inserzione il film è attribuito a Porges nella filmografia austriaca (Thaller 2010: 334).

ISSN 2975-2604

che lega il *Tantalus* a Wiene e come ogni storico sa bisogna sospettare delle fonti uniche: *Testis unus testis nullus*.Nella filmografia di Robert Wiene, descritto dai suoi biografi come un regista molto "occupato", impegnato sia sul versante artistico quanto su quello commerciale, ciononostante il film di propaganda *Der moderne Tantalus* può trovarvi comunque posto (Jung e Schatzberg 1995: 11).



Fig.1. La copertina della sezione dell'album dedicata a *Der moderne Tantalus*. Come tutte le altre copertine anche questa è stata scritta a mano con tre inchiostri di diverso colore. Spicca alla regia il nome di Robert Wiene qualificato come regista della Sascha Film di Vienna. Se questa informazione fosse confermata questa sarebbe la prima regia di Wiene in Austria. Nel 1918, Wiene scrive per la Sascha la sceneggiatura del lungometraggio *Am Tor des Leben* (in italiano "Alle porte della vita"). (Collezioni non filmiche, Österreichisches Filmmuseum, Vienna).

ISSN 2975-2604



Fig. 2. Foto di scena del film *Der moderne Tantalus*. L'attrice Lilly Marischka impersona una figura allegorica che da statua si trasforma in donna. (Collezioni non filmiche, Österreichisches Filmmuseum, Vienna).

Bibliografia

Der Kinobesitzer (1917), 14: 4.

Jung, Uli e Walter Schatzberg (1995). *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*. Berlin: Henschel.

Neue Kino-Rundschau (1917a), 33: 6.

Neue Kino-Rundschau (1917b), 38: 81.

Thaller, Anton (2010). *Österreichische Filmografie 1906–1918*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Filmografia

Das Cabinet des Dr. Caligari (*Il gabinetto del Dott. Caligari*, Germania 1920, Robert Wiene).

Orlac's Hände (*Le mani dell'altro*, Austria 1924, Robert Wiene).

ISSN 2975-2604

Marianna Lucia di Lucia

L'*horror* secondo Pier Maria Bocchi: geografia affettiva e archeologia della storia di un genere in *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno*

Università di Verona
mariannalucia.dilucia@univr.it

Il carattere peculiare dell'ultima fatica bibliografica di Pier Maria Bocchi, *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno,* è di essere una personale geografia affettiva prima ancora che una minuziosa ricostruzione archeologica degli ultimi cinquant'anni di vita del genere che, più di tutti, sembra essere il suo prediletto: l'horror. L'elezione dell'horror a sede privilegiata di espressione del proprio sentire è esplicitata da Bocchi in una delle varie annotazioni biografiche disseminate nel tessuto del testo: "Già dagli anni '70 ho deciso che l'horror è il mio genere, il genere che parla a me, o quantomeno è ciò che mi piace pensare, il genere tutto bellissimo, sono l'adolescente più felice della città" (Bocchi 2024: 200). Pericopi testuali di questo tipo costellano il libro, costituendo il cardine attorno a cui Bocchi erige la natura innovativa della sua opera. Quest'ultima ha, senza dubbio, lo scopo di istituire una storia del genere horror, ma anche quello di individuare l'affezione del tutto personale che si agita negli appassionati del genere e di inquadrare non soltanto le strutture profonde che articolano i film appartenenti alla categoria, ma anche gli slanci emotivi che essi generano nel pubblico che li recepisce: "L'horror è davvero una questione privata, riguarda il sé, prima del cinema stesso, perché la scala valoriale e il termometro emotivo differiscono da spettatore a spettatore, da fan a fan, lo spavento, l'inquietudine, il terrore, il raccapriccio, sono tutti termini di raffronto adeguati e comprensibili. Ciò è bellissimo" (Bocchi 2024: 161). Lo stesso autore pone l'accento sull'architettura inedita della sua storia del cinema horror, distante dalle cattedre accademiche, contaminata dalla

ISSN 2975-2604

fervente passione che lo ha accompagnato fin dall'adolescenza, eppure caratterizzata dal consueto sguardo arguto del critico: "*So cosa hai fatto* è una storia del cinema horror. Ma non è una storia del cinema horror consueta" (Bocchi 2024: 7). Più avanti Bocchi sottolinea che le scarne similitudini con le storie classiche del cinema horror si limitano semplicemente alla cronologia e all'approfondimento di alcuni temi cruciali, ma finiscono lì. Il piglio attento del critico si intreccia alla memoria affettiva, articolando in tal modo una sottotraccia diaristica che non accompagna semplicemente il percorso interpretativo, ma lo innerva e lo direziona. Quest'ultima è un'intenzione programmatica, dichiarata esplicitamente dallo stesso autore nell'*Introduzione*, sede peritestuale emblematica in quanto soglia d'accesso fondamentale all'opera, perché è in essa che l'autore chiarisce gli obiettivi ultimi della sua ricostruzione, che è anche una narrazione: "lo stile di *So cosa hai fatto* unisce l'analisi del genere a una dimensione esperienziale privata. Un esperimento, tra la riflessione teorica e l'autobiografia, che prende spunto da una relazione famigliare tra soggetto e oggetto del discorso" (Bocchi 2024: 12). La mescolanza di approfondimento critico e racconto autobiografico è un modo per dimostrare che sussiste un legame profondo e intimo tra l'horror e il suo pubblico, che generalmente si incarna in una singola individualità – e che nel caso specifico di questo libro assume il "nome e cognome" dell'autore. Detto in altri termini, il rapporto con il genere è carnale e fisico: "in *So cosa hai fatto*, quindi, ci sono intrecciate, avvinghiate, la storia dell'horror moderno e la storia di un adolescente diventato uomo anche per merito dell'horror" (Bocchi 2024: 13). L'intento di Bocchi, dunque, è quello di utilizzare il resoconto della propria esperienza personale come strumento utile a illuminare e rendere più chiari gli snodi politici, economici e produttivi, della storia dell'horror. La natura del progetto, in qualche misura, determina anche il titolo, che Bocchi giustifica in questi termini: "un titolo volutamente confidenziale, che ha l'ambizione di rivolgersi tanto al genere di riferimento, quanto a me" (Bocchi 2024: 11). Il critico interpella in maniera diretta il proprio genere d'elezione, di cui afferma di conoscere bene anche le cavità e gli angoli più nascosti: una dichiarazione di perfetta intellegibilità dei suoi codici, ma anche di amore profondo: "so […] ciò che hai fatto, come ti sei comportato nel corso del

ISSN 2975-2604

tempo, quando sei stato abile, quando hai avuto problemi, quando sembravi spacciato; e so ciò che sei oggi" (Bocchi 2024: 11-12). Nel ricostruire questa storia del genere horror, l'incedere del passo di Bocchi è frenetico e compiaciuto, la volontà, pur essendo scandita da un'impronta diaristica, rimane quella di tracciare una fisionomia nitida e chiara dell'horror moderno e contemporaneo, restituendogli un ruolo e un preciso posizionamento all'interno della storia politica, economica, culturale e cinematografica, e della ricezione da parte del pubblico, intercettando la potenza innovatrice di alcuni titoli degli ultimi anni e mettendoli sistematicamente in relazione con il contesto produttivo dell'epoca di riferimento. Il testo procede per brevi, ma approfonditi, affondi critici, una sorta di percorso a tappe: trenta stazioni, che corrispondono ad altrettanti titoli, pescati dall'autore nel *mare magnum* di film horror, che hanno proliferato negli anni e non solo nei canali di diffusione più noti e *mainstream*, scelti secondo criteri di gusto ma anche funzionali a delineare una traiettoria che si muova secondo tre direttrici: lo spazio, il tempo e la profondità. La selezione, come si evince già dalla lettura dell'indice, infatti, è quanto mai variegata e non include quasi mai titoli considerati, dalla critica del cinema horror, capisaldi imprescindibili, per quanto riferimenti a essi siano naturalmente disseminati nell'arco della trattazione. In tal senso, dunque, possiamo dire che egli scava in *profondità*, scandagliando le regioni più oscure dell'industria cinematografica. Ciò è sottolineato dallo stesso autore, che fa riferimento nel testo alla natura delle sue scelte di analisi e trattazione. Questo perché una storia del cinema horror che sia il più completa ed esaustiva possibile non può trascurare, ma anzi deve necessariamente includere, titoli generalmente classificati come "di serie B, dall'*exploitation*, dall'*indie* più autarchico e invisibile" (Bocchi 2024: 10). Una selezione per la quale Bocchi attinge a piene mani dalla sua personale videoteca, accumulata nel corso degli anni attraverso un sistema di cui parla diffusamente nel capitolo dedicato a *Nekromantik* (1988, Jörg Buttgereit): il "collezionismo via baratto" (Bocchi 2024: 59), ovvero lo smercio sistematico di videocassette con altri appassionati del genere sparsi in tutta Europa. Bocchi definisce questa singolare rete di scambio merceologico "un club esclusivo, fatto di pazzi ossessivi compulsivi come me" (Bocchi 2024: 59). Tale scelta di metodo gli consen-

