



SGUARDI DI TERRORE
PAURE COLLETTIVE “INTERCETTATE” DAL CINEMA
di
Francesco Pellegrino

Ai giorni nostri, nel mondo circolano tante, troppe vicende fosche e la maggior parte dei film rispecchia il mondo in cui viviamo. Sono storie. Nelle storie non mancheranno mai i conflitti. I ricchi e i poveri, i buoni e i cattivi.

David Lynch, *In acque profonde*

La lente del cinema ti rivela le singole cellule del tessuto vitale, ti fa nuovamente sentire la materia e la sostanza della vita concreta. Essa ti mostra cosa fa la tua mano, che tu non osservi e non noti affatto, mentre accarezza o colpisce. Tu vivi in lei senza vederla. Ti palesa l'intimo volto di tutti i tuoi gesti vitali nei quali appare la tua anima e tu non la conosci. La lente dell'apparecchio cinematografico ti mostrerà sulla parete l'ombra con la quale vivi senza notarla e ti racconterà l'avventura e il destino del sigaro nella tua mano ignara e la segreta, perché inosservata, vita di tutte le cose che ti sono compagne nella vita.

Bela Balázs, *Tipo e fisionomia*

Lei non è del castello, lei non è del paese, lei non è nulla. Eppure anche lei è qualcosa, sventuratamente, è un forestiero, uno che è sempre di troppo e sempre fra i piedi, uno che vi procura un mucchio di grattacapi, che vi costringe a sloggiare le fantesche, che non si sa quali intenzioni abbia.

Franz Kafka, *Il castello*

Per quanto critiche possano essere le situazioni e le circostanze in cui vi trovate, non disperate; è proprio nelle occasioni in cui c'è tutto da temere che non bisogna temere niente; è quando siamo circondati da pericoli di ogni tipo che non dobbiamo averne paura; è quando siamo senza risorse che dobbiamo contare su tutte; è quando siamo sorpresi che dobbiamo sorprendere il nemico.

Sun Tzu, *L'arte della guerra*

1. Cinema e Società

Dal dopoguerra ad oggi molti studiosi, soprattutto tra gli storici e i sociologi, hanno inteso indagare il rapporto che lega il cinema alla realtà sociale attraverso lo studio delle rappresentazioni del mondo offerteci dai film, siano essi documentari o testi di *fiction* di impianto realistico o fantastico. Alla base di

queste ricerche vi è la profonda convinzione che i testi audiovisivi, intimamente connessi con la società e con l'immaginario collettivo, costituiscono un osservatorio privilegiato sulla vita sociale e sulle sue dinamiche. L'analisi delle raffigurazioni cinematografiche, insomma, consentirebbe di rilevare comportamenti diffusi, saperi condivisi, valori morali, simboli, interpretazioni, ideologie, paure collettive, stili di vita e molti altri aspetti del reale, magari ancora opachi o inesplorati, presenti in una società durante un preciso momento storico. L'occhio cinematografico, contribuendo a definire la maniera in cui va percepito o immaginato il mondo, parteciperebbe inoltre alla determinazione della realtà attraverso l'edificazione di una memoria e di una coscienza collettiva. Secondo Francesco Casetti, gli studi sulla rappresentazione cinematografica del sociale attribuiscono al cinema un duplice ruolo: «Da un lato si sottolinea la capacità del mezzo di riflettere i comportamenti e gli orientamenti di una società: lo si considera un prezioso testimone dei modi di agire e di pensare presenti in una comunità; lo si pensa come uno *specchio* (magari idealizzato, o magari deformato, ma non per questo meno fedele) dei gesti, delle abitudini, delle aspirazioni, delle credenze e dei valori che danno corpo a una cultura. Dall'altro si sottolinea la capacità del cinema di intervenire sui processi sociali: se ne evidenzia la possibilità di rafforzare o rompere convinzioni diffuse, di fornire modelli a cui ispirarsi, di far emergere aspirazioni represses, di aggregare individui con i medesimi gusti o opinioni, di alimentare mode, di fornire occasioni di lavoro, di creare gruppi professionali compatti; se ne mette in luce insomma la funzione di *agente sociale*»¹.

Sigfried Kracauer, con l'opera "*From Caligari to Hitler*" (1947), fu il primo ad intuire che attraverso l'analisi dei film tedeschi sarebbe stato possibile «svelare le profonde tendenze psicologiche predominanti in Germania dal 1918 al 1933»². Secondo lo studioso tedesco, poi emigrato negli Stati Uniti in seguito all'avvento del nazismo, il cinema è un dispositivo realistico, un mezzo di registrazione e documentazione dell'esistente capace di restituirci la realtà dei fatti³. I film, di conseguenza, sono prodotti collettivi rivolti ad un pubblico diffuso che rispecchiano gli strati profondi della mentalità sociale e ci consentono di cogliere la vita interiore della nazione dalla quale scaturiscono. L'esame di questi testi ci porta quindi a comprendere le condizioni che favorirono, durante la Repubblica di *Weimar*, l'ascesa al potere di Hitler e la costituzione del Terzo *Reich*. Merito indiscusso di questo lavoro è quello di richiamare l'attenzione degli stu-

¹ F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 319.

² S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, trad. it., Torino, Lindau, 2007, p. 11.

³ S. Kracauer, *Teoria del film*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1995.

diosi sulle qualità documentali del cinema capace di riflettere le componenti più segrete e le tensioni più sottili della società, così da farci «capire come ogni cultura rappresenta se stessa, le proprie alternative e le proprie opzioni»⁴. Tra le critiche rivolte al pensiero di Kracauer è utile, in questa sede, ricordare che la sua nozione di rispecchiamento risulta alquanto semplicistica. Infatti, essa stabilisce una relazione diretta e a-problematica tra rappresentazione filmica e realtà sociale incapace di vedere il film per quello che è, ovvero un artefatto che non si limita a replicare l'oggetto scopic ma lo ridefinisce, accentuandone alcuni tratti e tralasciandone altri, offrendo così una chiave di lettura dell'esistente.

Lungo questa traiettoria si muove Marc Ferro, membro di quel gruppo composito di intellettuali collegato alla rivista *Annales d'histoire économique et sociale*, con il libro *Cinéma et Histoire* (1977). Egli allarga il concetto tradizionale di fonte inserendo, accanto ai documenti che rimandano a questioni di ordine strutturale, anche tutti quei documenti legati alla produzione culturale. Questi, infatti, concorrono a riscrivere la nostra percezione dei processi storici e sociali poiché «raccontano i vissuti, la quotidianità, i modelli mentali delle epoche che li esprimono»⁵. Il cinema, debitamente inserito nelle dinamiche societarie, ci consente di «individuare zone visibili del passato delle società»⁶ e, di conseguenza, rende più fluida la conoscenza del nostro presente con i propri contrasti e i propri valori. Il film testimonia la realtà sociale attraverso: a) i propri contenuti, che permettono di cogliere sia la parte manifesta che quella latente di una società; b) il suo stile, ovvero come le diverse componenti filmiche vengono integrate tra loro per esprimere le varie tematiche e veicolare i messaggi; c) la sua azione sulla struttura sociale, cioè come interviene sulla vita collettiva; d) il tipo di lettura che riceve, ovvero come la società interpreta il prodotto filmico. Prendendo in considerazione queste quattro componenti, lo storico può considerare il cinema un valido testimone della realtà sociale, non tanto perché riflette la vita associativa, quanto piuttosto perché ci indica quali sono i punti oscuri, le scelte valoriali, il sostrato ideologico, le possibili evoluzioni e le risposte prevalenti in una data comunità.

