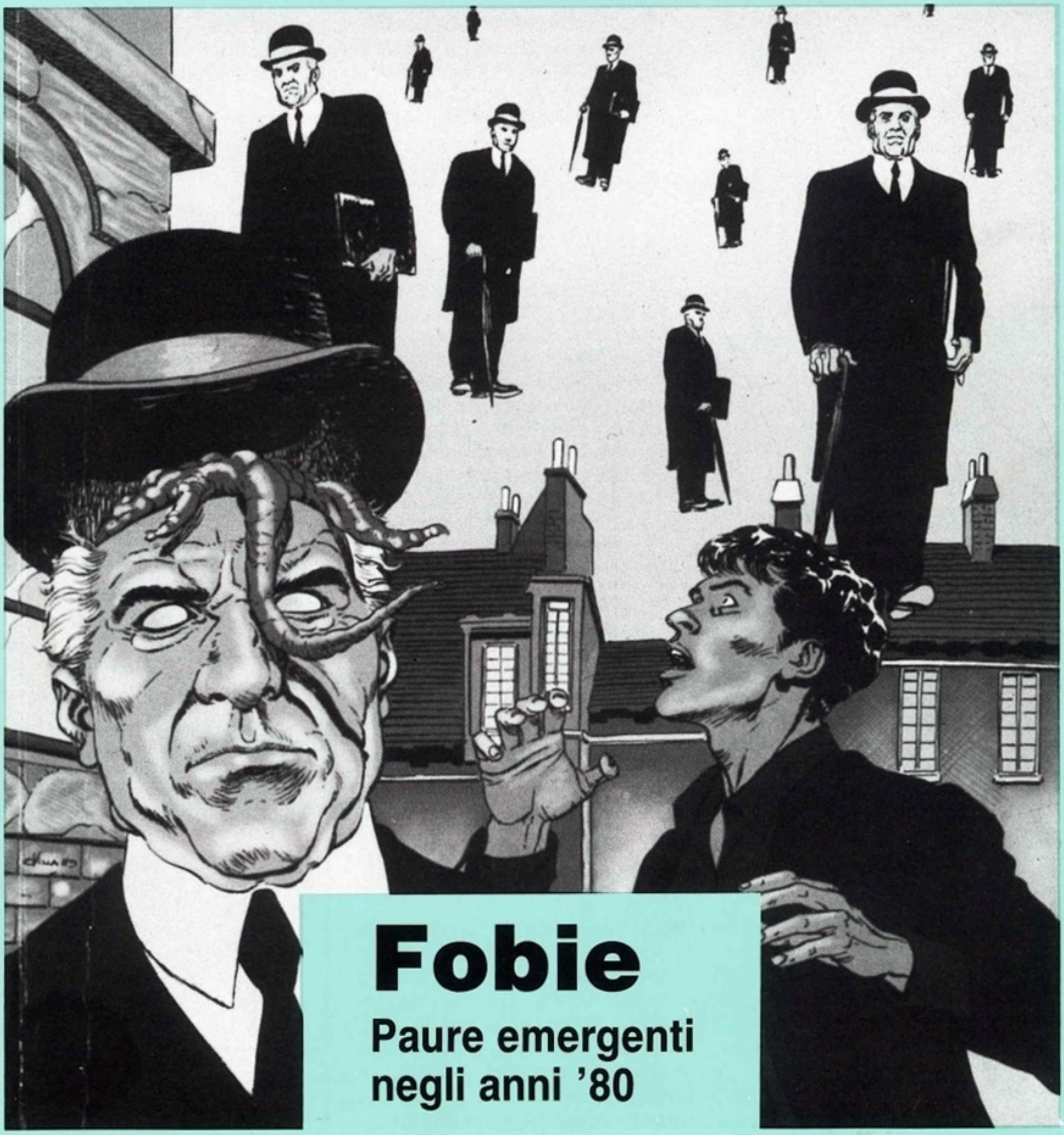
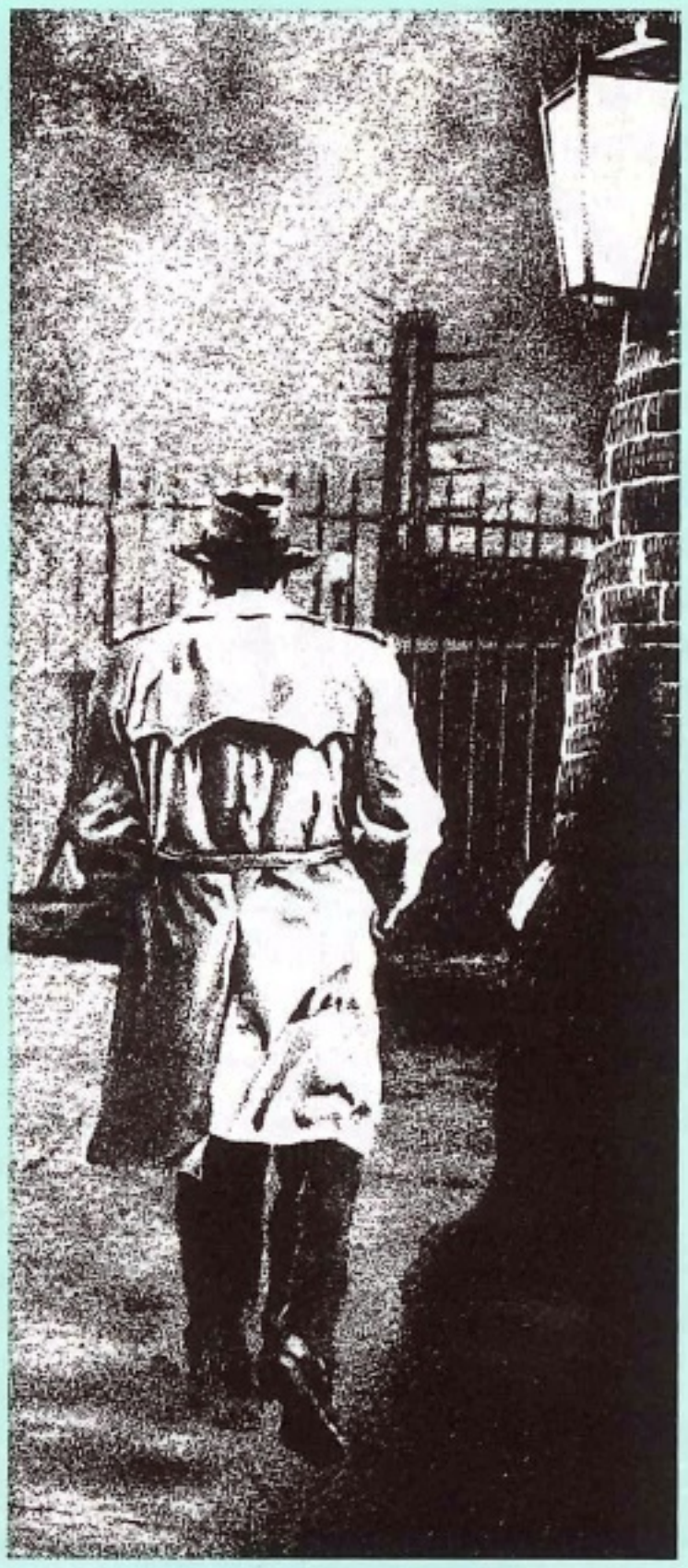
SEGNI



Fobie

Paure emergenti negli anni '80



CLAEYS

La paura fa «movanta»

«Che senso ha una vita senza lotta?»

(dai muri di un'università "liberata")

THE SEARCHERS

Dunque gli anni ottanta sono finiti, e i 'novanta' ci portano subito buone nuove: un movimento di studenti. Dopo oltre un decennio di silenzio (appena interrotto da un breve acuto nell'85), le giovani generazioni riprendono finalmente gusto ad opporsi insieme allo stato di cose presenti. Mentre scriviamo decine di Università e Scuole Medie sono occupate o in autogestione. Sono lotte non-violente, che sanno però usare intelligentemente gli strumenti tecnologici di comunicazione.

Noi vorremmo dedicare questo numero ai nostri fratelli minori del '90, convinti che una generazione che non sperimenti lotte e capacità autogestionali difficilmente potrà avere delle utopie e speranze di 'mondi diversi' (e 'visioni' diverse).

Davvero la condizione giovanile è qualcosa di incomprensibile ai più, inafferrabile, come la pantera simbolo del movimento che si aggira 'libera' nei dintorni di Roma (sarà ancora libera quando usciranno queste note?).

Auguri a questi studenti dunque, nella speranza che almeno nelle autogestioni sappiano praticare consumi culturali diversi e mutevoli (i segnali sono confortanti: avete visto come le Università occupate siano piene di concerti, film, dibattiti, cioè cultura, quella che nella gestione istituzionale rimane invece fuori?).

E mentre gli studenti del '90 scacciano via le paure del decennio appena trascorso con un antagonismo realmente democratico e ribelle, Sentieri Selvaggi è intanto arrivato al 4° numero, e la nostra ricerca/riflessione sul cinema degli anni '80 continua. Può sembrare strano pensare gli '80 come anni delle Fobie, eppure, in stretta parentela con gli anni '50, proprio gli anni di benessere e di apparente tranquillità sociale sono quelli che covano dentro minacce, paure, ossessioni a non finire.

Qui ne analizziamo alcune, sguardi diversi ma percorsi comuni e, come vedrete, non si vive di solo cinema.

La nostra natura di rivista 'mutante' e 'trasversale' ci suggerisce di volta in volta temi ed argomentazioni forse un tantino 'eretici'. Fin qui nessuno se ne è lamentato: buon segnale di tolleranza e aperture inconsuete oppure triste indizio di un atteggiamento che nell'infischiarsene, sfuggire alle provocazioni, evitare i dibattiti-polemiche (tranne quelli mistificatori e spettacolari tipo 'cinema spazzatura'), trova l'abito comportamentale della critica cinematografica nostrana?

Noi comunque testardamente andiamo avanti nel nostro doppio aspetto di 'Selvaggi' e 'Ricercatori', e per il prossimo numero aspettatevi un'altra bella istigazione...

(in attesa di passare... agli insulti come scherzosamente minacciavamo di fare chiacchierando con Zambetti).

Intanto abbiamo deciso dal prossimo numero di mettere a disposizione uno spazio-lettere per chi ci legge. Umori, critiche, suggerimenti, opinioni, proposte ecc. saranno pubblicate, purché rigorosamente non oltre le 20-30 righe.

Per ora è tutto, buona lettura.