ISSN 2975-2604

te di restituire alla luce e di dare notorietà a opere trascurate non solo dalla critica, ma anche dal pubblico, perché ritenute di scarsa qualità o, in molti casi, blasfeme, proprio come nel caso di *Nekromantik*; nonché di ragionare sulle nuove etichette apposte, talora con violenza interpretativa, al genere.



È il caso dell'interessante riflessione che elabora a proposito del concetto di *elevated horror* o *prestige horror*. Egli rigetta la categoria, pur ponendosi il necessario interrogativo che nasce in lui spontaneamente dalla lettura di un articolo di Kristin Thompson, la quale, "premettendo di non essere un'appassionata di horror […] confessa la sua sorpresa davanti a tutti questi horror, tutti assieme, ovverosia tutti nello stesso periodo [2022], e tutti belli. Il merito è anche della risonanza guadagnata dai rispettivi autori con i loro precedenti lavori, appartenenti, secondo la vulgata critica, proprio all'*elevated* e *prestige* horror" (Bocchi 2024: 241). La domanda provocatoria, ma necessaria e imprescindibile, dinanzi a quella che, secondo il suo parere, rappresenta una forzatura critica riguarda la capacità dell'*elevated* horror di attrarre in sala un pubblico tendenzialmente non interessato al genere; in definitiva Bocchi si chiede se bisogni manifestare un senso di gratitudine nei confronti dell'etichetta di *prestige* horror, in quanto meritevole di aver suscitato una reazione in spettatori indifferenti, se non addirittura, in alcuni casi, ostili al genere. La risposta di Bocchi a questo interrogativo

ISSN 2975-2604

è decisamente negativa: "da critico, da studioso, mi vergogno. Se ancora oggi c'è qualcuno, a maggior ragione se esimio, che crede che tra *L'esorcista* e *Non aprite quella porta* […] corra una disuguaglianza di classe, allora vuol dire che noi tutti, critici, studiosi, fan, abbiamo fallito. Non è una questione di qualità […]. È una questione di sangue. Di sentimento comune" (Bocchi 2024: 242). Un sentimento la cui natura il critico cerca di ricostruire in maniera genealogica, viaggiando nel tempo e nello spazio.

Bocchi, in particolare, percorre un cammino *rizomatico* nel senso deleuziano del termine; un cammino molteplice e articolato, che segue "ramificazioni segrete e alternative" (Braidotti 2011: 72). Il risultato è simile a un groviglio di rette, dal momento che l'autore procede secondo coordinate spazio-temporali alternative e parallele, intersecandole: nel corso del libro, infatti, egli viaggia sia in senso diacronico, spostandosi dal Canada d'inizio millennio, con *Subconscious Cruelty* (2000, Karim Hussain), al Canada contemporaneo di *Nope* (2022, Jordan Peele), sia in senso sincronico, toccando le coste della Gran Bretagna con *Men* (2022, Alex Garland) per poi volare oltreoceano negli Stati Uniti di *Sick* (2022, John Hyams). Questo gli consente di dipingere un ritratto accurato e stratificato dell'evoluzione del genere, nonché delle sue attuali condizioni di salute, verso le quali Bocchi, pur consapevole dell'evidente stato di precarietà in cui versano, nutre una ferma fiducia, come si evince dalle ultime significative righe: "l'horror moderno è vivo. E sì, lotta ancora" (Bocchi 2024: 265). Proprio tale fiducia dà vigore e forza critica alle sue riflessioni, che si soffermano sulle tematiche ciclicamente riattraversate, ricodificate e risignificate dal genere, il quale si rivela "malleabile ed […] estremamente adattabile" (Bocchi 2024: 9). Secondo Bocchi "l'horror capta, elabora e muta di nuovo, sempre pertinente, sempre all'altezza delle ambizioni di un genere-specchio" (Bocchi 2024: 9), ossia, in altre parole, *l'horror* recepisce e introietta le problematiche, i dilemmi e le contraddizioni della sua epoca per poi riproporli secondo i suoi codici e i suoi stilemi e, infatti, l'autore sottolinea come i film horror riattualizzino ciclicamente alcuni temi cardine come "la famiglia disfunzionale e il male che si annida tra le pareti domestiche, la crisi del maschio e del patriarcato, la sessualità quale nervo scoperto, l'ansia per il presente e

ISSN 2975-2604

per il futuro, la razza come volto da preservare o al contrario da sbriciolare, il corpo come luogo di sofferenza e di guerra, la natura che si ribella all'uomo etc." (Bocchi 2024: 10). Il mutare del tempo, naturalmente, segna in maniera significativa questa rimodulazione delle tematiche, permettendo ad alcuni nuovi soggetti e categorie, come i *Millenials* o la Generazione Z, di entrare nelle narrazioni horror e rivoluzionarne i codici.

Il libro, dunque, si articola in capitoli che, partendo da un singolo titolo, dotato di una specifica collocazione spazio-temporale e dunque anche ben contestualizzato dal punto di vista culturale, economico e produttivo, avanzino una riflessione sulle modalità con cui quel determinato film, anche in relazione alla sua specificità storico-linguistica, elabora e sviscera delle tematiche ricorrenti nella storia del genere. Si pensi a motivi di grandi attualità quali l'identità sessuale, la differenza sessuale e la *queerness*, che ricorrono in svariati capitoli dedicati a opere figlie di epoche e luoghi diversi: un'impronta critica e interpretativa che consente all'autore di analizzare l'evolversi del tema nel genere e, al contempo, anche dei moduli linguistici del genere stesso. Bocchi, ad esempio, riflette sulla pregnanza stilistica con cui *Sleepaway Camp* (1983, Robert Hiltzik) affronta un argomento quanto mai contemporaneo come quello della "identità *transgender*, oggi considerato sacro" (Bocchi 2024: 54), il quale, secondo il critico, è indagato con un linguaggio quanto mai spudorato e scoperto, al punto da "segnare un precedente nel genere" (Bocchi 2024: 54). La vicenda è quella di Angela, una ragazza dall'aspetto inusuale e al di fuori dei canoni, che nel finale si svela essere, in realtà, un ragazzo e che dà sfogo a una bestialità repressa attraverso una serie di cruenti omicidi. Secondo il parere del critico, il film si inserisce perfettamente nelle strutture modulari tipiche dello *slasher*, di cui fornisce anche una breve ricostruzione storico-critica, anticipando al contempo il solco teorico del *genderfuck,* termine coniato da June L. Reich, Caroline Evans e Lorraine Gamman per definire un processo di definizione di sé e di espressione in cui il *gender* come categoria analitica è destabilizzato attraverso la mescolanza di tratti considerati, secondo il pensiero eternormativo, tipicamente femminili o maschili (Bocchi 2024: 49-50). In questo modo, secondo Bocchi, il film rimodula le tessere les-