L'analisi di Ferro, pur non esente da critiche quando guarda al cinema essenzialmente come strumento di propaganda politica capace di persuadere e orientare l'opinione pubblica⁷, appare più attenta, rispetto a quella kracaueria-

⁴ F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990* cit., p. 138.

⁵ S. Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Roma, Carocci, 2005, p. 42.

⁶ M. Ferro, *Cinema e storia*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1980, p. 89.

⁷ Si veda il testo di P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, soprattutto in relazione alla critica della visione unidirezionale del cinema come strumento di propaganda.

na, nell'attribuire un maggior peso al ruolo degli apparati produttivi, delle pratiche di consumo e dei condizionamenti politici, sociali e culturali. Il mezzo cinematografico va necessariamente considerato come un settore produttivo in cui il complesso delle operazioni preposte alla realizzazione, alla distribuzione e al consumo del testo filmico non può non avvenire che in un sistema di tipo industriale sul quale incide, e non poco, anche la politica con le proprie scelte strategiche. In ultima analisi, il prodotto filmico è un prodotto sociale storicamente determinato, condizionato dalle contingenze del tempo in cui viene realizzato e dagli assetti degli apparati industriali e delle pratiche del consumo. Dunque studiare le rappresentazioni cinematografiche del sociale ci porta, inevitabilmente, a tenere presente tutti quei fattori economici, culturali e politici che intervengono sui processi di realizzazione e fruizione dell'opera filmica.

Un altro passo in avanti, verso una maggiore comprensione della complessità del fenomeno cinematografico e del suo rapporto con il mondo sociale, viene fatto da Pierre Sorlin con le opere *Sociologie du Cinéma* (1977) e *European Cinemas, European Societies* (1991). Il film è un prodotto che non replica mai la realtà ma la trascrive, ovvero opera una selezione di alcuni elementi del reale e li riadatta in una nuova unità in cui acquisiscono un particolare senso, funzionale alla storia narrata. Sorlin definisce il procedimento di costruzione del film come quel «processo mediante il quale il cinema di un'epoca capta un frammento del mondo esterno, lo riorganizza, gli dà una coerenza e produce, a partire dal continuo che è l'universo sensibile, un oggetto finito, conchiuso, discontinuo e trasmissibile»⁸. Il film, dunque, non riflette uno stato di cose, ma il visibile di una società, ciò che essa ritiene rappresentabile, ovvero, «ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»⁹. Le rappresentazioni cinematografiche, insomma, ci consentono di familiarizzare con il mondo e contribuiscono a comporre la nostra conoscenza dell'ambiente sociale. Le immagini filmiche sono quindi un importante documento, sia per lo storico che per il sociologo, in quanto «moltiplicano la nostra consapevolezza della realtà: rendono familiari popoli e paesi lontani che non avremmo mai immaginato e migliorano le informazioni sulla realtà a noi più vicina; selezionandone gli aspetti, ci costringono a osservare e ad analizzare»¹⁰. Attraverso lo studio delle immagini filmiche, che riflettono anche distorcendo la realtà e permettono così di accedervi, possiamo studiare la società e il suo modo di inquadrare i problemi, nonché il suo mutamento. Le

⁸ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, trad. it., Milano, Garzanti, 1979, p. 16.

⁹ P. Sorlin, *Sociologia del cinema* cit., pp. 68-69.

¹⁰ P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 10-11.

rappresentazioni cinematografiche ci svelano la mentalità e l’ideologia di un’epoca, le questioni sulle quali concentra i suoi interessi e le interpretazioni che da dei suoi problemi. Dunque, «le immagini riproducono – lo “specchio” – la realtà non riconosciuta come degna d’attenzione; grazie alla frammentazione, le immagini rendono visibili le situazioni, aiutano il pubblico a identificare che cosa era conosciuto prima e a imparare quello che non è stato ancora identificato»¹¹. Ecco che il cinema, come fonte di conoscenza collettiva e riserva di immagini, esercita una doppia funzione: da un lato, è testimone del suo tempo, ne è perfetto interprete; dall’altro, partecipa al processo di costruzione della realtà sociale e dei significati collettivamente condivisi, è parte attiva capace di aiutare la società nel suo cammino evolutivo. Sorlin è però molto attento nel valutare questa duplice funzione del mezzo cinematografico. Egli precisa che i film “riflettono” aspetti della realtà che li ha prodotti e spesso anticipano alcune sue trasformazioni, ma occorre tenere ben presente, se non si vuole incappare in visioni semplicistiche, alcune considerazioni fondamentali:

1. il cinema va iscritto a pieno diritto all’interno del complesso e variegato sistema generale dei media. L’analisi storica o sociologica non può basarsi esclusivamente sui soli film, che possono trasmettere anche un «senso di inadeguatezza rispetto alla complessità del reale»¹², ma è opportuno invece inserire e integrare le narrazioni filmiche all’interno del complesso di rappresentazioni del sociale offerteci dagli altri media;
2. il cinema è un sistema di comunicazione organizzato a livello industriale che risente delle pressioni del contesto politico, economico e socioculturale entro cui si trova ad operare;
3. lo spettacolo filmico, anche se strettamente connesso alla società, fa spesso esplicito riferimento alla produzione cinematografica antecedente. I film, insomma, rinviano anche alla storia del cinema e a quella delle altre arti. Di conseguenza, il cinema filtra la realtà sociale in base anche alle necessità produttive e alle mode cinematografiche che in quel preciso momento si rivelano vincenti;
4. il tempo cinematografico si presenta a volte slegato dal tempo sociale, in alcuni casi ne anticipa l’evoluzione, in altri intercetta il visibile di una società con un sensibile ritardo;
5. i film possono influenzare il comportamento collettivo degli attori sociali, ma occorre tenere sempre in considerazione la quantità e la qualità

¹¹ P. Sorlin, *Cinema e identità europea* cit., p. 19.

¹² E. Taviani, *L’immagine della nazione nella cinematografia tra fascismo e repubblica*, in G. Monina, *1945-1946. Le Origini della Repubblica*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2007.

della fruizione dell'opera cinematografica da parte del pubblico, quali modelli cognitivi e quali *frame* interpretativi questo attiva e come i prodotti filmici si inseriscono nei radicali e rapidi cambiamenti tecnologici che in questi ultimi anni stanno interessando l'intero sistema integrato dei media, sempre in continua evoluzione.