SOMMARIO

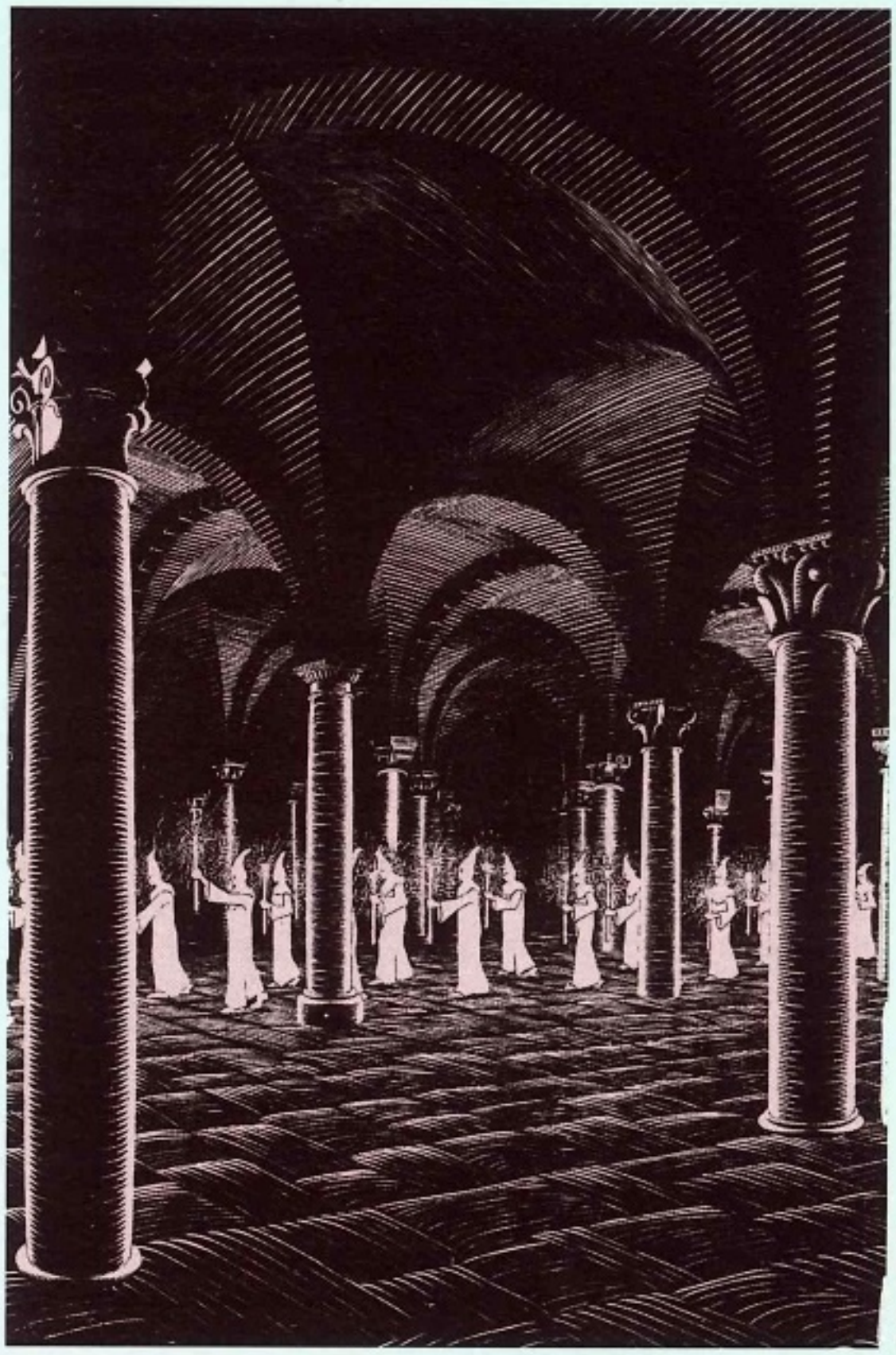
LA PAURA FA «MOVANTA»
(The Searchers)
PAURE PROFONDE
(Demetrio Salvi)
1980: FUGA DAI SENTIMENTI
(Federico Chiacchiari)
FOBIA E REDENZIONE DEL TEMPO
(Anselmo Aportone)
FOBIE METROPOLITANE
(Daniele Catelli)
CLAUSTRUM FOBIA
(Marco Martani)
EMERGENZA ECOLOGICA FOBIA D'AUTORE
(Marco Martani)
YUPPIES NOW
(Giuseppe Gariazzo)

Paure profonde

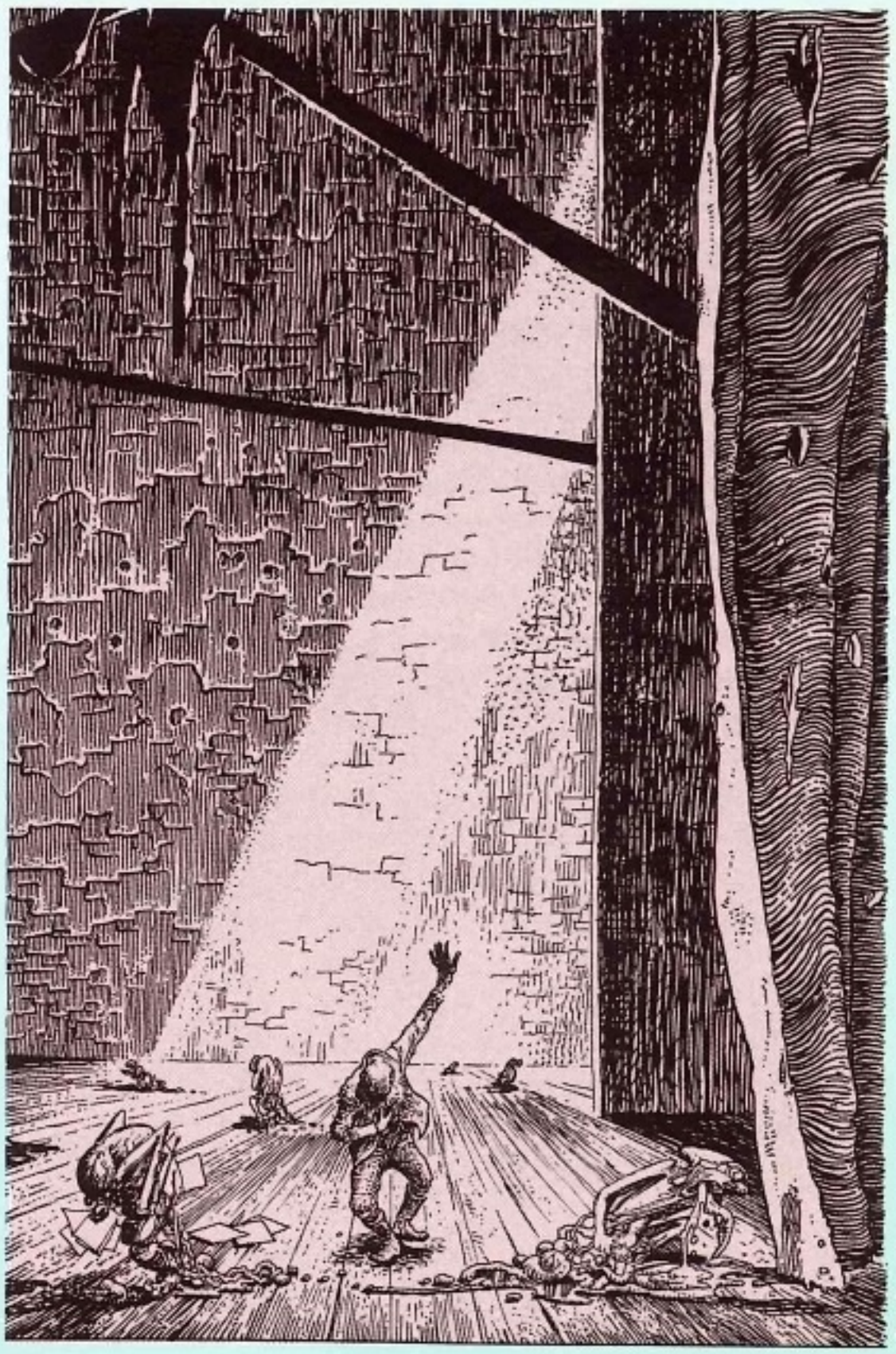
DEMETRIO SALVI

Lo spettatore

Procedono a braccetto, nei meandri delle nostre fobie. E spesso si accoppiano: il dolore e la morte. La morte degli altri, l'assenza di noi stessi negli altri e la paura di ciò che non conosciamo, di ciò di cui non abbiamo esperienza. Il cinema horror affonda le sue lunghe radici in questi terreni: da lì inizia le sue ricerche, da quel vuoto perfetto che è la morte. E seppure è impossibile fare affermazioni di qualunque tipo su questo *luogo* della memoria, è proprio su tale argomento che il cinema horror dice la sua cercando di salvarci dal niente perenne.
Il consumo e la pratica di questo genere così presente in quest'ultimo decennio indica un bisogno diffuso, fa emergere una necessità radicale, chiarisce i sentimenti di chi si pone domande su di uno degli elementi «chiave» dei prossimi anni e che lentamente viene fuori dal ventre stesso degli anni Ottanta: l'anima.
Le fobie legate al religioso, che riguardano la parte profonda e magmatica del nostro inconscio, emergono non solo grazie all'horror. *The Abyss* è eclatante per le riflessioni che sviluppa (e assieme all'onnipresente *Blade Runner*, può essere considerato uno dei film più «religiosi» dell'ultimo decennio): tutto il racconto è ritmato da continue resurrezioni — un uomo dell'equipaggio, dopo essere entrato in coma, improvvisamente «torna» al mondo; la protagonista, per salvarsi, è costretta a morire annegata (anche lei tornerà in vita); infine Bud, il capo della missione, intraprende un viaggio nelle profondità inaccessibili, un viaggio che sa «senza ritorno». E lui, addirittura verrà salvato dagli angeli che vivono negli abissi (della nostra memoria, o — meglio — della nostra speranza). E che dire del liquido (amniotico) che permette al protagonista di respirare e di poter sopravvivere anche lì, in quel territorio buio ed indeterminato che pure è qui, sotto di noi (ed in noi)?
No, le paure, i timori ed i tremori degli anni Ottanta non sono in un altrove sconosciuto e concreto (Marte, i russi, il nostro corpo), sono ansie e terrori che si sviluppano e vivono nel nostro intimo. Le paure riconoscibili nel sociale (l'AIDS, le catastrofi ecologiche ed ambientali, le rivoluzioni e le piazze Tien An Men di tutto il mondo) ci spingono a cercare la causa del male non in un altro ignoto, bensì in noi, veri e propri soggetti e protagonisti del male. E le fobie scatenate dalla presenza del doppio sono evidentissime in film abbondantemente citati ed analizzati degli ultimi tempi: in chiave drammatica *(Inseparabili)* o ironica *(Affari d'oro)* permangono tensioni profonde causate da noi stessi.
A volte sono i nostri sentimenti a stupirci ed a preoccuparci: in *Attrazione fatale* e in *Chi protegge il testimone* ricompare la famiglia, una famiglia nucleare, «minima», che si autodifende: si fa affidamento a moglie e figlio per salvarsi da se stessi.
Altre volte ricompare il sesso e non c'è testo più si-



ESCHER



MANARA

BILAL

gnificativo che *Nove settimane e mezzo:* la sessualità viene assimilata ad altri elementi quali la Borsa, il computer, i CD, gli oggetti High tech, le segreterie telefoniche, i fax. L'unica via d'uscita, è ovvio, è nel passato, nella semplicità, nelle «buone cose di una volta», nella fattoria e nell'anima. Ma ritornare bambini non basta.

In *Turista per caso,* in *Ore dieci: calma piatta* e in *Cimitero vivente* la causa scatenante che fa muovere la storia è la morte di un figlio all'interno di famiglie composte da tre persone. Il futuro che viene a mancare è il loro, ma anche il nostro e la loro età non è più vista con ottimismo ovvio e superficiale: se i bambini del cinema neorealista vivevano storie dure e violente, quelli contemporanei, ricchi, rubicondi e intelligenti, vengono annullati da un mondo meccanico e cinico.

Altre paure, meno profonde, ma diffuse all'interno della cultura occidentale, riguardano, ancora una volta, lo straniero. Ma non tanto il negro o il russo: questi ultimi sono stati i protagonisti di storie sociali estremamente sentite, la loro presenza provoca solidarietà più che conflitti; rientrano in qualche modo in una coscienza comune che è andata solidificandosi (l'occidentalizzazione, nel bene o nel male, produce quella conoscenza di alcune tipologie del diverso che riduce al minimo le angosce).

Meno pacifico è il rapporto con l'Asia e gli asiatici: da *L'anno del dragone* a *Grosso guaio a Chinatown*, da *Black rain* a *Il serpente e l'arcobaleno*, si evidenziano inquietudini, violenti timori, aggressioni confermati da dinamiche che mettono in crisi economie culturali ormai solide, ritenute immutabili. Si temono le strategie estremamente raffinate di un signor Sony più che le possibili guerre nucleari con la Russia. In qualche modo *The Day After* rappresenta l'immagine più povera ed appariscente di un conflitto reale e sotterraneo che, questo film, non riesce a mostrare: per questo, per capire e vedere i marchi di questi anni, bisogna seguire lo sguardo di pubblicitari come Ridley Scott — e con maggior forza e chiarezza ci apparirà cosa realmente ci assedia e ci avvolge. I pubblicitari talvolta servono proprio a questo: a farci vedere ciò che è continuamente sotto i nostri occhi.