ISSN 2975-2604

sicali e semantiche dello *slasher*, che da genere "reazionario e maschilista, come lo vuole la vulgata critica" diventa "moderno e inclusivo" (Bocchi 2024: 54). In conclusione, "uno slasher all'apparenza come tanti diventa […] il pretesto perfetto per una rinegoziazione complessiva del genere proprio dal punto di vista sessuale, la lente cioè più comune (comprensibilmente e opportunamente) attraverso la quale lo slasher è da sempre percepito" (Bocchi 2024: 55). Il tema della *queerness* è ripreso, in seguito, in relazione a un documentario del 2019 dal titolo *Scream, Queen! My Nightmare on Elm Street* (2019, Roman Chimenti, Tyler Jensen), che "racconta l'ascesa alla popolarità e l'allontanamento autoimposto dalle scene dell'attore Mark Patton, l'interprete di Jesse Walsh, il protagonista di *Nightmare 2 – La rivincita* (1985, Jack Sholder)" (Bocchi 2024: 202). L'analisi del documentario diventa, per il critico, da un lato il pretesto per ripercorrere nuovamente gli spazi della propria memoria, ritornando, attraverso una significativa annotazione biografica, all'epoca della sua adolescenza e al momento in cui ha visto per la prima volta al cinema il secondo capitolo di *Nightmare*, espediente che gli consente di aprire una digressione critica relativa all'opera del 1985; ma, dall'altro, diventa per lui anche il modo per riflettere sulla natura scopertamente *queer* del film, nonostante le ripetute smentite da parte degli autori e, corollario inevitabile di questa osservazione, per sottolineare come "l'horror possa contraddistinguere nel tempo lo sguardo spettatoriale" (Bocchi 2024: 204). Il critico evidenzia come il documentario riveli la natura del genere, che è simile a quella di un virus che attacca al suo ospite un male incurabile, il quale trova un terreno fertile soprattutto nell'animo dell'appassionato. L'epilogo di questo capitolo è interessante, in quanto potrebbe fungere da perfetta conclusione del percorso di attraversamento, finora tracciato, delle pagine del libro di Bocchi, nonché da stimolo e invito alla lettura: "l'horror è una *forma mentis* […]. L'horror è un'epidemia che non ci lascia liberi e da cui non siamo capaci di guarire" (Bocchi 2024: 206). E l'intenzione del critico non sembra quella di voler fornire una cura, né tantomeno un palliativo, all'appassionato, ma piuttosto quella di affiancarlo in questa catabasi nelle viscere profonde di un amore, il suo amore per l'horror.

ISSN 2975-2604

Pier Maria Bocchi, *So cosa hai fatto. Scenari, pratiche e sentimenti dell'horror moderno*, Lindau, Torino 2024.

Bibliografia

Braidotti, Rosi (2011). *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Roma: Castelvecchi Editore.

ISSN 2975-2604

Leonardo Magnante

Talk to Me o della morte come assenza di significato

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
leonardo.magnante@virgilio.it

Uno dei grandi meriti di un film come *Talk to Me* dei fratelli Philippou risiede nella sua natura prismatica, apparentemente lineare ma profondamente strutturata, che viaggia lungo i binari dell'horror tradizionale senza rinunciare a una rilettura non scontata del genere e, in particolare, della *ghost story*. Il che è una caratteristica non di poco conto, se paragonata all'inerzia concettuale di gran parte delle produzioni di genere *mainstream* di oggi o al contraltare "elevato" (non previo di una certa boriosità) dei paladini della forviante *golden age* contemporanea, per i quali la parola "horror" è diventata il grande *taboo* da non pronunciare, onde evitare di essere abbassati a registi di genere (e di serie B), privilegiando il formalismo di facciata di epiteti come "thriller psicologico", "thriller sociale" o "melodramma familiare". Infatti, come sostenuto acutamente dal *New York Times*, oggi il tema del lutto è ormai un *tòpos* narrativo talmente ricorsivo da essersi sostituito alla vecchia automobile in panne tipica del genere, diventando a mio avviso l'asso nella manica per rivendicare un approccio che vada oltre l'horror (come tradizionalmente e fuorviatamene inteso) e si avvicini, per esempio, al ben più nobile cinema d'autore europeo: minimalismo estetico, narrazioni lente, finali non risolutivi, tematiche esistenziali. E infatti proprio di *post-horror* si inizia a parlare nel mondo britannico, in un graduale processo di etichettamento internazionale (strumento di classificazione legittimo ma concettualmente limitato) che ha visto l'insorgere di ulteriori epiteti sommari e pretenziosi come quello statunitense di *elevated horror*, forse il più problematico dei tanti. Di tale cambiamento di rotta gli Stati Uniti si sono accorti solo a valle del successo di cineasti come Ari Aster o Robert Eggers, dimenticando (o, magari, fingendo di farlo) che già negli anni dei grandi spettacoli *grandguignoleschi* di *Saw* e di *Hostel* (figli di un

ISSN 2975-2604

certo clima di tensione post-9/11), l'Europa era già proiettata verso nuove derive autoriali (si ricordi la *New French Extremity*), così come il cinema asiatico, basti pensare a film come *Marebito* di Shimizu Takashi o *Kairo* di Kurosawa Kiyoshi.



Talk to me (2022, Danny e Michael Philippou).

Il duo di *youtuber* australiano Danny e Michael Philippou non teme tutto il sistema di significati che aleggia attorno a quel significante minaccioso che è "horror", anzi considera il genere come pienamente funzionale all'esplorazione di tematiche oscure attraverso la forma dell'intrattenimento, non disdegnando al contempo l'incontrovertibile tendenza contemporanea verso dinamiche esistenziali e intimistiche, come l'elaborazione del lutto e il conflitto familiare. È proprio da una perdita che il film prende avvio, ossia la morte della madre di Mia (Sophie Wilde), per la quale la nuova *challenge* mediatica tra coetanei, inerente all'evocazione dei morti attraverso una misteriosa mano mummificata, si trasforma in un delirio allucinatorio in cui la possibilità di un'esistenza ultraterrena si tramuta in certezza incontrovertibile. Diverse sono le chiavi di lettura attraverso cui leggere *Talk to Me*. In primo luogo, quella più esplicita rinvia all'immaginario anti-comunicativo che si dipana in un film che, paradossalmente, fa dell'atto comunicativo il suo baricentro narrativo a partire dal titolo,

ISSN 2975-2604

accostando comunicazione mediatica e medianica in maniera particolarmente interessante, considerando la provenienza dei due autori dal mondo del web. D'altronde, è ormai noto quanto l'idea originaria alla base del progetto fosse quella di fare un film sulla perdita di empatia, che ha alle sue spalle l'esperienza privata e personale dei due registi, in particolare di Danny. Inoltre, un'ulteriore traiettoria interpretativa possibile riguarda il lutto nelle sue dinamiche psicoanalitiche, soprattutto se rapportato alla sua ricorsività tematica nel *post-horror* internazionale. O, ancora, sarebbe più che lecito focalizzare l'attenzione sulla complessità narrativa del *mind-game film*, in cui il punto di vista disturbato e allucinatorio di Mia mette in crisi le credenze del pubblico, tra realtà e immaginazione, tra fantasmi reali e mentali. Eppure, l'impressione è che tutte queste strade (ripeto, più che legittime), se percorse in maniera univoca, non siano sufficientemente capaci di individuare il nodo cruciale del film e delle sue immagini deliranti, rischiando di appiattire la struttura concettuale dell'opera semplicemente sul versante retorico dell'elaborazione del lutto o sulla critica sociologica al panorama iper-mediatizzato contemporaneo. Ovviamente, lo scopo non è sostenere che tali percorsi interpretativi siano sbagliati, ma sicuramente i diversi contributi critici emersi a seguito dell'uscita del film non sono stati capaci di andare oltre il contenuto manifesto dell'opera per cogliere quel punto di intersezione latente che tiene insieme le tre chiavi di lettura precedentemente enucleate (comunicazione, lutto, allucinazione), riassumibili in un orizzonte interpretativo comune: la (mancata) simbolizzazione della morte.