Naturalmente questa impostazione teorica non è avulsa da critiche e aggiustamenti, ma ciò non toglie che possa essere considerata un valido quadro cognitivo entro cui inserire questo lavoro. I film non riflettono in modo speculare il mondo, non ne trascrivono in maniera diretta le componenti e non vanno, in alcun modo, confusi con la realtà. Essi sono delle finzioni, degli artefatti collettivamente costruiti, dei complessi di immagini e suoni che traggono spunto dalla realtà e la rielaborano attivamente, offrendo così delle chiavi di lettura dell'esistente. Il cinema, in definitiva, non replica il mondo, ma raccoglie delle sollecitazioni esterne e le riadatta. In questo processo di ri-definizione si offre come utile strumento per entrare in contatto con i gangli vitali di una società, «rilevandone che cosa si agita tra le sue pieghe»¹³. In altre parole, il mezzo cinematografico non rende oggettiva la realtà, né attraverso la ripresa documentaria, né mediante la finzione filmica, ma ci aiuta sostanzialmente a percepire il mondo. Francesco Casetti, nel volume *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (2005), evidenzia la capacità del cinema di offrirci uno sguardo profondamente rivelatore che, nella sua osservazione intima e ravvicinata della realtà sociale, ci svela tratti in precedenza mai visti e ci costringe a riarticolare le nostre categorie mentali. Il cinema è un *medium* capace di sviluppare uno «sguardo all'insegna dell'ossimoro, e cioè capace di operare su fronti contrapposti riuscendo nel contempo però anche a compenetrarli tra loro»¹⁴. Grazie a questa sua propensione a negoziare tra spinte contraddittorie riesce a realizzare in una nuova unità, qual è il film, dei compromessi tra le varie istanze. Sullo schermo, allora, vediamo il mondo e lo osserviamo in un nuovo ordine, approfondendone così la conoscenza. Il film “modella” l'universo circostante, lo mette letteralmente in forma, riarticola la realtà, la reinterpreta e, attraverso questa sua manipolazione, ci consente di scendere nelle profondità delle dinamiche sociali. In questo modo la sua “restituzione” del mondo non è una semplice fissazione delle apparenze, ma uno sguardo analitico capace di penetrare il “congegno” mondo. Il cinema si fa quindi testimone e consente allo spettatore di farsi testimone lui stesso, assicurandogli così un contatto diretto e più intimo con la realtà.

¹³ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

¹⁴ F. Casetti, *L'occhio del Novecento* cit., p. 12.

Ricapitolando, la macchina cinematografica rende più acuto il nostro sguardo perché: a) riesce a mettere a nudo, attraverso la propria manipolazione, la sottile logica che sta alla base del sociale; b) amplifica le nostre capacità percettive e ci fa cogliere aspetti della realtà che altrimenti rimarrebbero opachi; c) offre nuove categorie cognitive con cui osservare il mondo, re-interpretando i valori e le preoccupazioni che marcano una società. L'occhio del cinema si presenta, quindi, come l'occhio di una macchina con la vocazione per la verità, o meglio, per la «cineverità»¹⁵. Ecco, allora, che possiamo ritenere il *medium* cinematografico un valido interprete della contemporaneità e un utile mezzo per rilevare quei punti di tensione su cui possono agire le leve del mutamento sociale.

2. Testi filmici e generi cinematografici

A questo punto, una volta delineati gli snodi teorici fondamentali su cui ruota il complesso rapporto tra cinema e società, non ci resta che verificare come i prodotti filmici riescano ad intercettare quelle paure collettive fortemente significative nella nostra epoca. I film che verranno presi in considerazione nelle pagine a seguire, anche se non mancheranno riferimenti e rinvii ad altri testi filmici, sono cinque: 1) *The village* di M. Night Shyamalan (U.S.A., 2004); 2) *La terra dei morti viventi* di George A. Romero (U.S.A.-Canada, 2005); 3) *I figli degli uomini* di Alfonso Cuarón (U.S.A., 2006); 4) *La zona* di Rodrigo Plà (Spagna-Messico, 2007); 5) *District 9* di Neill Blomkamp (U.S.A., 2009)¹⁶. Questi testi sono stati scelti, oltre che per la loro prossimità cronologica, soprattutto per la loro complementarietà, vale a dire per la vicinanza nelle tematiche trattate, per la comune capacità di penetrazione sociologica e per un'analogia abilità interpretativa delle problematiche contemporanee. Occorre, però, sottolineare che ci troviamo dinanzi non a opere di inchiesta, ma a testi di *fiction* inseriti in cicli produttivi di massa il cui scopo primario rimane quello di intrat-

¹⁵ F. Casetti, *L'occhio del Novecento* cit., p. 158.

¹⁶ Si è deciso di riportare nel testo, per necessità di sintesi, solo il nome dei registi. Ciò non deve far pensare che questo contributo sia in linea con quella "*politique des auteurs*", diffusasi soprattutto in Europa a partire dagli anni Cinquanta, secondo cui il regista, alla stregua degli autori di opere letterarie, sia l'unico artefice dell'opera filmica e che questa sia da considerarsi espressione della sua personalità e della sua visione del mondo. Al contrario, come si è cercato di delineare, i film sono opere collettive soggette a molteplici condizionamenti di tipo produttivo, industriale, politico, culturale e vedono impegnate, durante la loro realizzazione, una molteplicità di figure professionali: dal produttore allo sceneggiatore, dallo scenografo al direttore della fotografia, dagli attori ai macchinisti, dai tecnici del suono ai costumisti e così via. Naturalmente al regista va riconosciuta, al di là della specificità del ruolo, una funzione di coordinamento dei diversi apporti tecnici e artistici entro un preciso quadro unitario.

tenere il pubblico, offrendo uno spettacolo di evasione da consumare nei normali circuiti commerciali. Questi film si presentano come un osservatorio privilegiato delle dinamiche sociali in quanto rivelano, attraverso le loro immagini, un enorme potenziale informativo e simbolico su alcune moderne inquietudini collettive. L'analisi filmica cercherà di tenere conto della sovrapposizione e interazione dei tre sistemi della rappresentazione: parole, musica e immagini. Saranno presi in considerazione: i contenuti veicolati; le narrazioni, ovvero come vengono raccontate le storie e come vengono organizzati i vari elementi; gli stili visivi. Mettere a fuoco i racconti, evidenziare i temi, studiare le immagini, i protagonisti e le ambientazioni ci consente di delineare qualche filo interpretativo generale del mondo in cui viviamo. Si cercherà, inoltre, di mostrare come l'analisi contenutistica e visiva dei film aiuti a riflettere sui contesti socioculturali e politici da cui traggono ispirazione.

Prima però di addentrarci nel discorso, è necessario fare qualche considerazione sui generi cinematografici cui appartengono questi testi. I primi due rientrano nel genere *horror*, anche se *The village* viene spesso catalogato come *thriller*. *District 9* è un film di fantascienza (*science-fiction*) a cui, però, si sovrappongono molte situazioni tipiche dei film d'azione e di guerra. *La zona* e *I figli degli uomini* sono racconti fanta-sociologici che, ambientati in un futuro esibito quasi come un eterno presente, sviluppano registri narrativi vicini al *thriller*. Come è evidente in queste prime considerazioni, i generi cinematografici non si presentano mai come forme pure, isolate e immutabili, ma nascono da un continuo processo di ibridazione: «Svincolato dai limiti della carne, il processo di creazione dei generi ci offre non un unico grafico sincronico, ma una serie sempre incompleta di mappe di genere sovrapposte. Ogni volta che i nostri occhi si concentrano sulla mappa, vedono apparire proprio in quello stesso spazio una mappa nuova, al momento in via di definizione. La mappa non potrà mai essere completata, perché non è un resoconto del passato, bensì di una geografia vivente, di un processo in corso»¹⁷.

Ogni film, dunque, non appartiene ad un'unica categoria e presenta sempre elementi semantici e sintattici¹⁸ ascrivibili a diversi generi cinematografici. È utile anche ricordare che la terminologia di genere non è universalmente valida, ma cambia in relazione ai soggetti che la utilizzano. Per questi motivi, non possiamo accettare classificazioni rigide dei prodotti filmici. Va precisato, inoltre, che i generi cinematografici non sono atemporalmente, cioè slegati dal processo storico, ma si presentano vincolati al suo mutamento e, di conseguenza, si iscrivono

¹⁷ R. Altman, *Film/Genere*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 103.