Il testo

Le fobie che ha vissuto lo spettatore in questi ultimi anni non sono le uniche vissute dalla macchina cinema. La conflagrazione che, per un po', ha illuminato l'animo spento della critica è stata scatenata dalle nuove eventualità narrative ormai arcinote: sequel, remake, citazioni, autocitazioni e così via. Si è praticato l'assioma per il quale tutte le storie sono state già raccontate; la ripetizione ha avuto il sopravvento, il testo — spaventato — non ha osato far altro che ripetere il già detto, il già approvato. In qualche modo, il *déjà vu* rassicurava.

E se *Indiana Jones* ripete iterativamente una storia sempre uguale (ma non per questo meno emozionante e piacevole), Ridley Scott, con *Black Rain*, si diverte a fare il verso a se stesso (ma per tale forma di citazione non è necessario andare fino in Inghilterra — o in America —, basta guardare quello che succede in *La voce della luna:* Fellini è lì a ricordarci che la paura del viaggio — qualunque esso sia — è profondamente radicata in noi — e le sue storie, ormai, non iniziano più, non esistono più).

In *Batman* la citazione trova una fra le migliori espressioni e, al contempo, evidenzia il suo stato di crisi: il film riutilizza schemi narrativi, luoghi, personaggi, situazioni, tipi d'illuminazione, etc., che abbiamo — altrove — abbondantemente interiorizzato. Il cinema, il fumetto, la televisione, il teatro, diventano elementi d'una stessa struttura: su tutto domina un assemblaggio gigantesco di emozioni e sentimenti del tutto nuovo e complesso. Ed è proprio in questa *complessità* che il cinema rinnova la sua proposta espressiva.

L'altro spettatore

Ben altre paure ha vissuto il critico in questi ultimi tempi. Paure serie, reali, profonde, «fisiche» e tangibili. I discorsi teorici degli anni Sessanta (e Settanta) si sono improvvisamente materializzati: un enorme Moloch ha fatto la sua comparsa dal televisore (soprattutto) e s'è divorato quel poco che, del critico, era rimasto da sgranocchiare. È stato un pasto tutt'altro che saporito.

La crisi si annunciava ormai da tempo. Alcuni assi portanti iniziavano a cedere: si pensi alla figura dell'autore. Qualcuno, più avveduto, aveva sottolineato i rischi. I più, beati, hanno preferito ignorare: un giorno si sono svegliati e l'autore era sparito. Intanto, anche i necessari strumenti di sopravvivenza avevano iniziato a scarseggiare, un po' come i viveri in certi film d'avventura. È bastato un niente (quella brutta storia degli spot) affinché l'intera struttura crollasse: il nuovo, qualunque fosse la sua forma, invadeva il campo, s'insinuava all'interno di territori che pure erano i suoi. La confusione più totale è scoppiata con il sovrapporsi di elementi incongruenti (la TV, il cinema, il testo, la frantumazione, la pubblicità...), e la *fretta* ha prevalso: la critica (in molti casi) ha sparato a zero contro un obiettivo che ha creduto facilmente distruttibile e, un po' come nelle Crociate, s'è convinta di combattere per la «giusta causa».

Ma le crociate non bastano. Il nemico (?) era ed è più furbo e lottare contro i mulini a vento può anche essere nobile, però non è che ci si faccia una bella figura.

Fatto sta che nonostante i mostri, le fobie, le ansie, le preoccupazioni, la critica non demorde: si fa forte della sua «assenza», pienamente convinta che essa — come, del resto, l'arte — è completamente inutile.

1980: Fuga dai sentimenti

FEDERICO CHIACCHIARI

La guardo, non provo niente.
Esco col mio gilet.

B.E. Ellis

Quello che ti resta è il presentimento che la tua vita svanirà in te, come un libro letto troppo in fretta, lasciandosi dietro una labile scia di immagini e di emozioni, fino a quando non ricorderai altro che un nome.

J. McInerney

Gli anni '80 sono gli anni del riflusso. È l'era del reaganismo, gli anni del disimpegno, della fine delle rivoluzioni, del ritorno al privato. Per tutto il decennio non abbiamo fatto altro che sentire queste lapidarie affermazioni, dette e ripetute tante volte e in così diversi contesti che alla fine tutti ci siamo convinti che sì, era davvero così. Dopo gli anni '70 della 'politica' e dell'impegno sociale, ecco gli '80 del 'piccolo', dell''individuo', della riscoperta dei valori familiari, della centralità dei rapporti tra le persone (e non dei rapporti di produzione, e/o tra le classi sociali).
In questo contesto i SENTIMENTI diventano centrali. Più la società istituzionale ne è priva (basti pensare a come è stato «aiutato» Aldo Moro) e più invece essi si diffondono nel sociale, nella cultura, nei salotti bene, divengono MERCE pubblica per gli opinion-makers, argomenti da riviste patinate. Accanto a chi li usa per vendere copie (le innumerevoli inchieste di *Espresso* e *Panorama*) convive chi invece li 'pratica' in contesti insospettabili. Fino a che persino una trasmissione televisiva sul calcio *(Goal di notte)* di un'emittente locale romana molto seguita, riesce a conciliare il pallone con cose come piacere, amicizia, privato, amori ed emozioni, passioni, ecc. La tecnica del calcio ed i sentimenti nel/per il calcio. Mirabile congegno post-moderno, *Goal di notte* (inventata dal giornalista Michele Plastino, impeccabile e bravo finché non parla di cinema...) racchiude e celebra in sé il meglio (e il peggio, suo malgrado) del decennio: l'amore e la tattica, cioè i sentimenti applicati alla vita sociale.

Iceage

Forse si può non essere convinti della realtà di questo riflusso, e magari si può anche pensare che gli anni '70 non erano poi così «tozzi e militanti» come vengono raccontati oggi. Ma demistificare può servire poco, ciò che conta è quello che 'passa' dai mass-media all'opinione pubblica.
Allora stiamo al gioco, e proviamo a capire.
«Anni di piombo del cuore», così sono stati definiti. Il privato come luogo 'gelido', il grande freddo dei rapporti dopo le disillusioni. Nei *Frammenti* Roland Barthes provocava dicendo che dopo la rivoluzione dei costumi e dei comportamenti sessuali era il discorso amoroso ad essere divenuto oltraggioso, 'osceno', 'indicibile', quasi pornografico, da non mostrare. Non sono poi più tanto lontane le parole di Paul Nizan: *«Ogni ricerca attuale mette in pericolo l'ordine. Ti credi innocente se dici: amo questa donna e voglio conformare i miei atti a tal amore: in realtà tu dai inizio alla rivoluzione (...). Rivendicare un atto umano vuol dire attaccare le forze da cui dipendono tutte le infelicità».* Il compagno di scuola di Sartre scriveva queste cose negli anni '30, Barthes invece negli anni '70. Negli '80 cinema, letteratura e musica si intersecano e producono gelide emozioni. I post-minimalisti americani, pur immersi fino in fondo nel circuito della moda e dei fenomeni 'accettati', sanno però tracciare un universo giovanile di una tristezza davvero micidiale. Per McInerney *«la critica è a una felicità intesa solo come ricerca delle mode, a un atteggiamento materialista, a un vuoto superficiale senza sostanza in cui siamo immersi».*

Iceage (Età del ghiaccio)

Ho visto le vere atrocità,
sepolte nella sabbia.
Riserve di sicurezza per alcuni
— ci teniamo le mani
Io — vivo nell'età del ghiaccio

Niente rimarrà,
niente andrà bene
al freddo,
nessun sorriso sulle tue labbra
vivendo nell'età del ghiaccio

Cercando un'altra strada,
li vedo nascondersi
dietro la porta
Vivo nei buchi
e dentro pozzi in disuso,
speravo in qualcosa di più
Io — vivo nell'età del ghiaccio

Niente rimarrà,
niente andrà bene
al freddo,
nessun sorriso sulle tue labbra
vivendo nell'età del ghiaccio

Isolation (Isolamento)

Sii sicuro ogni giorno, ogni sera
è un richiamo da lassù
ho accuratamente cercato
una ragione
confondendo la devozione
con l'amore

PAZIENZA

mi sono abbandonato
all'autoconservazione
dagli altri
che pensano a se stessi
ma la vita,
mentre tocca la perfezione
appare proprio come
qualsiasi altra cosa

Isolamento
madre ci ho provato,
per favore credimi
sto facendo
tutto quello che posso
mi vergogno
delle cose che ho fatto
mi vergogno di quello che sono

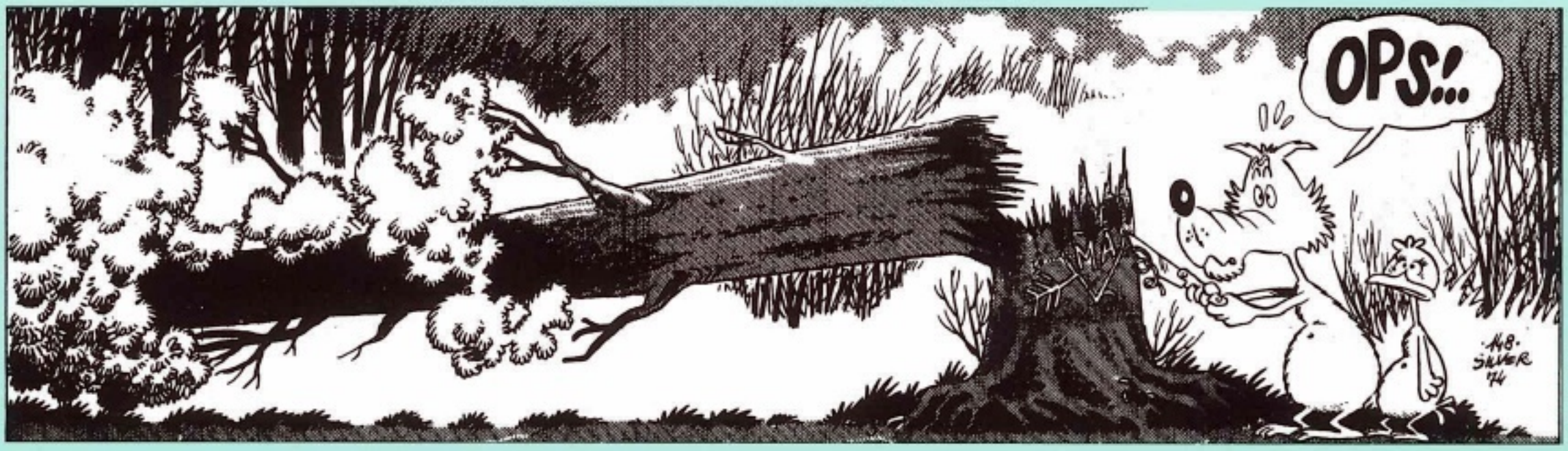
Isolamento
ma se tu potessi almeno
vedere la bellezza
non potrei mai
descrivere queste cose
piaceri
e capriccioso divertimento
è questo