È su questo limite ermeneutico che si gioca la complessità di un film apparentemente semplice, in cui la comunicazione medianica diventa possibilità escatologica, soprattutto durante un conflittuale processo di elaborazione della perdita, la cui conclusione non può che essere la sconfitta. Quello di Mia è uno sguardo che implode perché non può che osservare le strutture affermatrici della vita, le stesse che sono alla base dei processi artistici e creativi funzionali a concettualizzare il vuoto e a garantire un orizzonte di sopravvivenza all'essere umano, ma che non saranno mai in grado di dare forma alla morte nella sua quiddità, se non come

ISSN 2975-2604

reinterpretazione aprioristica, riduttiva, se non delirante, come nelle tante rappresentazioni dell'aldilà o del *memento mori*, al cinema e non solo.

D'altronde, è ormai noto quanto il medium cinematografico sia il punto di convergenza di due strade ancestrali, entrambe connaturate alla morte: l'immagine e il suo legame indessicale con la realtà da un lato e i dispositivi del fantastico dall'altro. È in questo orizzonte interpretativo che le allucinazioni di Mia acquistano un senso, a valle di un contesto attrazionale che, alla stregua della fantasmagoria, consente a degli spettatori di fruire l'apparizione di un fantasma (la *séance*) attraverso l'azione di un dispositivo (la mano) non per identificarsi in una narrazione, bensì per vivere un'esperienza attrazionale e immersiva (la possessione momentanea degli spettri). Ma se lo spettatore, in generale, deve garantirsi una "giusta distanza" dallo spettacolo, Mia finisce per perdere la sua collocazione nel mondo, lasciando entrare il soprannaturale non come esperienza sensoriale, ma come chiave di lettura dell'esistente, come attestazione ultima di un possibile *oltre-vita* capace di compensare quelle lacune del senso di cui la morte si fa portatrice. In tale cortocircuito ermeneutico, se non ontologico, ecco che le immagini fantasmatiche che appaiono di fronte alla spettatrice perdono la loro valenza simulacrale e acquisiscono quel potere demoniaco che porta a credere nella loro effettività e veridicità. In poche parole, portano a presumere che, forse, la morte può essere vinta, non da una prospettiva di eternità ma di acquisizione di quelle risposte rimaste in sospeso nell'*al di qua*, che confermino o smentiscano il presunto suicidio della madre, reinterpretandolo come incidente. Un interrogativo che appartiene solamente alla morte e al suo silenzio. Ed è proprio questo tentativo di dare voce a ciò che è destinato a rimanere sepolto che determina la disfatta di Mia, che si scontra con una verità incontrovertibile ma che la dinamica spiritica sembra contraddire: della morte non c'è assolutamente nulla da dire, da immaginare, da rappresentare e ogni tentativo mirato a narrativizzarla non può che ricadere in un delirio ermeneutico.

Con le sue allucinazioni, Mia va incontro a quella catagenesi dello sguardo e del pensiero che un filosofo come Vladimir Jankélévitch descriveva acutamente nel suo celebre saggio *La morte*, ossia una conseguenza diretta

ISSN 2975-2604

e inevitabile di una *hybris* mirata a fare della morte l'accusativo dell'atto pensante, non riconoscendo il suo essere un *extra-ordinem* non concettualizzabile. Ed è proprio su questa struttura folle, fautrice e generatrice di immagini fantasmatiche, che *Talk to Me* si distingue da altre notevoli narrazioni sul lutto (da *The Babadook* di Kent a *Hereditary* di Aster), facendo della seduta spiritica e dei suoi simboli delle strutture eidetiche capaci di generare pensiero, che non sarà mai *pensiero sulla morte* ma *pensiero sulla vita* (o *pensiero a proposito della morte*, come direbbe Jankélévitch) senza appiattirsi sull'*horror vacui* retorico, rassicurante e pornograficamente lacrimevole tipico di molte narrazioni (non necessariamente horror) sul morire. Una prospettiva che, in realtà, non è totalmente nuova, ma ha alle sue spalle ulteriori catagenesi, come quella del Masuoka (Tsukamoto Shin'ya) di *Marebito*, ulteriore film sull'incapacità di cogliere la morte attraverso una prospettiva "al di qua". Ma se l'obiettivo di Masuoka è conoscere cosa si prova a essere sul punto di morire pur di non morendo veramente, vivendo su di sé tale contraddizione attraverso il delirio, Mia non intende esperire ma sapere, non vuole conoscere la morte ma dominarla attraverso il pensiero e la parola (ancora una volta la comunicazione), dialogando con la madre per confutare il suicidio di quest'ultima, interpretandolo forzatamente in base alle proprie esigenze emotive. Ma se l'elaborazione del lutto non è mai un riempire ma un convivere con l'assenza, la strategia mentale di Mia è quella di subissare il proprio vuoto con il *maelström* immaginifico che scandisce la seconda parte di *Talk to Me*, un film nel film in cui la protagonista rielabora la propria realtà in funzione delle risposte che lei intende ricevere dall'aldilà. Infatti, la donna diventa l'eroina di una *ghost story* mentale in cui non solo deve salvare l'anima del giovane Riley (Joe Bird), compensando il senso di colpa per averlo esposto alle violenze degli spiriti, ma è costretta a destreggiarsi tra i continui inganni dei fantasmi e delle loro macchinazioni ingannevoli, che la spingono a credere solo alle parole della defunta madre, funzionali a reinterpretare il suo suicidio come gesto inconsapevole.

È in questo *détournement* narrativo che sta la forza del film, frettolosamente accusato di aver abbandonato la più interessante deriva sociologica iniziale per una più tradizionale *ghost story*, fraintendendo la funzionalità di

ISSN 2975-2604

tale deviazione, capace di innestare un secondo film nel primo, laddove quest'ultimo si concludeva nell'ambiguità e nel senso di esitazione tipico del fantastico, come conseguenza diretta delle sedute spiritiche a cui i personaggi hanno preso parte: chi ha parlato a Mia attraverso Riley? Sarà stata la madre? Uno spirito ingannatore? Ma, quindi, esiste davvero un aldilà? E se l'aldilà esiste ed è attestato dalla possessione degli astanti, allora c'è possibilità di elaborare il lutto attraverso la convergenza di due mondi ontologicamente distanti? L'aldilà può davvero rispondere alle nostre necessità, non solo attrazionali ma emotive? È solo quando l'attrazionalità diventa potenzialità esistenziale che il film mentale di Mia può partire, inglobando in sé anche il punto di vista dello spettatore, in una tautologia interpretativa che tramuta in immagine semplicemente le strutture deviate dello sguardo della donna, la sua reinterpretazione "cinematografica" della realtà, con tanto di *plot twist* (il fantasma che ha preso le sembianze del padre) e di *climax* (la necessità di uccidere Riley per salvare la sua anima).

In conclusione, il particolare valore concettuale del film dei Philippou non deriva tanto dalla declinazione contemporanea e mediatica della *séance* all'interno del panorama iper-mediatizzato di oggi, quanto dalle modalità narrative e formali attraverso cui la *ghost story* diventa discorso allucinatorio sulla tautologia di una struttura di pensiero finalizzata a eccedere il *limen* ontologico tra la vita e la morte, compensando l'assenza con un pandemonio bulimico e spettrale di immagini allucinatorie, funzionali a dare senso a ciò che sfugge a qualsiasi processo di significazione. Ed è proprio nel dialogo fantasmatico tra soggetto e tali immagini compensatrici che si colloca la *débâcle* di un personaggio che può sciogliere i suoi interrogativi solamente abbandonando le strutture affermatrici della vita, donandosi definitivamente alla morte.

Talk to Me (Australia 2022) Danny e Michael Philippou.