¹⁸ R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», 23 (1984), p. 3.

no nelle contingenze del mondo. Questo discorso vale ancor di più per l'*horror* e la *science-fiction* che nel loro mutare lungo la storia del cinema – grazie anche all'ibridazione con altri generi già esistenti e con quelli emergenti che di volta in volta si andavano affermando – sono riusciti a testimoniare la variazione delle paure collettive: mai identiche a sé stesse, ma sempre diverse a seconda del contesto socio-culturale di riferimento e del momento storico¹⁹. I film dell'orrore e quelli di fantascienza sembrano destinati a decifrare e decrittare quei segnali di angoscia e di paura che siamo costretti a vivere in società, consentendoci così di acquisire una maggiore consapevolezza dei meccanismi che ne sono all'origine. Questi generi cinematografici, tradizionalmente rivolti ad un pubblico adolescenziale e sottovalutati dalla critica “colta”, tanto da meritarsi l'appellativo di *b-movies*²⁰, oggi sembrano risplendere di luce nuova e vedono riconosciuto il loro valore analitico e interpretativo, al punto che la stessa critica sembra averne inteso le potenzialità figurative, esplicative e analitiche.

3. Geografia dell'esclusione

Sul piano dell'analisi filmica notiamo subito che tutti e cinque i testi rappresentano comunità chiuse – a volte per scelta volontaria, a volte per coazione sociale – nei confronti del mondo esterno. Queste forme di segregazione spa-

¹⁹ Si pensi, ad esempio, alla storia del cinema dell'orrore passato dalla raffigurazione di paure tipicamente romantiche, incarnate nel mostro o nel *mad doctor* desideroso di interferire con l'ordine divino, della serie dei mostri della Universal negli anni 30, all'orrore psicologico e naturalistico dei film di Jacques Tourneur prodotti dalla RKO di Val Lewton negli anni 40, all'angoscia del corpo, in particolare di quello femminile, espressa in certa filmografia – anche italiana – degli anni 50 e 60, per giungere fino al terrore dei legami familiari e comunitari, dei serial killer e delle relazioni sessuali evidenti nei film degli anni 70 e 80 e alle paure connesse agli assetti societari del mondo contemporaneo e allo sviluppo di innovazioni tecnologiche sempre più invasive, facilmente individuabili nei film dagli anni 90 fino ai giorni nostri. Naturalmente questo breve *excursus* storico, volutamente superficiale e lineare nelle sue conclusioni, rappresenta solo una provocazione finalizzata a esemplificare come il mutamento storico del cinema e, con questo, quello dei generi cinematografici sia strettamente interconnesso al mutamento storico della vita sociale. Un'analisi più accurata ci rivelerebbe sensibili differenze tra i vari contesti nazionali e linee di sovrapposizioni, ma l'idea di un legame tra mutamento cinematografico e mutamento storico-sociale resta comunque valida.

²⁰ Solitamente per *b-movies* si intendono i film a basso costo, cioè quelle pellicole che hanno richiesto per la loro realizzazione un investimento non ingente di risorse economiche. Spesso, però, la definizione di *b-movie* – nelle considerazioni di una certa critica “alta” – ha acquisito una connotazione negativa tesa a caratterizzare tutti quei testi dallo scarso valore culturale, morale ed estetico. Ai giorni nostri, però, si assiste ad una rivalutazione di questi film cui si riconosce giustamente una capacità di “penetrazione sociologica”, nonché una valenza estetica e figurativa.

ziale producono una «geografia dell'esclusione»²¹ che trae origine da quel senso di insicurezza e di paura che si prova quando si condivide il medesimo spazio con un estraneo.

The village narra la storia di un gruppo di persone che, segnate dalla morte violenta di alcuni loro familiari, decidono di ritirarsi dal mondo e vivere, come i primi coloni americani, in un villaggio rurale. Per proteggere il loro segreto dalla curiosità e dall'intraprendenza dei più giovani, inventano strane creature mostruose che abitano nel bosco circostante. È il timore della violenza urbana e del crimine a spingere questi individui a cercare felicità e pace tra le "mura" sicure di Covington. Il senso di comunità è perfettamente visibile in almeno tre occasioni: 1) nella scena iniziale, nella quale osserviamo, sullo sfondo, August Nicholson piangere per la morte del figlio, mentre in primo piano gli altri membri partecipano al suo dolore; 2) nelle inquadrature dei rifugi, dove sono rinchiusi gli abitanti del villaggio durante l'attacco delle creature innominabili; 3) nella ripresa in cui tutta la cittadinanza è riunita fuori dalla porta di casa di Lucius, in attesa di notizie sulle sue condizioni di salute. La comunità, insomma, è percepita come un «luogo caldo, un posto intimo e confortevole»²² dove potersi ritirare per sfuggire ad ogni pericolo. Il villaggio si fonda su un obbligo di confraternita secondo cui ogni individuo partecipa, emotivamente e materialmente, alla vita comunitaria e ripartisce ogni beneficio con tutti gli altri, indipendentemente da quanto siano stati importanti e capaci. Nel paese nessuno è estraneo e potenzialmente pericoloso. La minaccia vive nel bosco, attraverso i lineamenti mostruosi delle creature innominabili che incarnano il lato oscuro e criminogeno dello straniero. La paura dell'Altro è il collante sociale che unisce il borgo rurale e lo trasforma in una comunità controllata, attenta a vigilare sui confini che la separano dalla foresta. Queste fortificazioni incarnano la diffidenza verso ciò che è esterno e riproducono simbolicamente tutte quelle chiusure mentali, culturali, ideologiche che ci portano a diffidare degli sconosciuti. I limiti del villaggio sono il riflesso dei sistemi di allarme, delle caserme, dei vetri anti-proiettile, dei pattugliamenti, delle telecamere a circuito chiuso e degli antifurti per auto che sempre più fanno parte del "pacchetto sicurezza" acquistato dai cittadini a protezione delle loro vite e dei loro beni. Questa divisione tra dentro e fuori è ulteriormente simboleggiata dall'utilizzo del rosso e del giallo per contrassegnare, rispettivamente, le creature della foresta e i membri della comunità. Ci troviamo, insomma, dinanzi a un ghetto volontario costruito appositamente per tenere lontano chi non appartiene a questo microcosmo. Gli anziani hanno scelto la segregazione spaziale volontaria con la conseguente chiusura

²¹ M. Davis, *Il pianeta degli slum*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2007.

²² Z. Bauman, *Voglia di comunità*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2001.

sociale per sfuggire a quanto accade in città, dove la violenza è sempre in agguato. Gli abitanti del “ghetto” scoprono con sconcerto che quanto più sicuri si sentono all’interno del recinto, tanto meno familiare e più minacciosa appare la foresta all’esterno e tanto più coraggio occorre per avventurarsi al di là del confine, dove li attendono mostruose creature.

Un altro ghetto volontario è quello raffigurato in *La zona*. Questo film, a differenza della pellicola di Shyamalan, possiede un registro visivo decisamente più realistico. Tre ragazzi della periferia di Città del Messico, in una notte di tregenda, riescono a penetrare all’interno di un quartiere residenziale – separato dai quartieri poveri della città attraverso un muro di cinta, ricoperto da filo elettrificato e protetto da telecamere a circuito chiuso e da guardie private – per compiere un furto in un appartamento. Una volta scoperti, due di loro vengono uccisi dalle guardie, mentre il terzo riesce a scappare senza però uscire da “La zona”. I condomini, decisi a evitare l’intervento della polizia per conservare i privilegi acquisiti, organizzano una vera e propria “caccia al mostro” che si concluderà con il linciaggio del giovane malvivente. Anche qui la causa scatenante della chiusura comunitaria va ricercata nella violenza urbana, in particolare quella delle classi marginali e deprivate.