Del miglior gruppo rock degli ultimi vent'anni potrete ammirare i testi qui a fianco, cosparsi di angosce e disperazione, ma anche di sentimenti 'veri', urla strazianti nel caos della nostra civiltà metropolitana (e peccato che con i testi non possiamo darvi anche la musica, segno intangibile della impraticabilità della scrittura di per sé, dell'insufficienza critica e teorica delle riviste così come sono, della necessità di dotarsi di contenitori multimediali, cioè uscire su carta, nastro, floppy, compact, ecc...).
Nel cinema questa fobia dei sentimenti è sterminata. Personaggi chiusi, ricoperti dalle luccicanti superfici delle loro carriere, delle loro apparentemente felici vite domestiche. Il pilastro è *The Big Chill*, ovviamente, che segnala il passaggio da un'epoca all'altra, ne registra i mutamenti sui corpi ma soprattutto nei cuori, nelle viscere dei personaggi. Piccoli amori, attimi rivissuti e magari replicati nel ridicolo, brividi nel ritrovarsi «come allora» e paura nello scoprirsi irrimediabilmente cambiati.
Fuori il mondo è gelido e ognuno si è procurato un abito pesante e impermeabile alle emozioni. *Stranger Than Paradise* ipotizza uno scenario 'periferico' in cui tutto è possibile e senza alcun senso.
Dal freddo con neve del nord fino alle spiagge della Florida cambiano i paesaggi esterni ma non gli orizzonti tra le persone. C'è solo l'ironia ad evitare l'angoscia più profonda per il vuoto generazionale creatosi. *Paris, Texas* evidenzia le lacerazioni prodotte dalla mancanza di *altri* orizzonti. La chiusura al mondo esterno produce la fine dei sentimenti, e per la coppia la riconciliazione appare impossibile (e per noi spettatori sono lacrime e groppo alla gola). *Sex, Lies and Videotape* sancisce definitivamente il vuoto e l'afasia sentimentale come contraltare 'positivo', 'umano' e terribilmente perverso alla bruciante superficialità dei corpi degli yuppies degli anni '80. Impotenza, frigidità e onanismo possono essere addirittura 'valori', quasi una bestemmia post-rivoluzione sessuale. Infine *Turista per caso* trasforma il gelo generazionale in qualcosa di epocale, esistenziale. Vicino alle ossessioni sartriane di un Cronenberg, Kasdan riesce ad indicare la strada dell'eversione sentimentale come l'unica possibile per restituire dignità al proprio essere 'umano'.

Isolation

«Mi sono abbandonato all'autoconservazione» gridava Ian Curtis, cantante dei Joy Division in quell'anno 1980 che sarebbe stato l'ultimo della sua breve vita. Vita perduta, come quelle vissute e bruciate in fretta di John Belushi e Rainer Werner Fassbinder (e fu proprio *La ballata di Stroszeck* del regista tedesco l'ultimo film che vide Curtis). Gente che si è dannata l'anima contro questa vita, per averne di migliore. Gente che è cristianamente 'morta per noi', per sperimentare nuove strade, per cercare — rischiando — indicazioni di percorsi umani diversi.
Gli anni ottanta sono stati invece gli anni della difesa, della conservazione. Come nel calcio gli anni 60/70 sono gli anni della marcatura a uomo. Primo non prenderle, prima di esprimermi (e rischiare) cerco di impedire agli altri di farlo. Sia i 'single' che la famiglia diventano una barriera, autentico castello difensivo dove arroccarsi contro l'*altro*. Trionfa questa fobia dell'altro, del rischio, del sentimento, dell'abbandono, della mancanza. Vige la necessità di costruirsi (in un'epoca così 'immateriale') la vita su basi materiali non discutibili — lavoro, qualità della vita, consumi, successo, denaro, potere (anche piccolo, purché gratificante), status sociale — tutto questo per ovviare alle delusioni (vissute

QUINO



SILVER

o temute) delle basi immateriali (affetti, amori, ideali). In Italia il 1989 è l'anno dei divorzi, un vero boom. La gente si sposa, poi si lascia e va a vivere da sola, con + costi + spazio e quindi + tempo e + necessità per lavoro, soldi, ecc...
Dietro ogni novità può nascondersi il dolore, dice Kasdan a proposito del protagonista di *Turista per caso* (titolo che ricorre poiché film centrale di tutto il decennio e oltre). Moretti in *Bianca* è fin troppo esplicito: «Io devo difendermi». Rischiare i sentimenti è duro, può provocare piaceri insospettati ma anche dolori e sofferenze. Può mettere in discussione noi stessi. Le nostre piccole certezze. Anche Troisi, che pure lavora su ben altri registri (ma attenzione a coglierne le sfumature 'malinconiche'), in *Scusate il ritardo* sa riprendere queste incertezze, queste ossessioni. Tutti i personaggi di Cronenberg sono rinchiusi in un particolare isolamento, e le sue sono le più gelide storie d'amore dei nostri tempi.
Ancora in *Paris, Texas* la separazione del protagonista è totale, fisica, esistenziale. 'Riportarlo al mondo' come farà il fratello sarà duro ed edificante, ma terribilmente doloroso e comunque senza finali riconcilianti (la felicità non sembra appartenere a quest'epoca).
All'ipocrisia degli anni di piombo la Giulia Boschi di *Notte Italiana* risponde con la fuga, l'isolamento dalla città, il privato come non-luogo della propria felicità impossibile. E sarà il solitario avvocato bonaccione, buono con i piccoli malviventi con cui tratta da pari a pari, ma duro e senza pietà contro i grandi insospettabili malfattori (come dovrebbe essere la giustizia), ad aprire una breccia nel suo cuore. In *Call Me* la solitudine femminile è rotta dalla perversione di una voce al telefono, e il rapporto intenso che si sviluppa è il segno del disagio dei nostri tempi, in cui forse è l'anonimato l'ultima spiaggia per una comunicazione non reificata.

Love will tear us apart

Questa paura di esibire i sentimenti che domina il cinema del decennio altri non è che lo svelamento dell'impossibilità dell'amore (in una società che non è «d'amore»). È ancora Kasdan a dire che *«la paura di aprire se stessi a sconvenienti incursioni 'straniere' è la paura che domina il nostro tempo».*
L'affetto viene cercato, ma solo come sicurezza, valvola difensiva dai labirinti infernali della solitudine. Ma poi quest'«impossibile amore» mostra tutta la sua fragilità, in una saturazione dei rapporti mai vista prima, in cui gli 'altri' sono dei veri elementi oppositivi. Il ritorno alla famiglia tanto paventato non coincide con l'armonia del 'sentire'.
Tutto il cinema del miglior cineasta europeo, Fassbinder, materializza i tasselli di questa impossibilità. Persino nell'amore omosessuale si ripropongono i ruoli di sempre *(Il diritto del più forte)*, ed è sui sentimenti che si gioca la partita (perdente) della vita *(Querelle)*. Abbandonato dalla moglie il protagonista di *Le mille luci di New York* vagabonda tra casa, pub e lavoro alla ricerca dell'amore perduto. Perde ogni cosa di sé: tranquillità, pezzi, rispettabilità sociale, basi materiali. Ma riacquista alla fine una sorta di nuovo 'senso' di sé, delle piccole cose, dei piccoli piaceri quotidiani (quelli che ancora contano). Parabola dell'amore perduto dei nostri tempi è anche *Nove settimane e mezzo*, celebrato come trionfo dell'erotismo d'epoca yuppies e in realtà amara e disperata rappresentazione del vuoto a perdere dei rapporti nell'universo claustrofo-

il mio meraviglioso premio?
Isolamento

Love will tear us apart
(L'amore ci separerà ancora)

Quando la routine
si farà pesante,
e le ambizioni scemeranno
e i rancori si solleveranno
ma le emozioni non cresceranno
e cambieremo strade,
prendendole diverse
l'amore,
l'amore ci separerà ancora

Perché il letto è così freddo
girato dalla tua parte?
E perché fallisco
il calcolo del tempo,
ché il nostro rispetto
si inaridisce?
Eppure c'è ancora
questa attrazione
l'abbiamo mantenuta nel corso
della nostra vita

VOSS

l'amore,
l'amore ci separerà ancora

Gridi nel sonno
tutte le debolezze
che ho rivelato?
C'è un sapore nella mia bocca
quando mi prende
la disperazione
È qualcosa di buono che
solo non può funzionare più?
Quando l'amore,
l'amore ci separerà ancora

No Love Lost
(Nessun amore perduto)

Seduto qui da molto tempo
non ho sentito l'avvertimento
aspettando
che il nastro scorresse
abbiamo girato intorno
a diverse situazioni
sapendo che sarebbe venuto
il momento,
solo per vederti andare via
prova del vuoto del tuo cuore
ne ho bisogno

Specchio a due facce
nella stanza
amano osservare
ogni cosa che fai
trasmettitori nascosti nel muro
così sanno che ogni cosa
che dici è vera
accendilo
— non accenderlo — accendilo

Hai visto cose nel buio,
correndo, imparando
sperando che la verità arrivasse
nessuna vita sotterranea,
logorante, immutabile
sperando che questa cosa
non finisca
non vederti mai
mostrare la tua età
guardare
finché la situazione svanisce
ne ho bisogno

(testi tratti dal volume *Joy Division*, Gammalibri, traduzione di Lucina Santambrogio)

bico della vita odierna.
Oggi tutte le relazioni sono 'pericolose', amare è un pericolo e tutti appassiscono nelle proprie individualità forsennate. Sempre in *Paris, Texas* l'amore diviene l'elemento che divide, anziché unire.
Di troppo amore (perduto) è costellato anche il tormentato e forse poco riuscito *Maria's Lovers*.

No love lost

I sentimenti come luogo politico centrale del decennio: in questo gli anni '80 (nonostante le apparenze) sono pieni di cultura 'femminile' in senso lato, con la centralità dei rapporti, del privato (anche se ci sono rovesciamenti di quest'immagine, vedi *Donne in carriera*), sui momenti della produzione, del lavoro. Ma la tristezza, la cupezza che trapela dai film non è tutto il cinema dei sentimenti del decennio. Gli stessi film citati sanno sprigionare boccate di speranze per rapporti diversi, altri ne hanno comunque mostrato l'universalità e il bisogno estremo (Spielberg in testa), altri ancora hanno poi tentato di svelare ulteriori tranelli, vie inedite.
Intanto *Letter to Breznev* nella sua apparente ingenuità mette a nudo emozioni e corpi di un possibile e auspicato disgelo sentimentale.
In campo opposto *Attrazione fatale*, lungi dal rappresentare un'esaltazione della famiglia e una criminalizzazione dei rapporti extraconiugali d'epoca AIDS (come è stato frettolosamente interpretato), è invece proprio sull'illusione del rifugio domestico che mette il coltello nella piaga. La donna 'folle' che scardina la routine familiare (con quel finale horror quasi 'teorico') è l'elemento perturbante necessario per mostrare l'ipocrisia dei sentimenti, la chiusura e incomunicabilità della famiglia nei confronti di qualsiasi elemento esterno che ne minacci le forme sociali su cui si mantiene.
La ricomposizione familiare del finale — a molti apparsa conservatrice — è in realtà un urlo straziante. Non è la famiglia ad essere ripresa, colpita nel segno ma ancora 'unita', ma la sua riproduzione iconografica della foto sul mobile. La ricostituzione finale è dunque solo apparente, la famiglia diviene simulacro di se stessa, metafora dell'inaridimento sociale.
In quest'opera glaciale dove i rapporti non sanno più durare, in cui anzi nulla più dura e rimane a lungo, resistono tuttavia delle speranze. *Turista per caso*, tutto Rohmer, *Cuori nel deserto, Le mille luci di New York*, sembrano indicare nella capacità di «cogliere l'attimo» (fuggente) il percorso per nuove strategie di ricerca della felicità.
Echo Park individua nell'«aspettare» e nel non ricercare nuove istituzioni familiari questa necessità dell'attimo e, nel film più romantico del decennio — *Blade Runner* — ci si chiede se e quanto può durare una storia d'amore («ma in fondo chi è che lo sa?» è l'amara ed inquietante risposta). Come ha scritto Renato Nicolini in un bell'articolo intitolato 'Turista per caso nel cinema degli anni '90', *«La durezza, il dolore, la paura, la solitudine; solo da questo (non dalla famiglia, dalla carriera, ecc.) può essere alimentata una nuova capacità di abbandono e di relazione di coppia».*

Fobia e redenzione del tempo

ANSELMO APORTONE

MACEDO

Anselmo Aportone

Le fobie sono sintomi complessi, tanto individuali che storico-sociali, ed hanno certo rapporti profondi con l'immaginario. Un bell'intreccio di problemi! Tuttavia averli rievocati non può qui condurre ad un'articolazione teorica del tema, quanto ad una semplificazione consapevole. La domanda: «quali sono le nostre fobie e in quali forme mediali e sociali si realizzano?» può risuonare in tutta la sua ampiezza, in sé e nelle risposte decentrate e parziali che troverà.