ISSN 2975-2604

Thomas Dunoyer de Segonzac

"Surréalisme" au Centre Pompidou: l'exposition géante et les papillons underground

Du 4 septembre au 13 janvier se tient au Centre Pompidou à Paris l'exposition "Surréalisme". 100 ans après la parution du premier *Manifeste du surréalisme* rédigé par André Breton, c'est une chose énorme, presque monstrueuse, un agrégat gigantesque d'objets, peintures, dessins et films en tout genre, qui ont déferlé pendant ces quelques mois dans le bâtiment du musée parisien qui fermera prochainement plusieurs années pour rénovation.

On entre dans "Surréalisme" par une gueule de géant, installée là comme à l'entrée d'une maison hantée de fête foraine, et on est saisi immédiatement par une avalanche de sons enregistrés, d'éclairages criards et d'images à perte de vue qui n'est pas sans rappeler les allées d'un parc d'attraction.

Obligé de se frayer un passage dans la foule très dense qui visite chaque jour cette exposition, le visiteur attentif au « hasard objectif » (Breton) aura sans doute été frappé par une étrange contagion, une contamination du regardé et du regardant qui saute aux yeux: tout comme le très grand nombre de visiteurs empêche parfois de simplement regarder, le très grand nombre d'œuvres empêche parfois, lui aussi, de regarder. C'est la "censure par l'excès", l'écrasement de la signification par la croissance exponentielle du flux d'images qu'Annie Le Brun (poétesse surréaliste décédée cette année) aura disséquée tout au long de ses livres. De ce point de vue on peut regretter pour "Surréalisme" que le parti pris muséographique de la surabondance, amplifié encore par l'utilisation d'animations numériques et de nombreux effets d'éclairages, ne vienne finalement anesthésier quelque peu la puissance subversive des œuvres exposées.

ISSN 2975-2604



S'il est clair que les films projetés à de multiples reprises dans l'exposition (Buñuel, Hitchcock, Dali) pâtissent eux aussi d'être englobés dans cette masse aveuglante à force d'être trop pleine, trop lumineuse, trop tout, leur présence est néanmoins forte et magnétique. Le magnifique *L'Oeuf d'épinoche* (1927) de Jean Painlevé trône ainsi en majesté au centre du parcours de l'exposition. Ce film de 26 minutes qui suit les étapes du développement d'un œuf reste un siècle plus tard d'une beauté abstraite et fascinante. Cette pellicule remarquable entre en écho avec de très nombreuses œuvres admirables et rarement montrées, qui se déploient un peu à l'écart du courant général de l'exposition, dans un vol de papillons éclectique et underground. On pense aux dessins de Sonia Mossé et d'Unica Zürn, au *Dictateur* d'Erwin Blumenfeld, aux assemblages de Ted Joans, aux peintures de Victor Brauner... Autant de lucioles centenaires, autant de flash du surréalisme dans ce qu'il a de plus noir et de plus corrosif.

Surréalisme (4 septembre 2024 - 13 janvier 2025), Centre Pompidou, Paris.

ISSN 2975-2604

Biografie

Silvio Alovisio è professore ordinario di Cinema presso l'Università di Torino, dove presiede il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione. I suoi interessi di ricerca si concentrano in particolare sul cinema muto italiano, sulla nascita delle prime teorie del cinema, sulla sceneggiatura nel cinema delle origini e sulle forme dell'audiovisione contemporanea. È membro del comitato direttivo della rivista di studi cinematografici *Immagine*. Ha pubblicato numerosi studi su riviste italiane e internazionali, tra cui *Bianco e Nero*, *Film History*, *1895*, *Archivos*, *Problemi dell'informazione*. Tra le sue monografie più recenti: *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione* e *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento.*

Silvio Alovisio is a full professor of Cinema at the University of Turin, where he chairs the Interdepartmental Research Center on Communication. His research interests focus on Italian silent cinema, the emergence of early film theories, screenwriting in early cinema, and contemporary forms of audiovisuality. He is a member of the editorial board of the film studies journal *Immagine*. He has published numerous studies in Italian and international journals, including *Bianco e Nero*, *Film History*, *1895*, *Archivos* and *Problemi dell'informazione*. Among his most recent monographs are *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione* and *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento.*

Emanuele Antolini è laureato in Editoria e giornalismo (Università di Verona) con una tesi in Storia e critica del cinema sul *true crime* come nuova forma d' intrattenimento popolare. Collabora alla sezione cinema della testata giornalistica *Heraldo* e ha realizzato l'intervista a Laura Samani *Piccolo corpo: la favola come metafora di una nuova maternità* per la rivista accademica *Ultracorpi. Il fantastico nelle arti dello spettacolo.*

ISSN 2975-2604

Emanuele Antolini graduated in Publishing and Journalism (University of Verona) with a thesis in History and Film Criticism on the "true crime" genre as a new form of popular entertainment. He contributes to the film section of the *Heraldo* newspaper and has conducted the interview with Laura Samani *Piccolo corpo: la favola come metfora di una nuova maternità* for the academic magazine *Ultracorpi. Il fantastico nelle arti dello spettacolo.*

Nicola Bassano, storico del cinema, è stato per quasi un decennio il responsabile dell'Archivio Federico Fellini della Cineteca del Comune di Rimini, lavorando all'apertura del Fellini Museum. Specialista in attività culturali, si occupa di ricerca d'archivio collaborando con musei, fondazioni e istituzioni. È autore di libri, saggi e articoli sul cinema e l'arte contemporanea. Nel 2020 ha partecipato con il saggio *Fellini. Critical Reception in Italy* al prestigioso volume *A Companion to Federico Fellini* (The Wiley Blackwell Companion). Nel 2021 ha pubblicato *Fellini 70* (Bibliotheka Edizioni) e nel 2023, in occasione dei 50 anni dall'uscita del capolavoro felliniano *Amarcord, Amarcord Story* (Compagnia Editoriale Aliberti). Nel 2024 sono usciti *Sharkology. Guida completa al cinema di squali* (Weird Book) e *I Fratelli Marx. Campioni del caos* (Sagoma Editore).

Nicola Bassano, a film historian, has been the head of the Federico Fellini Archive of the Rimini Municipal Film Library for nearly a decade, working on the opening of the Fellini Museum. A specialist in cultural activities, he is involved in archival research working with museums, foundations and institutions. He is the author of books, essays and articles on cinema and contemporary art. In 2020 he participated with the essay *Fellini. Critical Reception in Italy* in the prestigious volume *A Companion to Federico Fellini* (The Wiley Blackwell Companion). In 2021 he published *Fellini 70* (Bibliotheka Edizioni) and in 2023, on the occasion of the 50th anniversary of the release of Fellini's masterpiece *Amarcord*, *Amarcord Story* (Compagnia Editoriale Aliberti). 2024 saw the release of *Sharkology. Guida completa al cinema di squali* (Weird Book) and *I Fratelli Marx. Campioni del caos*

ISSN 2975-2604

(Sagoma Editore).

Paolo Bertetti lavora all'Università degli Studi di Torino, dove ha partecipato al progetto ERC NeMoSancti. Insegna, inoltre, all'Università degli Studi Guglielmo Marconi di Roma ed è coordinatore scientifico del Mufant – Museo del fantastico e della fantascienza di Torino. Già vicepresidente dell'AISS, ha insegnato in passato nelle Università di Siena e di Pisa e al Politecnico di Torino. Si occupa di semiotica dei media audiovisivi, transmedia studies, teoria semiotica e popular culture. Tra i suoi scritti: *Il mito Conan* (2011), *Il discorso audiovisivo* (2012), *Lo schermo dell'apparire* (2013), *Transmedia Archaeology* (2014, con C. Scolari e M. Freeman; ed. it. 2020), *Che cos'è la transmedialità* (2020).