Al giorno d’oggi, infatti, assistiamo a un cambiamento, non tanto della qualità dell’azione criminale, quanto dello «sguardo rivolto dalla società su certe illegalità di strada – ossia, in altre parole, sulle popolazioni diseredate e disonorate per situazione o per origine che ne sono probabilmente responsabili e sul posto che occupano nel contesto urbano»²³. Le classi inferiori dei centri urbani vengono, sempre più frequentemente, percepite come una minaccia e divengono, grazie anche all’operato dei media e alle manipolazioni della politica, simboli dell’insicurezza sociale generalizzata. In buona parte del mondo stiamo assistendo ad un inasprimento delle politiche giudiziarie, penitenziarie e di pubblica sicurezza, ad una vera e propria criminalizzazione della povertà, che, per molti commentatori contemporanei, trova la sua giustificazione nella precarietà del lavoro dequalificato e flessibile, nel disfacimento dei sistemi di *welfare* e nell’impossibilità delle classi popolari di disporre di un capitale culturale e sociale adeguato all’accesso nei settori protetti del mercato del lavoro. Il film mostra molto chiaramente la crescente polarizzazione economica e la conseguente segregazione urbana presenti in molte nazioni del mondo. “La zona” confina con un immenso *slum* periferico²⁴. All’inizio del film il volo di una farfalla ci

²³ L. Wacquant, *Punire i poveri. Il nuovo governo dell’insicurezza sociale*, trad. it., Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 43.

²⁴ In M. Davis, *Il pianeta degli slum* cit., p. 197. A proposito di questo fenomeno di divisione urbana, si legge: «Se i poveri resistono accanitamente all’espulsione dal centro della città, i

conduce dall'ordine privato del residence di lusso al caos pubblico della periferia indigente. Quando i ragazzi si uniscono alla "caccia" degli adulti, attraversano un immenso e verdissimo campo da golf incorniciato dal più tetro e profondo degrado urbano. Le macchine lussuose che escono dal recinto dorato in cui volontariamente si sono reclusi si trovano a condividere la strada con camion vecchi e carichi di gente marginale. I poveri, responsabili del loro operato criminale, devono essere cacciati ed eliminati. La sensazione di minaccia è incrementata dal ricorso alle inquadrature delle telecamere di sicurezza presenti all'interno del complesso abitativo. Occorre liberarsi degli indigenti come si fa con i rifiuti. Essi non meritano di essere trattati da esseri umani e i loro cadaveri non possono trovare altra collocazione se non nei bidoni della spazzatura. Questa disuguaglianza sociale – simile per certi aspetti a quella raffigurata in *La terra dell'abbondanza* di Wim Wenders, dove ai quartieri poveri ricolmi di senz'altro della periferia di Los Angeles fanno da contraltare i grattacieli luccicanti della Downtown – conduce i condomini del sontuoso sobborgo a reprimere la propria libertà spaziale e a trincerarsi dietro alte mura, pur di vivere senza paura. Ogni centimetro del loro territorio viene attentamente controllato, così da evitare ogni possibile intrusione. La sicurezza diviene una questione privata: ogni residente ha un'arma; il sobborgo è protetto da professionisti stipendiati dagli stessi condomini; le ronde sono organizzate e composte dagli stessi abitanti; la polizia viene percepita come un elemento fastidioso e non meritevole di fiducia. Tutto, insomma, sembra relegato alla sfera del privato: la paura è privata e la risoluzione dei conflitti rimane una questione privata; la decisione di braccare il fuggitivo è presa dall'assemblea condominiale, alla cui volontà il singolo deve sottomettersi pena l'esclusione dal gruppo; la strada, dove circola il malvivente, è proprietà privata e non si accetta alcuna incursione dell'autorità pubblica.

Distinzione spaziale e chiusura sociale sono argomenti centrali anche in *La terra dei morti viventi*. In un mondo ormai invaso dagli zombi, i sopravvissuti si sono barricati all'interno della città, anch'essa spazialmente divisa tra il ghetto popolare e il residence dove abitano i ricchi. Gli zombi, presa consapevolezza della loro condizione, iniziano a marciare sull'aggregato urbano fino a determinarne un radicale riassetto. Il film, finito di scrivere poco prima dell'11 settembre e poi rielaborato alla luce dell'attentato al World Trade Center, è profondamente ancorato al nostro presente. La storia, girata a Toronto per ragioni

benestanti barattano volontariamente i loro vecchi quartieri in cambio di complessi recintati in periferia, organizzati come parchi a tema. Certamente di antichi quartieri dorati ne restano ma il nuovo trend globale che si è affermato dai primi anni novanta è la crescita esplosiva dei sobborghi esclusivi chiusi, alle periferie delle città del Terzo mondo».

economiche, ma concepita per Pittsburgh e la sua geografia di città tra due fiumi, è ambientata in una società dove i ricchi e i potenti – comandati da Kaufman – abitano a Fiddler's Green, uno smagliante grattacielo. La pubblicità del complesso residenziale recita: «La vita continua a Fiddler's Green. Nel cuore di una delle più antiche e grandi città d'America. Delimitato su tre lati da imponenti fiumi, il Fiddler's Green offre una vita di lusso nel grande vecchio stile. Cenare in uno dei nostri sei raffinati ristoranti, cercate il regalo perfetto nei fornitissimi centri commerciali [...]. Non è il momento, non è arrivato il vostro momento di venire al Fiddler's Green». Tutto intorno, sulle rive del fiume, vi è il ghetto, un fatiscente accampamento popolato dalle ombre di coloro che non hanno nulla. Dice Romero a proposito: «Ho cercato di descrivere l'America di oggi, è un po' una sua versione jazz, un'interpretazione personale. Ma in un certo senso riflette ciò che sta succedendo»²⁵. *La terra dei morti viventi* è il più costoso degli *zombi-film* di Romero, 18 milioni di dollari, non molto per gli standard di oggi, ma anni luce dai 115 mila dollari del primo film della serie *La notte dei morti viventi*, e per questo ha un look più patinato e un maggior numero di scene di azione, anche se colpisce di più per la sua profonda tristezza e la qualità lirica. Il film si avvale di un racconto di fantasia per costruire un preciso punto di vista sulla nostra realtà: «Sono un po' come le scene della sala operatoria in *M.A.S.H.*: ridi della commedia fino a quando ti fermi e capisci che stiamo parlando del mondo reale. Per me gli zombi sono una forza esterna. Nessuno presta loro attenzione, come oggi non prestiamo attenzione all'effetto serra, o al perché noi americani siamo detestati ovunque. Infatti il tema di questo film è: "cosa significa ignorare il problema". Ci sono cose importantissime che stanno succedendo e a cui non stiamo badando. Indirettamente gli zombi rappresentano ciò di cui noi, la comunità globale, dovremmo preoccuparci. Veramente»²⁶.