Nel seguito intendo condurre qualche riflessione su alcune schegge di una fobia enorme, quella del tempo. Cominciamo con un esempio che ci porti nell'ambito filmico (il quale a sua volta ci risospingerà fuori di sé).

Deposito per antonomasia delle fobie collettive, il cinema horror ha prodotto negli ultimi anni non poche opere che esibiscono sintomi di tipo claustrofobico ma sono, forse, più profondamente segnate dalla fobia degli spazi aperti e del tempo. Carpenter, e in particolare il suo *Il signore delle tenebre*, potrebbe essere leggibile anche in questa prospettiva, oltre che secondo la dialettica 'timore - interiorizzazione dell'Altro'.

L'Altro e il tempo sono del resto assai vicini, sia perché il soggetto ha bisogno di entrambi per poter affermare la propria identità relazionale (cioè per poter dire «io...»), sia perché il sé nel tempo diventa, può diventare altro da sé. Lo diventa comunque, dato che non può esistere senza fare esperienza (in chiave un po' moralistica è la tesi di *Flashdance* con l'attrazione-fobia della protagonista per un mondo, quello della danza classica, che è appunto altro da lei); lo può diventare nell'alienazione della propria identità e della propria storia-memoria (è la stupenda fobia de *Gli amici di Georgia* ma anche di *Fandango,* di *American graffiti*... insomma di molti film che si misurano con l'archetipo «linea d'ombra»).

Sé, altro, tempo: configurazione una e trina che genera non poche fobie. I film ricordati suggeriscono poi un soggetto a rischio — la gioventù — in cui è ben chiara la loro discordante unità. Ma restringiamo il campo ad un solo elemento: qual'è il tempo della gioventù?

Non quello ciclico, essa ha orrore della ripetizione e dei moniti «così ero anch'io...» o «quando crescerai...». Questo tipo di temporalità è troppo esterna e oggettivante per la sua assetata soggettività e non a caso è stato spesso identificato con il corso cieco e indifferente della natura (Leopardi).

Proprio della gioventù non può essere nemmeno il tempo lineare, non quello regressivo poiché essa possiede ancora il principio speranza e men che meno quello progressivo perché troppo mediato dalle illusioni degli adulti per poter preannunciare un mondo della libertà, Nessuna forma di storicismo può esserle congeniale poiché la gioventù non ha ancora frequentato il suo «bordello».

È forse allora l'istante? Può essere, dato che essa cerca non l'avvenire, né la conservazione dei miti ma la salvezza di ogni istante: da dove altrimenti le verrebbe tanta malinconia e angoscia? non sono forse i giovani compagni inconsapevoli dell'angelo della storia?

«Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle» (Benjamin).

MOEBIUS

BOVARINI

Attenzione però, l'attimo non può essere il nunc eterno o astorico (poiché il tempo è comunque forma della soggettività) ma è la relazione sé - altro - tempo dal punto di vista dell'unità del soggetto: «è un'unica cosa dire: questo intero tempo è in me, oppure, io sono riscontrabile con identità numerica in tutto questo tempo» (Kant).
Questo è il tempo della gioventù: la relazione totale all'altro e al mondo di un soggetto identico, cioè di uno stesso soggetto che accompagna, vive tutte le esperienze come puro centro relazionale.
La nostalgia che rimpiange questo tempo non è se non il sentimento della mancanza della propria origine, di quest'esperienza originaria di totalità. Ma «giammai possiamo recuperare interamente quello che è dimenticato. E questo è forse un bene. Lo choc del recupero sarebbe così sconvolgente, che all'istante diverremmo incapaci di capire la nostra nostalgia. Così invece la capiamo, e tanto meglio quanto più profondamente il dimenticato giace in noi» (Benjamin).
Il recupero storicista è seppellitorio, anche nel personale. La dimensione vera della memoria è, dunque, quella della redenzione del tempo, il ricordo di ciò che non è mai stato. Poiché il passato in sé non è salvabile ma si può salvare ciò che non è mai stato: il futuro che esso annunciava *(Nel corso del tempo, Nick's film)*.
Gli anni 70 hanno visto la metafisica di una gioventù che intuiva l'angelo nella fobia del futuro che avanzava. Gli anni 80 sono stati segnati dalla fobia scettica del passato, dalla paura dello choc del recupero. È lecito sperare in una redenzione critica di queste esperienze per gli anni 90?

MOEBIUS

Fobie metropolitane

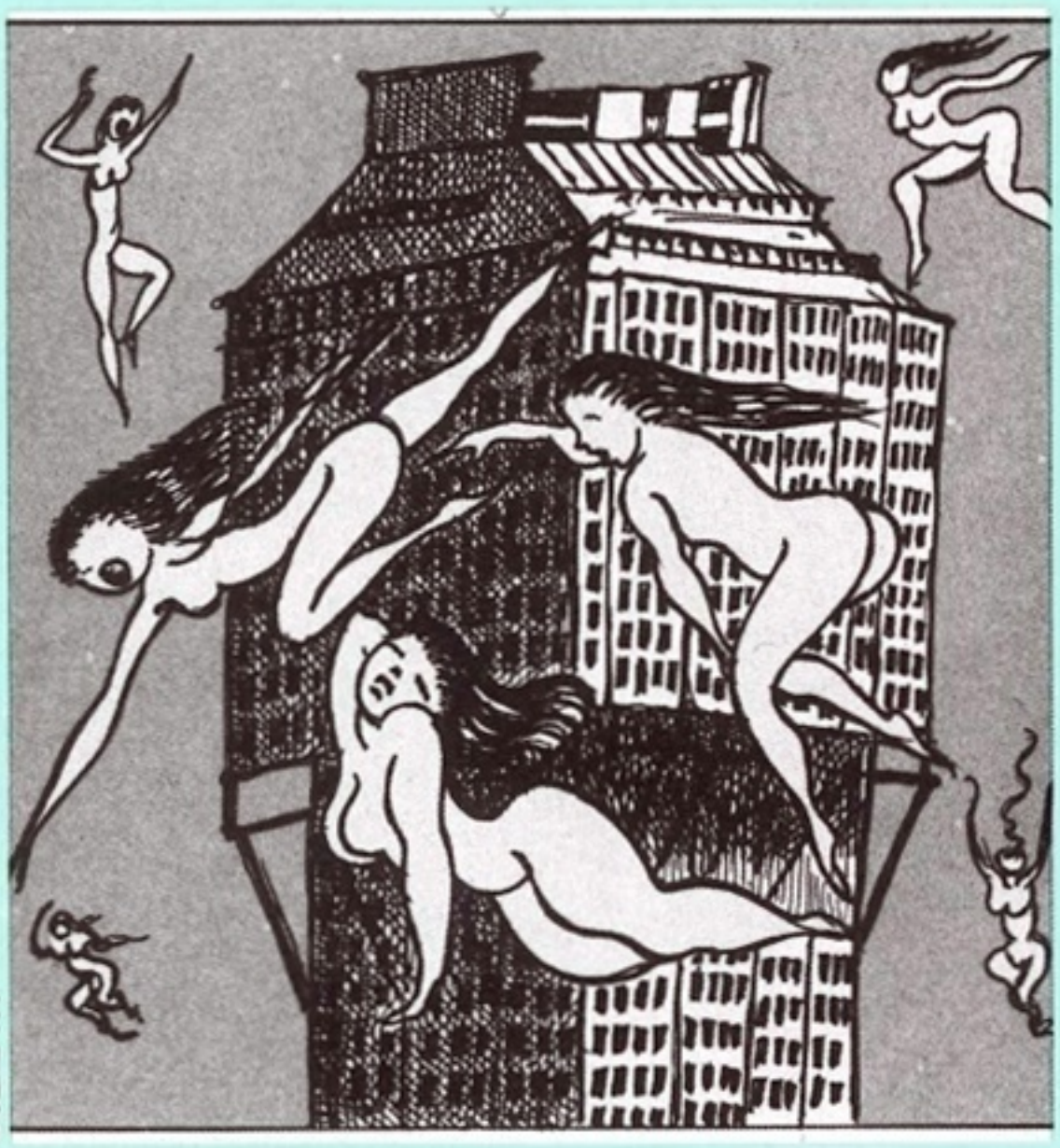
DRUILLET

DANIELA CATELLI

Ci sembrano moltiplicate, nel cinema degli anni '80, le fobie legate al luogo in cui si vive, in cui si potrebbe finire col tentare di sopravvivere. Case, metropoli, province, campagne in apparenza tranquille: il cinema del decennio appena trascorso è stato prodigo nel suggerire, nemmeno tanto tra le righe, quanto è brutto vivere in compagnia, a stretto contatto di gomito con individui che costringono a re-inventare architetture capaci di dare spazi vitali e maggior sollievo, e che finiscono per accentuare l'agorafobia dei protagonisti. Scorrendo il cinema americano (ma non solo) degli anni '80, tutto si penserebbe fuorché che l'uomo è un animale sociale. Nel futuro, teme di dover restringere ulteriormente le proprie basi, in città che finiranno per rispecchiare, con le loro verticalità contrapposte (e sovrapposte), quella che è ormai una società divisa in caste, antidemocratica. Questo nelle proiezioni più pessimistiche. Gotham City, in *Batman*, oltre che un miracolo di concezione visuale, nella sua esasperata costruzione altissimo/abissale, è l'esempio di una società che non riesce a crescere se non verticalmente.

Tra i luoghi abitativi toccati da fobia metteremmo, da un lato, la Metropoli, il luogo in cui si annidano tutti i demoni, e tutti i mali sono visibili, ancorché in genere relegati in spazi notturni; dall'altro la provincia, apparentemente quieta ma marcia sotto la superficie, dove i rapporti di buon vicinato sono solo schermi per trappole mortali. *Velluto blu* di David Lynch è l'esempio più spontaneo. L'impressione continua, soffocante, di corruzione morale è prodotta da segnali apparentemente esterni ma inquietanti, ancora prima dell'inizio della vicenda. E l'atmosfera dolciastra della «sweet family-life» in cui vive il personaggio di Laura Dern, è contraddetta dalla sua disponibilità a giocare alla detective-guardona, dalle esplosioni di violenza che coinvolgono la stessa famiglia e da un finale estremamente acuto, da qualcuno frainteso persino come un happy-end! Il grazioso pettirosso sul davanzale della finestra tiene saldo nel becco uno schifoso insetto, ed è un'immagine non certo di purezza o quiete raggiunta. I mostri che stanno in agguato nel tran-tran routiniero della vita provinciale sono quasi sempre legati al sesso. Non così nelle metropoli immaginarie del nostro futuro, dove i rapporti umani sono così nevrotici e giocati sul filo della continua mancanza di tempo, che si avverte, come dicevamo prima, più il fastidio del contatto che non la voglia di averlo. *Blade Runner* non a caso funziona nella descrizione di questo disagio: la grande città multirazziale, rumorosa ed oscura in cui camminare per le strade è un'avventura, in cui le meraviglie tecnologiche convivono con la sporcizia e la corruzione, diviene improvvisamente opaca e poco credibile quando nasce l'amore, pieno di speranze, tra Harrison Ford e Sean Young. Non a caso nel finale si assiste a una vera e propria «fuga» dalla realtà.