Paolo Bertetti works at the University of Turin, where he took part in the ERC NeMoSancti project. He also teaches at the Guglielmo Marconi University in Rome and is the scientific coordinator of Mufant - Museum of the Fantastic and Science Fiction in Turin. A former vice-president of the AISS, in the past he has taught at the Universities of Siena and Pisa and at the Polytechnic of Turin. He works on audiovisual media semiotics, transmedia studies, semiotic theory and popular culture. Among his writings: *Il mito Conan* (2011), *Il discorso audiovisivo* (2012), *Lo schermo dell'apparire* (2013), *Transmedia Archaeology* (2014, with C. Scolari and M. Freeman; ed. it. 2020), *Che cos'è la transmedialità* (2020).

Paolo Caneppele è laureato in Storia moderna (Università di Bologna) e PhD in Studi artistici e culturali (Università di Linz, Austria). È il responsabile delle collezioni non filmiche del Filmmuseum di Vienna. Numerosi i suoi studi sulla storia dello spettacolo cinematografico, sul cinema amatoriale e sulla storia locale del cinema. Ricordiamo i due volumi interdisciplinari *La repubblica dei sogni* sullo scrittore polacco Bruno Schulz e *I capelli della cometa* sulla paventata fine del mondo nel 1910. Nel 2023 pubblica la monografia intitolata *Etica cinematografica e spirito del capitalismo. Il denaro nella*

ISSN 2975-2604

réclame della Settima arte (Meltemi).

Paolo Caneppele is MA in Modern History (University of Bologna) and PhD in Art and Cultural Studies (University of Linz, Austria). He is the head of the non-film collections of the Filmmuseum in Vienna. Numerous are his studies on the history of film entertainment, amateur cinema and local film history. Among them, the two interdisciplinary volumes *La repubblica dei sogni* on the Polish writer Bruno Schulz and *I capelli della cometa* on the dreaded end of the world in 1910. His latest monography *Etica cinematografica e spirito del capitalismo. Il denaro nella réclame della Settima* (Meltemi) has been published in 2023.

Laura Cesaro è Ricercatrice di tipo A presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove insegna Televisione e cultura audiovisiva. Le sue principali ricerche vertono sul ruolo della sostenibilità nelle arti audiovisive e l'impatto socioculturale della videosorveglianza sull'estetica e le pratiche della visualità contemporanea. È autrice della monografia *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea* (Bulzoni, 2022).

Laura Cesaro is a full-time researcher at Ca' Foscari University in Venice, where she teaches Television and Digital Culture. Her main research topics concern the role of sustainability in the audiovisual arts and the socio-cultural function of video surveillance on aesthetics and practices in contemporary visuality. She is the author of *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea* (Bulzoni, 2022).

Marco De Bartolomeo è dottorando al III anno in Scienze dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Verona, dove conduce un progetto di ricerca sul modello della prassi istituente nel cinema di Pietro Marcello. Sul tema generale della prassi istituente applicato agli studi cinematografici, ha lavorato sul cinema dei fratelli Taviani (*Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema, Immagini, Idee, n. 51*); sui film di Valentino Orsini (Convegno

ISSN 2975-2604

Internazionale *Former Portuguese Colonies: Media and Decolonization*, Sapienza Università di Roma, 2023) e sui primi cortometraggi di Ermanno Olmi. Per quanto riguarda invece l'opera di Pietro Marcello, ha contribuito al numero 20 dei *Quderni del CSCI*, dedicato al paesaggio nel cinema italiano.

Marco De Bartolomeo is a third-year PhD student in Performing Arts at the University of Verona, where he is working on a research project on the model of instituting praxis in the cinema of Pietro Marcello. On the general theme of instituting praxis applied to film studies, he has worked on the cinema of the Taviani brothers (*Fata Morgana - Quadrimestrale di Cinema, Immagini, Idee, n. 51*); on the films of Valentino Orsini (International Conference *Former Portuguese Colonies: Media and Decolonisation*, Sapienza University of Rome, 2023) and on Ermanno Olmi's early short films. Regarding the work of Pietro Marcello, he contributed to the last issue of *Quaderni of the CSCI*, dedicated to landscape in Italian cinema.

Marianna Lucia di Lucia è laureata in Lettere moderne e in Filologia moderna presso l'Università degli studi di Napoli "Federico II". Attualmente è dottoranda in Storia del cinema presso il Dipartimento di Culture e civiltà dell'Università degli studi di Verona, dove lavora a un progetto di ricerca sul ruolo del femminile nel cinema horror contemporaneo, con particolare attenzione ai contributi innovativi di registe, sceneggiatrici e attrici agli stilemi del genere.

Marianna Lucia di Lucia graduated in Modern Literature and Modern Philology from the University of Naples Federico II. She is currently a PhD student in History of Cinema at the Department of Cultures and Civilizations of the University of Verona, where she is working on a research project that focuses on the role of femininity in contemporary horror cinema, with a focus on the innovative contributions of female directors, female screenwriters and actresses to the stylistic features of the genre.

ISSN 2975-2604

Thomas Dunoyer de Segonzac, artista, poeta e critico d'arte, ha pubblicato il suo primo libro, *Vers Vermersch* (Rotolux Press), nell'aprile 2024. Tra le esperienze chiave che illustrano la sua carriera ricordiamo l'etichetta che dirige (No Lagos Musique), i numerosi gruppi musicali di cui fa parte (Mamiedaragon, Bordigaga, Mouvelle, Le Gros, Bled, La Petite Paire des Peuples) e i riconoscimenti ottenuti per i suoi dipinti (Novembre à Vitry, 2018). Si occupa abitualmente di critica musicale per le riviste *Audimat* e *Revue et Corrigée,* e per il sito *Musique Journal.*

Thomas Dunoyer de Segonzac, an artist, poet, and art critic, published his first book, *Vers Vermersch* (Rotolux Press), in April 2024. Key experiences that illustrate his career include the label he runs (No Lagos Musique), the musical groups he is a member of (Mamiedaragon, Bordigaga, Mouvelle, Le Gros, Bled, La Petite Paire des Peuples) and the awards he has won for his paintings (Novembre à Vitry, 2018). He regularly covers music criticism for the magazines *Audimat* and *Revue et Corrigée*, and for the *Musique Journal* website.

Günter Krenn ha studiato filosofia, teatro, cinema e media all'Università di Vienna. Archivista, cura le collezioni non-filmiche del Filmmuseum di Vienna. Ha scritto diverse biografie, tra queste si ricordano quelle dedicate a Helmut Qualtinger, Romy Schneider, Serge Gainsbourg e Jane Birkin. Ha curato volumi su Billy Wilder, Walter Reisch, Louise Brooks e sul duo comico austriaco Cocl e Seff. Numerosi i suoi saggi sull'impatto interdisciplinare del fumetto sulla storia del cinema e sui rapporti tra musica e film.

Günter Krenn studied philosophy, theater, film and media at the University of Vienna. He is archivist at the non-film collection of the Vienna Filmmuseum. He has written several biographies, including those of Helmut Qualtinger, Romy Schneider, Serge Gainsbourg and Jane Birkin. He has edited volumes on Billy Wilder, Walter Reisch, Louise Brooks and the Austrian comedy duo Cocl and Seff. Numerous are his essays on both

ISSN 2975-2604

the interdisciplinary impact of comics on film history and the relationships between music and film.

Magdalena Maria Kubas è dottore di ricerca in Filologia, storia della lingua e letteratura italiana. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Torino e l'Università di Varsavia. È membro del comitato editoriale di *Quaderni del '900*. Nel 2024 ha curato la sezione monografica de *Il Veltro,* su *Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea,* e degli *Annali di studi religiosi* (2023) su *L'intero mondo in una stanza.* Nel 2022 ha curato e co-curato i fascicoli di *Studium* - dedicato al tema dell'autobiografia spirituale - e di *Ocula* - dedicato al recente centenario dantesco. Nel 2018 ha pubblicato la monografia *Litanic Verse. Italia* (Peter Lang, 2018).