La crescente polarizzazione economica è raffigurata su due piani narrativi. Sul piano interno, la città degli uomini è divisa tra i ricchi del Green, che continuano a condurre una vita normale come se il mondo fosse sempre lo stesso e l'epidemia che provoca la rinascita dei morti sotto forma di zombi non esistesse, e i poveri del ghetto impegnati a sopravvivere. Questa situazione rimanda all'attuale segregazione spaziale di molte città del mondo dove, come rilevato in precedenza, a quartieri sempre più lussuosi e sicuri si contrappongono quartieri poveri con cospicue sacche di emarginazione sociale. Al centro c'è il Green, abitato in prevalenza da bianchi, e tutto intorno il ghetto con la sua popolazione multietnica. Particolarmente eloquente, a proposito dell'esclusione socia-

²⁵ G. D'Agnolo Vallan, *Non svegliare lo zombi che dorme*, in «Ciak», 7, Luglio 2005, p. 74.

²⁶ G. D'Agnolo Vallan, *Non svegliare lo zombi che dorme* cit., p. 76.

le legittimate su basi etniche, è la risposta di Riley, capo degli incursori, alle provocazioni di Cholo, un portoricano al servizio di Kaufman intento a conquistare un appartamento nel Green: «È un sogno Cholo, non lo permetteranno a te, non lo permetteranno a me; siamo la razza sbagliata». È questa contrapposizione a generare fenomeni di conflitto sociale e di opposizione violenta allo *status quo*. Non a caso, nel film, il ghetto è il luogo dove nasce un movimento sovversivo, i ribelli guidati da Mulligan, intento a combattere le sperequazioni sociali ed economiche della città. L'esclusione sociale, insomma, può degenerare in conflitto sociale e la protesta trova i suoi sostenitori nel quartiere povero.

Sul piano esterno, invece, la divisione tra la città dei vivi e il territorio popolato dagli zombi rinvia indirettamente al crescente divario Nord/Sud nel mondo globale. I morti viventi rappresentano le popolazioni povere del pianeta. Big Daddy, presa consapevolezza della condizione in cui vive la sua specie, guida la rivolta e, attraverso il suo esempio (si veda la scena del mitra), porta gli altri zombi ad un nuovo stadio di coscienza. Significativa è la scena in cui Big Daddy vede da una fessura, tra alcuni suoi simili uccisi e appesi a testa in giù, la città sovrastata dal grattacielo del Fiddler's Green. Questa immagine rinvia prontamente al concetto di cortocircuito mediatico secondo cui il proliferare di media transfrontalieri e pluralisti incrementa la visibilità del benessere dei paesi sviluppati e genera «drammatici effetti di privazione relativa»²⁷ nelle *audience* dei paesi in via di sviluppo. In altre parole, Big Daddy guarda il grattacielo della città degli uomini così come un cittadino del Terzo mondo vede l'opulenza dell'Occidente e la paragona alla propria condizione di miseria. La bandiera americana sgualcita posta sopra una delle moto degli incursori, pagati da Kaufman per spingersi in territorio zombi alla ricerca di beni di lusso, rappresenta una metafora della critica mossa dal film all'imperialismo americano. I morti viventi sono, dunque, emarginati, sfruttati e per questo conquistano la nostra simpatia, mentre agli umani, per fortuna non a tutti, spetta il ruolo degli sfruttatori. Neanche il dorato mondo degli uomini rimane comunque immune dalla disperazione. Infatti, quando vediamo un ricco abitante del Green trasformarsi in zombi e aggredire i suoi parenti, capiamo quale luce sinistra illumina la vita familiare all'interno delle confortevoli pareti del grattacielo.

Tematiche affini sono presenti anche in *I figli degli uomini*. Il mondo che conosciamo oggi non esiste più. In tutte le nazioni regna il caos, l'anarchia e la guerra. L'Inghilterra rimane l'ultimo baluardo della "civiltà" e diviene la meta ambita da un numero imprecisato di immigrati provenienti da tutto il pianeta. Il governo inglese dichiara guerra a questa "invasione" e attua una politica re-

²⁷ F. Battistelli, *Gli italiani e la guerra. Tra senso di insicurezza e terrorismo internazionale*, Roma, Carocci, 2004, p. 20.

pressiva incentrata sulla militarizzazione delle frontiere e la reclusione degli immigrati irregolari in appositi campi, vere e proprie prigioni a cielo aperto, coordinati dalla polizia. A questo stato di cose si oppongono i "Pesci", un'organizzazione terroristica che lotta per il riconoscimento dei diritti degli esclusi. La situazione è, inoltre, aggravata da diciotto anni di infertilità femminile: in un mondo senza bambini, non esiste futuro e la disperazione regna sovrana. In questo contesto si muove Theo, un ex attivista politico caduto in depressione dopo la morte del figlio, la cui missione sarà quella di salvare la prima donna rimasta incinta dopo tutto questo tempo (Kee) dal progetto di Luke, capo dei "Pesci" e risoluto sostenitore della lotta armata, di utilizzare la nuova gravidanza come "manifesto" per la causa rivoluzionaria.

Il film descrive un mondo futuro non molto diverso dal nostro presente. La condizione sociale delle società occidentali è portata alle estreme conseguenze e vengono accentuate le tragiche implicazioni che possono derivare dalla mancata risoluzione delle attuali problematiche politiche, economiche e sociali. Il vero punto focale si trova nel contesto: nell'ambientazione che fa da cornice alla storia. Non si guarda alla dimensione sociale in maniera troppo diretta, ma la si mostra da un'angolazione obliqua, la si lascia sullo sfondo, rendendola così visibile. Esiste una buona tensione tra il primo piano dell'avventura, che trova in Theo il proprio protagonista, e lo scenario di una condizione sociale disperata. La vicenda di Theo è, dunque, il prisma attraverso il quale si vede il mondo rappresentato ancora più chiaramente. Il film non mostra una realtà alternativa, ma accentua la condizione presente facendoci così percepire quei punti opachi su cui è bene intervenire al più presto. A tal proposito, le parole pronunciate da una radio sembrano sottolineare questo aspetto: «È uno splendido pomeriggio qui a Radio Avalon. Ora, per tutti i nostri nostalgici, uno squillo dal passato, direttamente dal 2003, quel meraviglioso periodo in cui la gente rifiutava di accettare che il futuro fosse alle porte». I titoli del telegiornale, posto in apertura del film, affermano: «Assedio a Seattle, giorno 1000. La comunità musulmana chiede la fine dell'occupazione delle moschee da parte dell'esercito. Ratificata la legge sulla sicurezza nazionale. Dopo otto anni, i confini britannici resteranno chiusi. Continuerà la deportazione di immigrati illegali». Negli articoli di giornale, posti sulla scrivania di Janice, leggiamo: «*Don't attack Iraq*»; «*War is not the answer*»; «*25% infertility rate*»; «*90% infertility*»; «*Two years since last baby born*»; «*No baby hope*»; «*Massive migration*»; «*Channel tunnel close. All foreigners now illegal*». Con questi messaggi lo spettatore viene informato sulle condizioni del mondo raffigurato dal film e capisce che, tutto sommato, non è così distante da quello reale.