La città può anche ospitare culti tribali di inaudita fe-



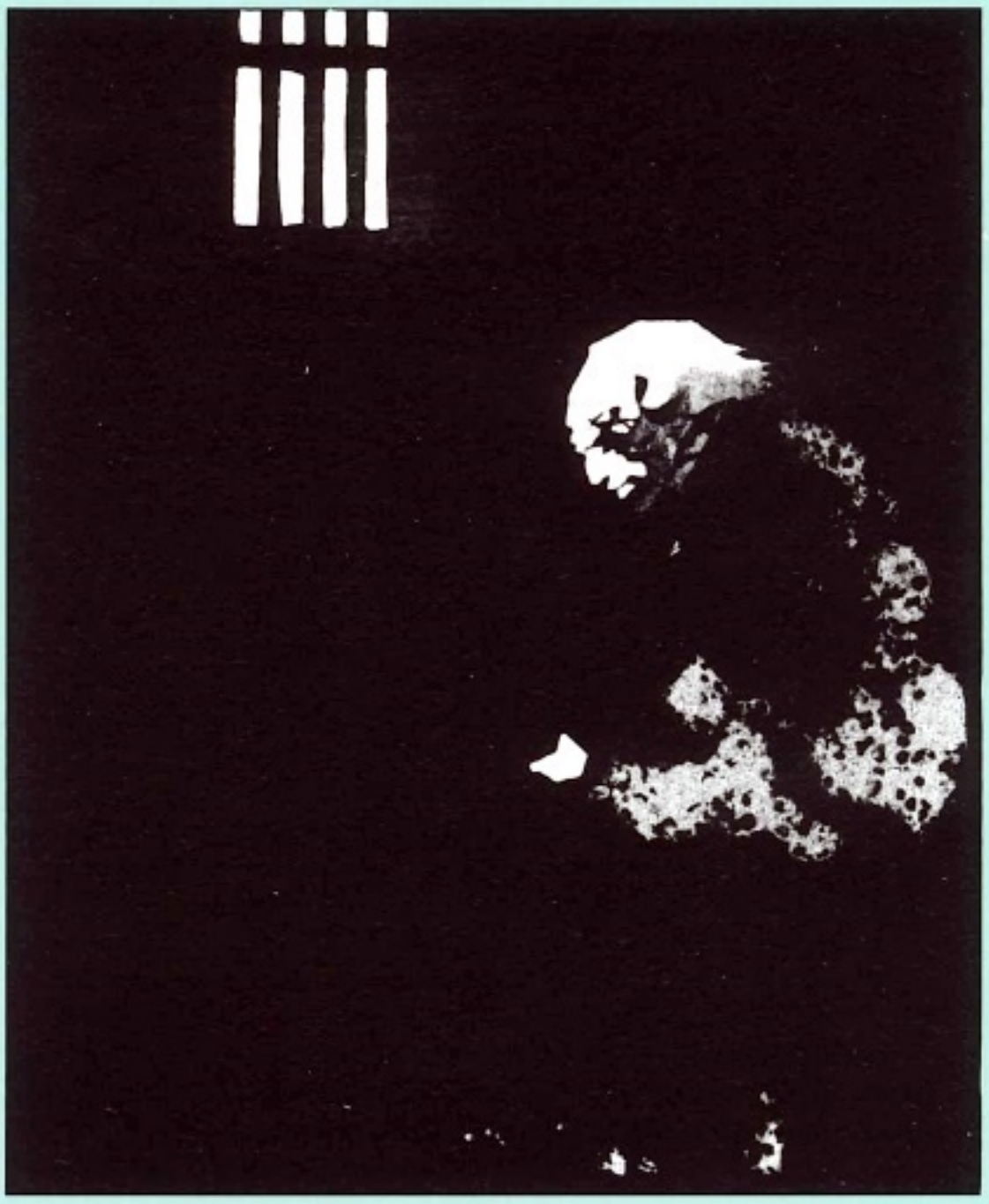
CRUMB

rocia. È il caso di *The Believers* di John Schlesinger, in cui una tranquilla passeggiata al Central Park finisce per rivelare i segni selvaggi di riti voodoo. Il film, in sé mediocre, si apre a sprazzi e si accende ogniqualvolta la città scopre dietro i suoi angoli meno desueti la morte e la violenza. Riflettono paure ed ossessioni le superfici specchianti dei grattacieli di Cronenberg, le liscie «non città» canadesi. Le stanze dei bottoni si moltiplicano e diventano sempre più simili a celle di tortura. Chi c'è dietro le porte chiuse, nel territorio inesplorato che costituisce, oggi, il tessuto urbano?

Lo scoprirà a sue spese lo yuppie di *Fuori orario*, il geniale incubo metropolitano di Martin Scorsese. Di nuovo la città notturna, pericolosa, meno squallida di quella di *Mean Streets* e *Taxi Driver*, ma ugualmente, se non di più, angosciante. Il *sense of humour* di fondo non basta a dissipare l'impressione che siamo tutti prigionieri dei nostri luoghi, dei nostri ghetti, che gli Altri sono esseri alieni con la cui sub-cultura è bene non entrare in contatto. Persino un film apertamente evasivo e ottimista come *Ritorno al futuro* non sfugge a certe paure. Nel primo, tutto sommato, la cittadina di provincia è conosciuta e rassicurante: le villette a schiera, l'orologio che non funziona da trent'anni, i buoni e i cattivi canonici e riconoscibili. Ma nel secondo fa capolino un'ansia mal dissimulata al pensiero che gli inevitabili cambiamenti possano essere tutti cambiamenti in peggio. Tutto sommato l'habitat del futuro è meno inquinato e più pulito, ma la mancanza di originalità di una cultura che continua a riciclare il suo passato (dagli *skateboard* al bar «anni '80») spaventa al pari di mutamenti più radicali. Per non parlare del 1985 alternativo, con quella Las Vegas elevata all'ennesima potenza, degradata e fondata sull'apartheid. Quella espressa nel film di Zemeckis è la paura di un sincero democratico, esorcizzata dal suo carattere di scherzo e dalla possibilità di manipolazione che il cinema offre. Ma persino la meno fantastica, più reale Berlino di Wim Wenders (maestro di orrori metropolitani e non, da *Paris, Texas* a *Tokio Ga*) e Peter Handke in *Il cielo sopra Berlino* è luogo di alienazione, tristezza, dove non c'è contatto umano. Che poi tra le sue strade camminino gli angeli poco importa, tanto chi li vede? Per quel che ne sappiamo, i nostri percorsi urbani potrebbero essere attraversati anche dagli alieni di *Essi vivono*. Dai piani verticali di *Batman* e *Brazil*, alla città carcere di *1997 fuga da New York*, fino alla piatta e rassicurante topografia di campagne e cittadine di provincia, il cinema degli anni '80 ci ha parlato con accenti nuovi di un disagio abitativo che diventa politico ed esistenziale.

MOEBIUS

Claustrum fobia



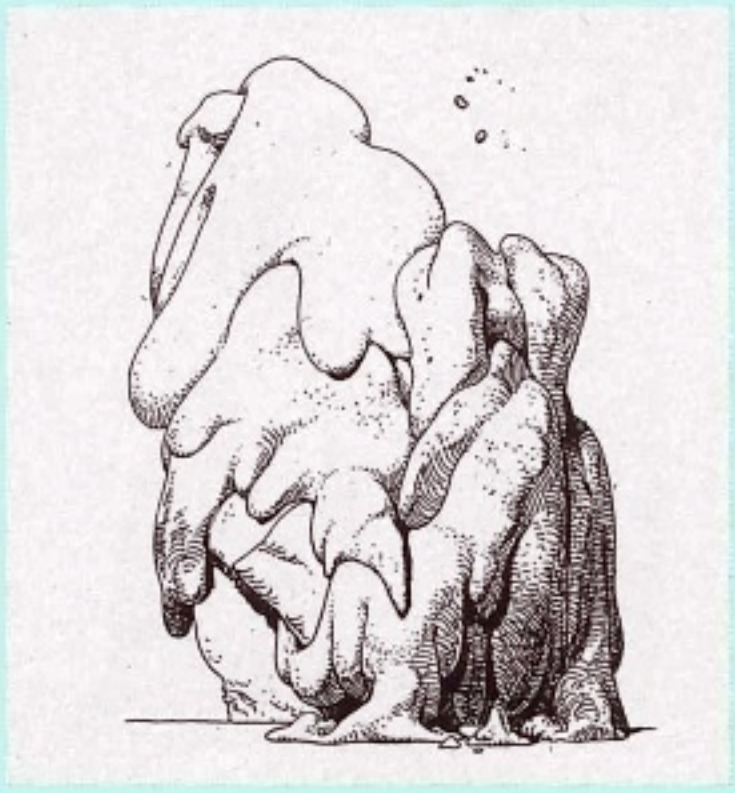
BRECCIA

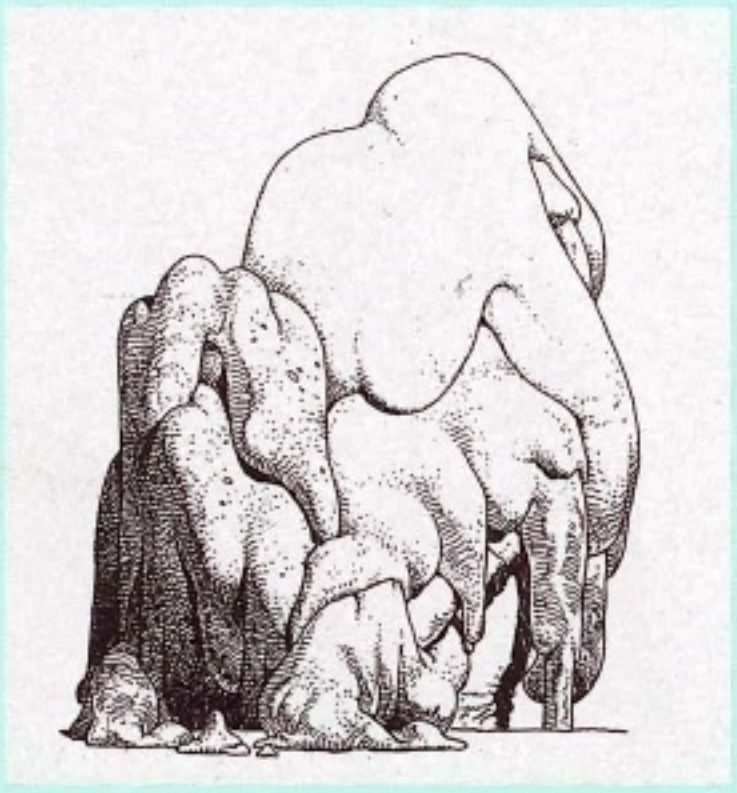
MARCO MARTANI

Originariamente il cinema trovava come suo presupposto solamente la fantasia del regista e degli sceneggiatori, mentre oggi più che mai si tende alla creazione di un mondo di celluloide in cui le diverse reazioni del pubblico si innestano in quello che è il potenziale delle personali fobie dell'autore. Con questo non vogliamo dire che l'eccitamento emotivo dello spettatore determinato dalla rappresentazione venga traumatizzato o condizionato, ma le circostanze, il pericolo, le fobie, le paure personali di un regista che le rende «tangibili» grazie alla sua opera, mettono un individuo, almeno per qualche istante, nelle condizioni di dubitare della propria identità e di immedesimarsi a tal punto da credere che quelle repulsioni morbose rappresentate sullo schermo facciano parte anche della sua stessa natura. Il cinema, tra l'altro, dirige questo programma, questo lento lavoro di scavo psicologico in diversi modi.