Magdalena Maria Kubas holds a PhD in Philology, History of Italian Language and Literature. She has been a research fellow at the University of Turin and the University of Warsaw. She is a member of the editorial board of *Quaderni del '900*. In 2024 she edited the monographic section of *Il Veltro*, on *The Sacred and the Saints in Contemporary Literature*, and of the *Annals of Religious Studies* (2023) on *The Whole World in a Room*. In 2022 she edited and co-edited the issues of *Studium* - dedicated to the theme of spiritual autobiography - and *Ocula* - dedicated to the recent Dante centenary. In 2018 she published the monograph *Litanic Verse. Italy* (Peter Lang, 2018).

Francesco Galofaro è professore associato all'Università IULM di Milano. Ha ottenuto il dottorato di ricerca in semiotica con Umberto Eco e Maria Pia Pozzato nel 2005. È componente del Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica, diretto da Francesco Marsciani, e ha fatto parte del gruppo di ricerca ERC NeMoSanctI, diretto da Jenny Ponzo presso l'Università di Torino. È co-fondatore e componente del comitato di redazione della rivista di semiotica online *Ocula*.

ISSN 2975-2604

Francesco Galofaro is an associate professor at IULM University in Milan. He received his PhD in semiotics with Umberto Eco and Maria Pia Pozzato in 2005. He is a member of the Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica, directed by Francesco Marsciani, and was a member of the ERC NeMoSanctI research group, directed by Jenny Ponzo at the University of Turin. He is co-founder and member of the editorial board of the online semiotics journal *Ocula*.

Leonardo Gandini insegna Storia del cinema ed Estetica del cinema all'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha pubblicato e curato diversi libri sul cinema hollywoodiano classico e moderno. Il suo volume più recente è una monografia su *Pulp Fiction* (Carocci 2022).

Leonardo Gandini is a full professor of History of Cinema and Aesthetics of Cinema at the University of Modena and Reggio Emilia. He has published and edited several books on classic and modern Hollywood cinema. His most recent volume is a monograph on *Pulp Fiction* (Carocci 2022).

Enrico Gheller è dottore di ricerca in Storia, critica e conservazione dei Beni culturali presso l'Università di Caen Normandie e l'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi si collocano all'intersezione tra studi culturali, storia del cinema italiano e storia della critica cinematografica, e vertono, in particolare, sulla ricezione internazionale del cinema italiano. I suoi articoli più recenti si sono concentrati sulla diffusione internazionale dell'icona di Anna Magnani, su aspetti poco studiati della ricezione del neorealismo in Francia e sul ruolo svolto dagli intellettuali italiani espatriati nella circolazione internazionale del neorealismo. È attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna e cultore della materia presso l'Università di Verona.

ISSN 2975-2604

Enrico Gheller holds a PhD in History, Criticism and Conservation of Cultural Heritage from the University of Caen Normandie and the University of Padua. His interests lie at the intersection of cultural studies, the history of Italian cinema, and the history of film criticism, and focus on the international reception of Italian cinema. His most recent articles have dealt with the international popularization of Anna Magnani as a film icon, with overlooked aspects of Neorealism's reception in France, as well as with the role played by expatriate Italian intellectuals in the international circulation of Neorealism. Currently he is a Postdoc Research Fellow at the University of Bologna and lecturer at the University of Verona.

Ernesto Kieffer inizia nel 2000 a collaborare con alcuni periodici veronesi come *L'Altro Giornale*, *L'Adige*, *Verona Fedele* e, in tempi più recenti, *Verona In*. Per Radio Popolare Verona ha curato rubriche di cinema, musica e sport, mentre per Stella FM si è dedicato per molti anni alle radiocronache sportive, collaborando di recente anche per La Gazzetta dello Sport. Oggi è giornalista per DAZN e dopo l'esperienza con *Il Nazionale*, per il magazine online *Heraldo* è oggi caporedattore della sezione Politica & Attualità. È giornalista professionista.

Ernesto Kieffer began collaborating with a number of Veronese periodicals such as L*'Altro Giornale*, *L'Adige*, *Verona Fedele* and, more recently, *Verona In*, in 2000. For Radio Popolare Verona he edited columns on cinema, music and sport, while for Stella FM, he devoted himself to sports radio commentary for many years, recently also collaborating for *La Gazzetta dello Sport*. Today he is a journalist for DAZN and, after an experience with *Il Nazionale*, he is now editor-in-chief of the *Heraldo* online magazine's Politics & Current Affairs section. He is a professional journalist.

Leonardo Magnante è dottorando in Beni Culturali, formazione e territorio (curriculum: Musica e spettacolo) presso l'Università di Roma Tor Vergata. I suoi interessi di ricerca riguardano gli horror studies, con parti-

ISSN 2975-2604

colare attenzione per l'immaginario spiritico, metapsichico e parapsicologico nel cinema gotico e nel giallo all'italiana. Ha collaborato come critico con la testata *Film* e ha pubblicato per riviste di Classe A come *Imago*, *Fata Morgana* e *Ágalma*, della quale è membro del comitato editoriale. Ha partecipato come relatore a numerosi convegni in Italia e all'estero ed è selezionatore presso il Molise Film Festival e il Rome International Documentary Festival.

Leonardo Magnante is a PhD Student in Cultural Heritage, Education, and Territory (curriculum: Music and Performing Arts) at the University of Rome "Tor Vergata". His research interests focus on horror studies, with an emphasis on the spiritic, metapsychic, and parapsychological imagery in gothic cinema and the Italian giallo. He contributed to *Film* as a film critic and has published for peer-reviewed journals such as *Imago*, *Fata Morgana* and *Ágalma*, where he is a member of the editorial board. He has taken part in several conferences in Italy and abroad and collaborates with the Molise Film Festival and the Rome International Documentary Festival as a curator.

Davide Persico è assegnista di ricerca presso l'Università del Salento sul progetto PRIN 2022 PNRR *Telling the Territory. The Documentary Production of Local Television Broadcasters in Calabria and Apulia (1974-2004)*. Ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2014 all'Università Sapienza di Roma. Ha insegnato "Teorie e metodi dell'analisi del film" presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". È stato relatore a convegni nazionali e internazionali. Fa parte della redazione della rivista *Ultracorpi. Il fantastico nelle arti dello spettacolo*. Ha pubblicato diversi saggi su riviste universitarie e le monografie *Inland Empire. L'illusione e l'assenza* (Il Filo, 2010), *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema* (Mimesis, 2016), *Blow-up e le forme potenziali del mondo* (Mimesis, 2020).

Davide Persico is a research fellow at the University of Salento on the PRIN 2022 PNRR project *Telling the territory. The documentary production of*

ISSN 2975-2604

local television broadcasters in Calabria and Apulia (1974-2004). He obtained his PhD in 2014 at Sapienza University of Rome. He has taught "Theory and Method of Film Analisys" at the University of Naples "Federico II". He has been a speaker at national and international conferences. He is a member of the editorial board of the journal *Ultracorpi. Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo*. He has published several essays in university journals and the monographs *Inland Empire. L'illusione e l'assenza* (Il Filo, 2010), *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema* (Mimesis, 2016), *Blow-up e le forme potenziali del mondo* (Mimesis, 2020).

Miriam Petrini è dottoranda presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Laureata in Filologia Moderna presso il medesimo ateneo, si occupa di storia e analisi del contesto radiofonico dell'EIAR, in particolare studia le sceneggiature radiofoniche scritte da Federico Fellini negli anni Quaranta. Nel suo percorso di laurea ha conseguito tirocini presso la radio dell'ateneo Radiosapienza WebRadio e presso Radio Rai, da cui è nato il suo interesse di ricerca per la radio e il mondo del podcast.

Miriam Petrini is a PhD student at Sapienza, University of Rome. She holds a master's degree in Modern Philology at Sapienza, and is currently working on EIAR radioplays and, particularly, on Federico Fellini's radiodramas. During her university studies she interned at Radiosapienza WebRadio and Radio Rai, where she developed her interest in radio and podcasting.