La scenografia ha una valenza simbolica molto importante. Il mondo del futuro è praticamente il mondo del presente, solo più fatiscente, triste e malridot-

to. Il film è pieno di riferimenti iconografici contemporanei che nel futuro, in cui è ambientata la storia, versano in uno stato di degrado. Da quando è sorto il problema dell'infertilità, la società non è più progredita. Tutto è diventato vecchio e fatiscente. L'umanità è prossima alla fine e si respira un'atmosfera di disillusione continua. Non c'è bisogno della conservazione: non ha senso conservare le cose quando non nascono esseri umani da diciotto anni. Dappertutto si vede immondizia, degrado, inquinamento. La gente vive una condizione perpetua di disperazione. Ed è proprio nel kit da suicidio "per una morte serena", regolarmente fornito dal governo, che possiamo ritrovare il simbolo di questo stato emotivo generalizzato. Il mondo è in uno stato di deterioramento, tanto più palese quando vediamo lo stato di disuso in cui versa la scuola dove Theo e Kee incontrano Syd, il poliziotto dell'immigrazione che li condurrà nel campo profughi di Bexhill. In un mondo senza bambini le scuole non servono, non vengono finanziate e sono solo dei posti vuoti e inutilizzati. Non esistono, inoltre, innovazioni tecnologiche. La tecnologia non è progredita, anzi versa in uno stato di abbandono; infatti, gli strumenti tecnici sono gli stessi che usiamo oggi, ma più vecchi e fatiscenti. Qui sta l'elemento di spicco del film: il rischio del degrado, sia ambientale che sociale, a cui il nostro mondo è esposto.

Per ciò che concerne il degrado ambientale, la pellicola ci mostra diverse immagini di decadimento della natura. Durante il viaggio verso Bexhill i protagonisti attraversano un paesaggio rurale totalmente inquinato. Sullo sfondo si vedono strutture industriali che funzionano a pieno regime, mentre la campagna circostante è arida, morta e ospita solo carcasse di animali ammassate. Questo paesaggio spettrale genera nello spettatore un senso di inquietudine per la possibilità di un futuro disastro ambientale permanente. La più pericolosa conseguenza dello sviluppo industriale globale è, infatti, la variazione del clima mondiale e il danneggiamento di buona parte del nostro habitat terrestre. Variazioni di temperatura, piogge acide, uragani e tifoni, osservati in numero crescente in questi ultimi anni, sono il risultato di un «rischio costruito, cioè riconducibile all'impatto della nostra conoscenza manipolatoria sul mondo»²⁸. L'azione dell'uomo sta modificando i tradizionali processi naturali e il film sembra cogliere proprio queste preoccupazioni connesse al degrado ambientale a cui stiamo assistendo.

Per quanto riguarda invece il degrado sociale, l'accento è posto sul terrorismo e sull'immigrazione. La scena iniziale dell'esplosione del Cafè richiama subito alla mente il terrore sperimentato nelle società occidentali dopo l'attacco terroristico dell'11 settembre 2001. Il terrorismo oggi, come sempre più spesso

²⁸ A. Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, trad. it., Bologna, il Mulino, 2000, p. 40.

accade anche nelle guerre ufficiali, può colpire qualsiasi posto, finanche uno stadio, un raduno pubblico o un pub alla moda. Siamo in presenza di una minaccia condotta su «scala umana»²⁹, in cui le vittime sono per lo più civili innocenti. L'11 settembre, insomma, è stato un disastro che si è abbattuto sul senso di sicurezza dell'opinione pubblica occidentale, e questa atmosfera è ben radicata nel film. I "Pesci" raffigurano l'insensatezza, la pazzia della risposta terroristica ai problemi del mondo e il trattamento riservato agli immigrati nel campo di Bexhill, dove si vedono alcuni irregolari incappucciati, fa rivivere immediatamente lo spettro di Guantanamo.

Anche sul versante dell'immigrazione, la pellicola offre utili spunti di riflessione. Il nemico contro cui combatte il governo inglese è l'Altro globale, ossia tutti gli immigrati indipendentemente dalla cittadinanza, dalla razza, o dal colore della pelle. Ci colpisce vedere tra gli immigrati rinchiusi in una gabbia, appositamente costruita nelle strade di Londra, un'anziana signora che parla in tedesco. Altrettanto scioccante è osservare, oltre agli arabi armati e con il volto coperto che sfilano lungo le strade del campo profughi (chiaro riferimento alle manifestazioni di Hamas), alcuni cittadini francesi che partecipano alla rivolta di Bexhill. Queste circostanze ci portano a considerare la possibilità che ogni etnia, in presenza di specifiche condizioni storiche, può essere additata come potenzialmente pericolosa e combattuta alla stregua di un nemico.

In una televisione, situata nel vagone della metropolitana londinese, vengono associate alcune immagini di violenza e di distruzione dei simboli delle maggiori città del globo al motto: «Il mondo è crollato». Da un'altra tv, posta nel vagone del treno su cui viaggia Theo, si sente: «Lui è il mio dentista. Lei è la mia donna delle pulizie. Lui è il cameriere. Lei è mia cugina. Loro sono immigrati illegali. Dare lavoro, cibo o alloggio a immigrati illegali è un crimine. Proteggi la tua Nazione, denuncia gli immigrati illegali». Questi slogan televisivi ci invitano a riflettere sulle capacità manipolative dei media, dirette a fomentare il panico. Il bombardamento di stimoli visivi e uditivi cui sono sottoposti i nostri personaggi, non si differenzia poi così tanto da quelli che subiamo nel mondo reale. Il sostegno di politiche repressive contro gli immigrati sembra, in ultima analisi, derivare anche dal discorso allarmista sull'insicurezza prodotto dai media e, in particolare, dalla televisione. Il governo inglese, alla fine, deciderà di risolvere il problema dell'immigrazione radendo al suolo Bexhill.

Durante lo svolgimento della storia, insomma, veniamo catapultati in un panico da "invasione" che conduce alla stigmatizzazione sociale dei migranti. Nel film osserviamo un atteggiamento, del tutto reale, di chiusura e di esclusio-

²⁹ J. Bourke, *Paura. Una storia culturale*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2007.

ne degli immigrati e distinguiamo, in maniera chiara, tutte quelle pratiche sociali di costruzione dell'immagine dello straniero come nemico pubblico. In altre parole, gli immigrati sono ridotti a: «Non-persone, cioè esseri umani che sono intuitivamente delle persone come noi (esseri umani viventi dotati di una persona sociale e culturale), cui però vengono revocate – di fatto o di diritto, implicitamente o esplicitamente, nelle transazioni ordinarie e nel linguaggio pubblico – la qualifica di persona e le relative attribuzioni. Si tratta di persone che, per ragioni politiche o ideologiche, sono escluse da ogni riconoscimento o considerazione. In breve, l'immigrato non è una non-persona per qualche caratteristica intrinseca o naturale, ma perché socialmente considerata tale, in seguito a un processo di esclusione o di vera e propria rimozione sociale»³⁰.

Il tema dell'immigrazione è il fulcro centrale su cui ruota anche *District 9*. Da venti anni gli alieni, arrivati in condizioni precarie di salute dopo un estenuante viaggio, vivono ai margini di Johannesburg, in uno *slum* chiamato distretto 9. Il dipartimento degli affari alieni dell'MNU, una multinazionale produttrice di armi, per assecondare le richieste della popolazione locale decide di spostare i “gamberoni”, così come vengono soprannominati gli alieni, dal distretto 9 in un nuovo campo profughi appositamente costruito a 200 km dalla città sudafricana. Il coordinamento delle operazioni di sfratto viene affidato a Mikus van de Merwe che, dopo aver ingerito per errore un liquido alieno, si trasformerà in un extraterrestre. L'MNU, interessata a sfruttare commercialmente la biotecnologia militare aliena, cercherà di catturare Mikus a causa del suo potenziale genetico. Il nostro protagonista, una volta rifugiatosi nel distretto 9, solidarizzerà con un alieno e insieme recupereranno il misterioso liquido, grazie al quale il “gamberone” riattiverà l'astronave e fuggirà dalla terra. Prima di partire, però, promette a Mikus di ritornare entro tre anni con le tecnologie necessarie a commutare il suo processo di mutazione.