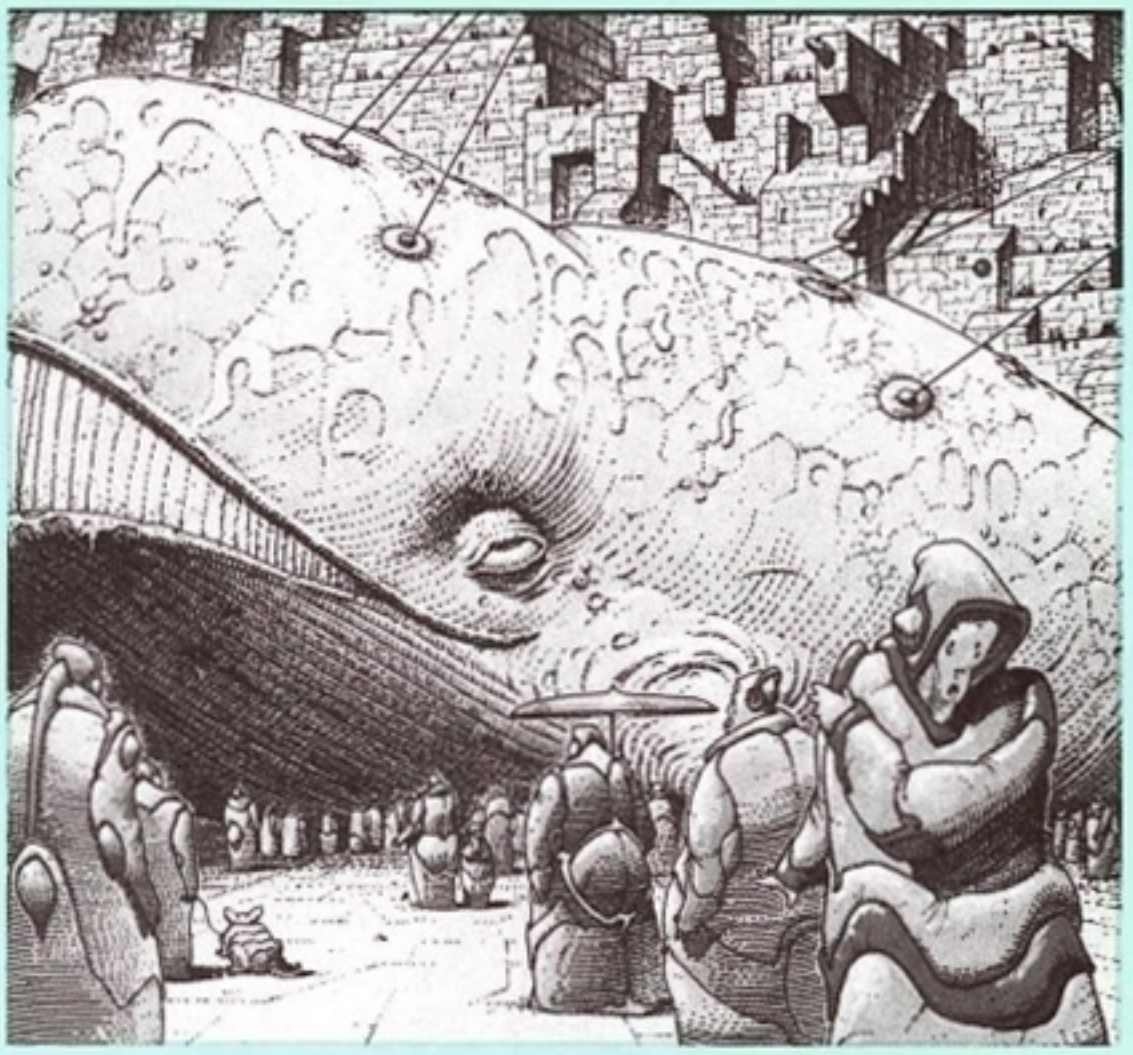
«Ho il terrore degli scarafaggi», ha affermato Steven Spielberg, «ed ho voluto girare, nel mio *Indiana Jones ed il tempio maledetto*, una scena nella quale questa mia paura venga amplificata e condivisa da tutti gli spettatori»; noi pensiamo che abbia raggiunto tranquillamente il suo scopo; come del resto è stato raggiunto da molti autori di film del terrore che usano preferibilmente ambienti chiusi come scenario per giocare sul senso di oppressione, sulla claustrofobia, sul terrore di essere rinchiusi, la cui espressione ultima è il terrore della sepoltura anzitempo. Durante la presentazione del suo ultimo film, *Il serpente e l'arcobaleno*, Wes Craven affermò che tutto il suo film gira intorno all'ossessione di essere inghiottiti dalla terra, perché la vera paura del regista di Cleveland è proprio il seppellimento prematuro, che venne materializzato dal più grande scrittore e teorizzatore di fobie contemporanee: Edgar Allan Poe. La m.d.p. di Craven, da qualsiasi parte inquadri Bill Pullman, il protagonista, tenderà a trasmetterci un senso di oppressione e di claustrofobia che raggiunge il momento più alto nella sequenza del seppellimento dell'antropologo, paralizzato ma cosciente, in cui il buio assoluto del grande schermo viene assorbito da tutti gli spettatori che si rendono conto, forse per la prima volta, di quanto terrificante possa essere una situazione del genere.

Gli esempi claustrofobico/cinematografici sono innumerevoli, quasi a dimostrare che in questi anni '80 l'oppressione psicologica o fisica sia una costante da non sottovalutare; non si tratta più di un allestimento scenico artefatto tipico dell'Espressionismo tedesco, in cui l'uso insistente di linee spezzate, angoli acuti, forme triangolari, elementi architettonici fantastici che assumono risalti inusitati, in un gioco continuo di luci ed ombre danno vita ad una forte amplificazione visiva del senso claustrofobico, o delle opere degli anni '30 e '40, in cui l'oppressione emotiva dovuta alle riprese in studio era del tutto involontaria. Ora si cerca di attuare una messa in scena in cui non solo la scenografia artificiale materializza l'ossessione del chiuso e della «no way out», ma addirittura lo svolgimento della vicenda, la fotografia, i movimenti di macchina ed il montaggio attuano l'impossibilità di una vera definizione di reale e di libertà (intesa come «respiro narrativo» del testo filmico), proprio come accade in *Trappola di cristallo,* in cui la velocità dell'a-





zione all'interno del grattacielo impressa da Mc Tiernan sarebbe impossibile a cielo aperto; in *Stati di alterazione progressiva* o *D.O.A.*, in cui abbiamo, in continue ambientazioni notturne, una ridefinizione strutturale ed approfondita del concetto di noir; in *Rusty il selvaggio*, nel quale tutta la pellicola è caratterizzata dalla visione soggettiva di Motorcycle Boy, il ragazzo daltonico (il film è in b/n) e semisordo; in *Rosso sangue*, in *Videodrome*, in *Ore 10: calma piatta*, in *Max Headroom* e così via per un cinema troppo spesso sottovalutato e mal distribuito.
Non esiste, in realtà, una vera e propria visione claustrofobica nella cinematografia horror (o meglio, gore) che possa far trasparire ciò di cui l'autore ha veramente paura, perché le trasformazioni in uomo lupo, le mutazioni corporee, l'agrofobia sottolineata dal disfacimento davanti allo specchio in *Poltergeist,* insomma la trasformazione fisica e la sua messa in scena, rappresentano un indebolimento irrefrenabile dell'orizzonte simbolico sopra espresso, che viene al contrario rafforzato dalle cosiddette «trasformazioni psicologiche», in cui le fobie espresse sono un elemento tangibile della psicologia autoriale (un esempio per tutti: *Inseparabili*).
Sarebbe interessante poter teorizzare una correlazione tra la voglia di materializzare la paura del chiuso da parte dei registi e la voglia dello spettatore di chiudersi al buio in una sala cinematografica. In effetti, anche se la sala è chiamata, oggi più che mai, ad essere protagonista del nuovo mercato multimediale, a causa dello scontro senza mezzi termini con la concorrenza televisiva, la sensazione claustrofobica che riceviamo seduti in poltrona è quasi inesistente se paragonata a quella che riceviamo infilandoci in un autobus o in un vagone della metropolitana traboccante di gente, rimanendo intrappolati con la propria automobile nel traffico, passeggiando per il centro durante le festività invernali o, peggio ancora, entrando in negozi assediati da persone superindaffarate a comprare cose inutili (aveva ragione il buon vecchio Romero quando, costringendo alcuni giovani a rifugiarsi in un centro commerciale chiuso, non voleva far altro che salvarli dall'assalto degli zombi, che rappresentavano il mucchio selvaggio dei compratori delle «sales», le svendite totali tanto care agli americani).
Così abbiamo appreso che è in corso un processo di identificazione delle sensazioni di costrizione ed oppressione presentate al cinema con quelle di tutti i giorni, per il quale c'è una sorta di progressiva ibridazione e confusione tra realtà e finzione, ma nel quale imbattersi ed assumerne le sensazioni non può che essere piacevole.



CAZA

Emergenza ecologica = Fobia d'autore

MARCO MARTANI

In un contesto in cui si teorizza l'esistenza di paure, fobie, ossessioni, angosce esistenziali, di necessità di autopunizione legata ad oscuri sensi di colpa, di attività inconscia o di contenuti rimossi, non si può non tener presente che i registi di oggi sono notevolmente condizionati dal rapido progresso della scienza e della tecnica e dalle inevitabili conseguenze che ne derivano. Il cinema così, non solo vede avverarsi gli incubi che dominavano i generi specifici fino agli anni '60, ma ora prende coscienza di ossessioni ed angosce completamente nuove e non meno terribili (tra l'altro questo anche grazie alle realistiche cronache dei quotidiani e ai servizi dei telegiornali).
Ora molti autori cercano di impadronirsi di queste paure per tentare di costruire ipotesi su come cambierà il mondo che ci circonda inserendole in pellicole dal grande impatto emotivo e spettacolare. La visione pessimistica prevale, anzi, sembra essere l'unica accettabile; si materializzano agglomerati urba-