Antonio Santangelo è professore di Semiotica, Semiotica delle culture digitali e Progettazione e management del multimedia per la comunicazione presso l'Università di Torino. I suoi principali interessi di studio sono legati allo sviluppo di una semiotica intesa come scienza sociale della significazione e alla teoria della narrazione, che applica in diversi campi: dai media studies, alla bioetica, alle indagini sul significato degli strumenti digitali nella nostra società. Tra le sue pubblicazioni, *Sociosemiotica dell'au-*

ISSN 2975-2604

diovisivo (Aracne, 2013), *Critica di ChatGPT* (Eleuthera, 2024) e *Immaginari del domani. Tra futures studies, semiotica e worldbuilding* (Italian Institute for the Future, 2024).

Antonio Santangelo is professor of Semiotics, Semiotics of Digital Cultures, and Multimedia Design and Management for Communication at the University of Turin. His main research interests are related to the development of semiotics as a social science of meaning-making and narrative theory, which he applies to various fields: from media studies to bioethics to investigations into the significance of digital tools in our society. Among his publications are *Sociosemiotica dell'audiovisivo* (Aracne, 2013), *Critica di ChatGPT* (Eleuthera, 2024) and *Immaginari del domani. Tra futures studies, semiotica e worldbuilding (Italian Institute for the Future*, 2024).

Stefano Settimi è laureato in Filologia moderna presso l'Università Sapienza di Roma nel 2022. Nel corso dei suoi studi ha approfondito la letteratura italiana, con uno sguardo anche ad altre produzioni europee e la linguistica, coltivando parallelamente l'interesse per le discipline di storia del cinema e analisi dell'audiovisivo. Nel 2023 ha frequentato un corso di Produzione cinematografica a Milano.

Stefano Settimi graduated in Modern Philology from Sapienza University of Rome in 2022. During his studies, he delved into Italian literature, also exploring other European productions and linguistics, while simultaneously nurturing an interest in the disciplines of film history and analysis of audiovisual media. In 2023, he attended a course in Film Production in Milan.

Steven Stergar è assegnista di ricerca all'Università degli studi di Udine. I suoi interessi di ricerca percorrono trasversalmente il campo dei media e film studies, rivolgendosi in modo particolare alla storiografia e alla storia culturale del cinema in Italia. Ha condiviso i risultati dei suoi studi

ISSN 2975-2604

in convegni internazionali pubblicando contributi in volumi e riviste scientifiche di settore.

Steven Stergar is a Research Fellow at the University of Udine. His research interests span film and media studies, with a particular focus on the historiography and cultural history of cinema in Italy. He has shared the outcomes of his studies at international conferences and published contributions in books and peer-reviewed journals.

Bruno Surace, PhD in Semiotica e media, è Ricercatore in Cinema e comunicazione audiovisiva presso l'Università di Torino e docente alla Scuola di animazione del Centro Sperimentale di Cinematografia. È autore di due monografie, co-curatore di diversi libri e ha pubblicato più di sessanta articoli scientifici. Ha partecipato come relatore a conferenze in Italia, Europa, Cina e Stati Uniti.

Bruno Surace, PhD in Semiotics and media, is Researcher in Cinema and Audiovisual Communication at the University of Turin, and professor at Centro Sperimentale di Cinematografia. He is the author of two monographs, co-editor of several books and has published more than sixty scientific articles. He has participated as a speaker in conferences in Italy, Europe, China and the United States.

Diego Tomasi è insegnante ad approccio metodologico CLIL, nonché *all-rounded student*. Si è laureato in Lettere moderne presso l'Università di Trento, scrivendo sulle "prose creative" di Vittorio Sereni e quindi in Editoria e giornalismo all'Università di Verona, con una tesi sui "motivi dell'incanto" nei film *L'Atalante* di Jean Vigo e *La strada* di Federico Fellini. I suoi precipui interessi di ricerca toccano la scrittura, in tutte le sue espressioni, le teorie del gioco e lo studio delle immagini.

Diego Tomasi is a teacher with a CLIL methodological approach. He

ISSN 2975-2604

possesses a bachelor's degree in Modern Literature at the University of Trento, with a thesis on Vittorio Sereni's "creative prose" and a master's degree in Publishing and Journalism at the University of Verona, with a thesis on the "Motives of enchantment" in *L'Atalante* by Jean Vigo and *La strada* by Federico Fellini. Tomasi's principal research interest consists of writing, in all its expressions, game theory and the study of the image.

Elisa Uffreduzzi è borsista di ricerca all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Ha partecipato al progetto *Cinecensura* sulla storia della censura cinematografica italiana ed è stata Marie Skłodowska-Curie Post-doctoral Fellow all'Université libre de Bruxelles, per il progetto di ricerca *W.I.S.S.PE.R. – Women's Impact on Silent Screen Performance Reloaded*, sulle attrici-danzatrici nel cinema muto. Le sue pubblicazioni includono la monografia *La danza nel cinema muto italiano* (2017) e il libro *Il buio oltre la siepe* (Gremese, 2024), sull'omonimo film di Robert Mulligan.

Elisa Uffreduzzi is a Research Fellow at Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". She has participated in the research project *Cinecensura,* about the history of Italian film censorship and she has been Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellow at Université libre de Bruxelles for the research project *W.I.S.S.PE.R. – Women's Impact on Silent Screen Performance Reloaded*, about actresses-dancers in silent film. Her publications include the monograph *La danza nel cinema muto italiano* (2017) and *Il buio oltre la siepe* (Gremese, 2024), on Robert Mulligan's *To Kill a Mockingbird*.

Lucia Rita Vitali ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna magna cum laude nel 2009, presso l'Università e-Campus dove è dottoranda con borsa in Media e medialità. L'argomento scelto per la tesi di dottorato verte sui primi anni di Federico Fellini a Roma all'interno della redazione della rivista satirica *Marc'Aurelio*. Ha pubblicato diversi saggi nella collana *Autonomia estetica* dell'Accademia di Belle Arti di Palermo e attualmente è docente del corso in Lingua e cultura italiana promosso dal

ISSN 2975-2604

Dipartimento di Italianistica dell'Università di Rosario in Argentina.

Lucia Rita Vitali, graduated *magna cum laude* in 2009 with a master's degree in modern Philology at the e-Campus University, where she is a funded doctoral student in Media and Mediality. The topic chosen for her doctoral thesis focuses on the early years of Federico Fellini at *Marc'Aurelio*, in Rome. She has written several essays published by the editorial series *Autonomia estetica* of the Accademia di Belle Arti in Palermo and currently, is a lecturer of the course in Italian Language and Culture promoted by the Department of Italianistica of the University of Rosario in Argentina.

ISSN 2975-2604

Indice dei revisori

Revisori | Referees
n. 1 (2023) | n. 2 (2024)

Fabio Andreazza
Luca Bandirali
Andrea Bellavita
Andrea Bernardelli
Simona Busni
Rossella Catanese
Diego Cavallotti
Clizia Centorrino
Laura Cesaro
Valerio Coladonato
Daniele Comberiati
Nicola Dusi
Alessandro Faccioli
Luana Fedele
Leonardo Gandini
Manuela Gieri
Eduardo Grillo
Gabriele Landrini
Giulia Lavarone
Mirko Lino
Elena Mazzoleni
Francesca Medaglia
Roy Menarini
Andrea Minuz

ISSN 2975-2604

Indice dei revisori

Federico Montanari
Domenico Morreale
Stefania Onesti
Ivelise Perniola
Francesco Piluso
Ivan Pintor
Jenny Ponzo
Leonardo Quaresima
Daniel Raffini
Giulia Simi
Giuseppe Segreto
Massimiliano Spanu
Mattia Thibauld
Mario Tirino
Federico Vitella
Alberto Zambenedetti
Marco Zilioli
Saverio Zumbo


L'INVASIONE DEGLI ULTRACORPI