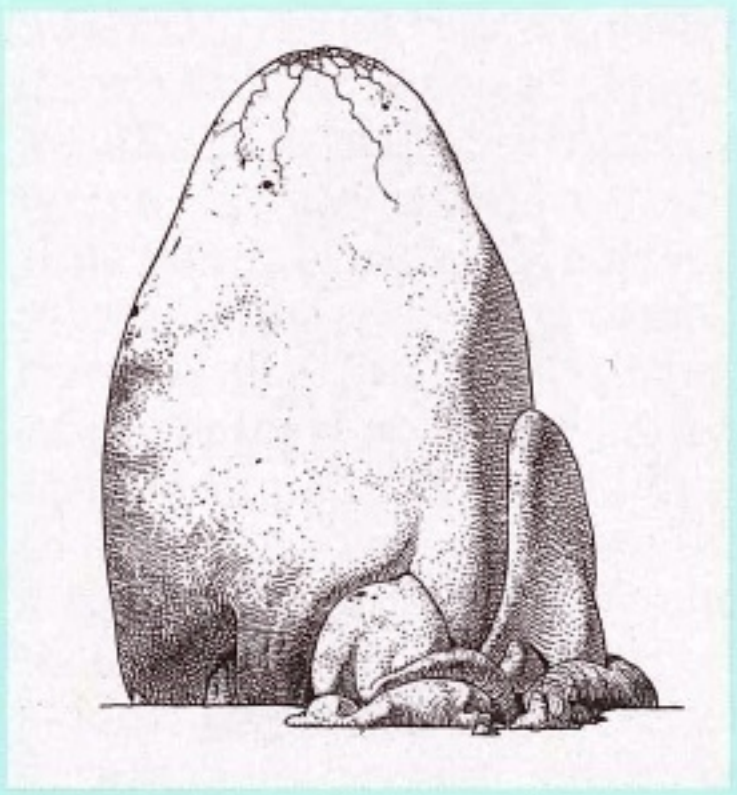
MOEBIUS

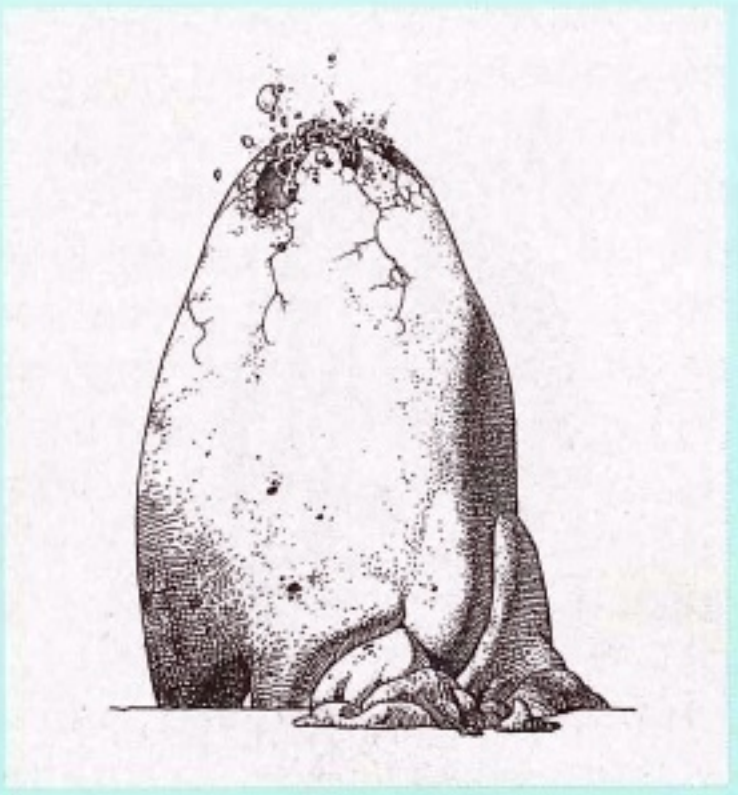
ni opprimenti che limitano e soffocano lo spazio vitale individuale *(Blade Runner, Brazil)* in ambienti umidi e fumosi in cui, anche se non c'è un Grande Fratello che vigila, è lo stesso sistema che costantemente tende a reprimere ogni impennata di inventiva personale; viene supposto che la criminalità sarà così elevata che verranno ampiamente superati i già labili livelli di guardia *(1997 Fuga da New York)* costringendo il potere politico imperante a soluzioni drastiche come finanziare un corpo di polizia senza sentimenti che esegua gli ordini impartiti senza pietà *(Robocop)*; si concretizzano messaggi agli spettatori lanciati da chi condanna la caccia indiscriminata ad animali protetti ed in via di estinzione *(Il nido dell'aquila)*, ad animali già estinti *(Star Trek IV: rotta verso la terra)*; contro la graduale distruzione di vegetazione *(La foresta di smeraldo, Un incendio visto da lontano)* o dello stesso uomo da parte delle macchine *(Terminator)*.
Anche se spesso vengono sottolineati molto delicatamente ed in modo stupendamente poetico i problemi dovuti alla tecnologia, indiziata quale principale responsabile della progressiva distruzione del paesaggio naturale, gli spettatori si rendono conto che la forma dell'esposizione non altera l'efficacia del messaggio. Werner Herzog, in *Dove sognano le formiche verdi*, dimostra con amarezza di difendere la causa ormai persa delle culture primitive in cui l'opposizione disperata degli indigeni all'avanzata degli scavi della società mineraria sarà sconfitta da una beffa, degna dell'uomo bianco «civilizzato». Chi però riesce a creare le immagini che sottolineano il terribile martellamento delle depressioni della coscienza impaurita dal pericolo nucleare è Andrej Tarkovskij che, con il suo testamento cinematografico, *Sacrificio*, non rinuncia a tornare sulle immagini ossessive e simboliche di altre sue pellicole che oramai fanno parte della nostra memoria cinematografica. Erland Josepson, il protagonista, interpreta il messaggio del regista, la sua fobia: l'ossessione per l'impossibilità di protezione e di salvezza di fronte all'olocausto nucleare, che lo costringono al «sacrificio» che salverà i suoi familiari.
Per riuscire però ad afferrare quel clima di pazzia generale che aleggiava alla fine degli anni '50 negli Stati Uniti, è d'obbligo menzionare *Atomic Café*, diretto da tre giovani cineasti che hanno rovistato tra il materiale propagandistico e con un fine lavoro di montaggio evidenziano conformismi guerrafondai preoccupanti e disinformazioni avvilenti per un viaggio senza ritorno nella pura demenzialità governativa. Come scritto nella locandina del loro film: «Si può ridere della Bomba? Sì, se sei l'unico ad averla».

Yuppies Now

GIUSEPPE GARIAZZO

Tre donne, tre sorelle, tre assassine, tre complici... Sono le «Heathers» e ripuliscono il pianeta dalle persone inutili. In sogno e nella realtà. Le due sfere si contaminano. L'incubo prende forma, nello stile che racchiude (anche) Godard Lynch Waters, quello migliore, ruvido e disgustoso. Winona Ryder ci prova, ci prende gusto. E viene aiutata da un amichetto ancora più sadico e spietato. La strage si sta compiendo, mentre sta finendo l'anno (1989) e soprattutto il decennio.
Heathers di Michael Lehmann — costretto a cambiare titolo al suo film, negli States e anche altrove, ora si chiama *Lethal Attraction*, per l'Italia *ovviamente* «Attrazione mortale»... — frulla in due ore di grande e provocatorio (veramente provocatorio) cinema uno dei *mostri* del decennio, la sua fobia itinerante, espressa dal sociale e radicata in esso. Lo yuppismo in *Heathers* è «costretto» al suicidio e fatto esplodere avvelenare messo sotto tortura. Per amici e amichette yuppie non c'è più via di scampo.
Certo, un decennio non *finisce* con l'ultimo minuto dell'ultimo anno. Qualche mostriciattolo rimane in vita. E la televisione alimenta e allontana i segnali. Le più grandi attrazioni mortali sono le scosse video che martellano corpi (morti?). La festa tv di fine anno diventa un altro enorme strato di banalità e fobie. La linea-yuppie è uguale e ripetitiva, omologabile a qualsiasi evento. Tranne a quegli eventi che la superano e la divorano. *Heathers* mostra ancora lo yuppismo. *Blob* (Ghezzi & C.) supera il corpo, la diretta, gli ospiti, il *cinema*, la televisione stessa, lo spot e vomita ogni giorno (senza tempo) immagini che una volta (il giorno prima) erano ancora — nella mente e negli occhi di molti — *vive*.
Se il blobbone di fine anno (oltre ventiquattro ore no stop di montaggio, di negazione della diretta: Benigni era o no lì, *con noi*, a *mezzanotte*?) costruisce nuovi tempi videoregistrabili, tutto torna in discussione. Il decennio può non terminare più, le lancette dell'orologio seguire nuove traiettorie e finalmente, senza l'obbligo di rispettare scadenze (meno tre, due,





uno...), gli anni ottanta si possono accantonare, con la speranza di non rivederli mai più. E neppure il loro rampantismo. De Sica (Christian), Boldi, soprattutto Greggio, Calà, Carol Alt, Luca Barbareschi, Giuliana De Sio, Francesco Nuti, Clarissa Burt... tutti loro, che in questi dieci anni con maggiore o minor frequenza ci hanno detto «bye bye baby» e ci hanno «presentato un'amica», svaniranno come in una macabra dissolvenza. Senza ritorno.
La commedia come *genere* preferito e mutante nelle sue contaminazioni (fantastica: Kelly Le Brock donna esplosiva; sociale e giovanilistica: John Hughes e soci; horror: *La brillante carriera di un giovane vampiro;* drammatica: Jim Belushi & C. *A proposito della notte scorsa...)* attraversa la fobia-yuppie, giungendo fino a *Heathers*.
E con la stessa carica sovversiva un horror radicato negli anni cinquanta (*Essi vivono* di John Carpenter) come atmosfere e sguardo narrativo ed estetico, informa che gli yuppie sono *solo* «cose venute da altri mondi» per sopprimerci. Ma fin quando esisteranno anti-eroi come John Nada (o Jena Plisken) il corto circuito provocherà scosse per gli occhi, si potranno buttare via protesi (occhiali: per più dimensioni) e vedere il vero volto del nemico. La corsa contro il tempo di Jena in *1997: Fuga da New York* segna l'inizio di un decennio e la sua *assurdità*. La fine è già situata all'inizio. L'avventura terminata. Il mostro annientato. E dunque ritornante, sotto forme e aspetti diversi. Un replicante senza fine. Spostandosi dall'horror verso zone che richiamino più attenzione (per il pubblico; gli *80s* hanno decretato altre *fini:* l'horror il porno il *genere* in sé). Verso attrazioni, prima che mortali, fatali. E macchiate di sangue e morbi innominabili. Il cancro-aids bisogna renderlo allusivo o proprio depistare (i *media* hanno raggiunto quasi tutti un tacito accordo: ancora sui giornali o in televisione è meglio usare panegirici sclerotizzati: è morto di..., da tempo soffriva...).
Al cinema — a meno di non essere intuitivi e geniali come Blake Edwards, *Skin Deep* e tutto quanto lo precede — si esorcizzano le fobie con la pesantezza di un elefante, anche dentro le mura di *Wall Street* e dei suoi abitanti corrotti (famiglie di attori contro: Sheen, Douglas), anche quando la macchina da presa si muove libera tra oggetti ingombranti.
Pesantezze di idee, tematiche, linguistiche. Adryan Lyne rende «arte» la fobia-yuppie. Prima *Nove settimane e mezzo*, poi *Attrazione fatale*. Eros e noir. Spot e horror. Istinto e repressione. Scopare fa male, soprattutto col primo che capita, in un posto qualsiasi, senza preservativo. E se lo yuppie cade in tentazione, prima sarà perseguitato dalle nuove *dark ladies*, annientate alla fine perché la pace e la tranquillità (l'idilliaco quadretto familiare, possibilmente con cane anch'esso integrato) possano tornare a regnare. Senza humour, con tanto horror (cattivo gusto, kitsch, ribrezzo) e un bel po' di soldi nel cassetto (per nuovi progetti).
Lo yuppismo si integra, i *dropout* (tranne Carpenter, tranne Jim Belushi e Woopi Goldberg in *Homer and Eddie* di Andreij Konchalovski, un *flop* al botteghino) scompaiono dal palinsesto degli anni ottanta. E Cannes premia *Sesso, bugie e videotape*, tutto bello pulito e anestetizzato. Bei corpi, belle luci, drammi e gelosie (da telenovela), interni smaglianti (lontani da quelli ri-affrontati nella loro sostanza, cromatica e prospettica, da Jim McBride in *The Big Easy*) e il video come corpo cui confidarsi. Tanto, chi c'è dall'altra parte — il regista, cine - video - filmaker o che altro? — è impotente. Il film palma d'oro (inaspettata) a Cannes 89 è importante per questo, perché contribuisce a segnare (nel nostro percorso, almeno, senza coordinate temporali: *dove siamo?*) parte della fine. La creatività è pseudo —. Cosa? È simil —. Cosa? Assomiglia a tutto e non rimanda a nulla. Neppure a se stessa, al suo corpo.
Nove settimane e mezzo. *Più o meno*. O nove secondi e mezzo. O nove anni e mezzo (vicino al «dieci», alla fine). La creatività è stata annientata da troppi (ri)sguardi. Le fotocopie fatte sono troppe, non si distingue più nulla. Se non una massa informe.
Sono le ventitre cinquantanove minuti e cinquantanove secondi. Roberto Benigni ha già stappato n-bottiglie di spumante e conto-rovesciato chissà quante volte. *Qui*, in questo «secondo» di congiunzione (tra due anni e due decenni), non più temporalmente fissati: *essi vivono?*

«spunti» scritti e ri-letti pensando ad un possibile «sentiero selvaggio».

Sentieri Selvaggi n. 4
periodico di cinema
Redazione:
c/o Libreria Imaginaria
via Luigi Pianciani 23/a - 00185 Roma
tel. 06/7005592
Direzione:
Demetrio Salvi & Federico Chiacchiari
Collaboratori:
Daniela Catelli, Giuseppe Gariazzo, Marco Marinelli, Marco Martani

MOEBIUS