Lo stile visivo del film è molto particolare. Si tratta di un mix tra riprese tipiche del documentario, che per certi versi ricordano lo stile del *reportage* giornalistico, e inquadrature di taglio cinematografico, realizzate in digitale con una telecamera a mano. La prima parte del film è composta da un mosaico di interviste – con gli attori che rivolgono il loro sguardo direttamente in camera – tramite le quali si ricostruisce la situazione sociale e politica di Johannesburg dopo l'arrivo degli extraterrestri. Sono presenti poi alcune sequenze realizzate con le telecamere di sicurezza interne al film, ad esempio quelle dello *slum* alieno o quelle della sede dell'MNU, che, come in *La zona*, contribuiscono ad incrementare il senso di pericolo e di minaccia degli oggetti scopici. A questo com-

³⁰ A. Dal Lago, *Non-Persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 213-219.

plesso, si aggiungono pure alcune riprese televisive che, soprattutto nel finale del film, seguono in diretta gli eventi del distretto 9. Queste particolari immagini filtrano la realtà narrata e la rendono più spettacolare e “televisiva”, incrementandone così le potenzialità ansiogene. Viene mostrata, inoltre, l’azione manipolativa dei media grazie all’impiego di un servizio televisivo e degli articoli di giornali con cui Mikus viene screditato, agli occhi dell’opinione pubblica, per i suoi presunti rapporti sessuali con gli alieni. La sovrapposizione di tutte queste tecniche cinematografiche non disorienta lo spettatore, anzi ne incrementa il coinvolgimento, offrendogli una forte sensazione di realismo.

La geografia dell’esclusione è ben raffigurata anche in questa pellicola. Il distretto 9 è una *bidonville* periferica, sporca, piena di rifiuti, priva di infrastrutture civili, militarizzata lungo tutto il suo perimetro, costantemente controllata dalle telecamere di sicurezza dell’MNU e separata dal resto della città. Alieni e umani vivono divisi. I cartelli stradali segnalano il divieto di ingresso in città per i “gamberoni”. Una sociologa, intervistata all’inizio del film, in relazione al processo di segregazione spaziale degli alieni afferma: «Non avevamo un piano. Erano un milione, così quello che era un campo di accoglienza temporaneo fu presto recintato e poi militarizzato. In breve, diventò uno *slum*».

Gli alieni non sono altro che immigrati, i nuovi arrivati sulla nostra terra, a cui si chiede di collocarsi in un altrove lontano dalle nostre abitazioni e dalle nostre vite. A simboleggiare questa “invasione” c’è la nave madre aliena, la cui presenza costante e soffocante è, per tutto il film, visibile nel cielo di Johannesburg. Il senso di oppressione si tramuta in gioia della popolazione locale al momento della partenza di questa enorme struttura spaziale. L’incontro tra le due razze è reso ancora più significativo dal fatto che la storia è ambientata in Sudafrica, in passato sede del regime di apartheid, e che il distretto 9 è in realtà il sobborgo di Chawelo, a Soweto, una discarica a cielo aperto dove fino a poco tempo fa viveva realmente parte della popolazione povera della città. Alcune immagini – come l’inquadratura di un uomo di colore che guida un carretto carico di oggetti, presumibilmente rifiuti, in mezzo ad auto di lusso – creano un’ipotetica congiunzione tra la situazione fantastica rappresentata dal film e la situazione reale che viveva, e per alcuni versi vive ancora, l’ex colonia inglese. La baraccopoli aliena è la riproduzione fantastica di un qualsiasi *slum* nelle periferie delle megalopoli del mondo. I segni del degrado sono gli stessi: la precarietà della vita dei suoi abitanti; la criminalità, impersonata nel film dai nigeriani; il rifiuto del resto della popolazione cittadina, decisa a manifestare con rivolte di piazza e interviste televisive il proprio dissenso per la presenza dei malvoluti “gamberoni”. L’azione di sfratto, messa in atto dagli agenti MNU, intercetta le istanze degli abitanti della città sudafricana e sintetizza bene ciò che sempre più spesso avviene in buona parte dei paesi del mondo. Allontanare il

nostro sguardo dai disperati delle nostre città, rimuove il problema e ci consente di vivere con maggiore sicurezza.

I film appena analizzati, sia che si concentrino sui ghetti volontari, sia che guardino al di là del “muro”, nelle *enclaves* marginali, portano lo spettatore a vivere uno stato costante di ansia provocato dall’incontro con l’Altro, con lo straniero, con l’estraneo “socialmente pericoloso”. Modifiche consistenti delle strutture societarie di stabilizzazione dei conflitti sociali, globalizzazione economica con conseguente *deregulation* del mercato, crisi dello Stato-nazione, riduzione dei sistemi di *welfare*, flessibilità dei mercati del lavoro e sviluppo esponenziale delle tecnologie informatiche e di trasporto, stanno contribuendo a incrementare una sensazione di insicurezza diffusa e un’atmosfera di paura latente: «Mentre nelle società precedenti c’era una prevalente definizione del male. Nella società attuale questa caratteristica è assente; questa situazione, produce la percezione di un’ubiquità del male. Il male diventa onnipresente, e questa novità storica porta con sé il rischio di una regressione e di un riemergere di tendenze irrazionali che portano ad una paura generalizzata dell’Altro, dello straniero, del pari»³¹.

4. *Paura del contagio*

La paura dell’Altro, insomma, rappresenta il *leitmotiv* angosciante che accomuna questi film. Questo sentimento negativo conduce alla paura per noi stessi e per la nostra identità, nonché al timore per il nostro corpo che trova la sua origine negli sviluppi della biotecnologia e della scienza medica. Questo è il secondo *leitmotiv* riscontrato nei testi analizzati. La paura, insomma, viene sempre più vissuta privatamente e trova la sua origine nell’interiorità e nella “normalità” della vita quotidiana. Una sintesi tra queste angosce può essere individuata nei mostri, umani e non, che abitano gli universi creati dalle pellicole.

In *The village* incertezza, insicurezza, vulnerabilità sono rappresentate dalle creature innominabili. I lineamenti mostruosi di questi esseri incarnano perfettamente la paura che la comunità di Covington si trova a vivere nei confronti dell’estraneo, dell’Altro, con la sua potenziale aggressività sociale e la probabile attitudine a delinquere. Noah, indossando il costume della creatura della foresta e macchiandosi dell’uccisione di alcuni animali e del tentato omicidio di Lucius e Ivy, impersona il lato oscuro e criminogeno dell’animo umano. Il terrore che si prova dinanzi a colui che non si conosce ha alterato in modo dram-

³¹ F. Sidoti, *È la ragione una serva della paura?*, articolo on-line su www.criminologia.advcom.it/paura.htm (2008).

matico e definitivo i rapporti degli anziani di Covington con il mondo. Edward Walker quando racconta la verità a sua figlia Ivy afferma espressamente di essersi inventato, insieme agli altri anziani, le creature innominabili perchè: «non volevamo che qualcuno andasse in città». La città diviene, dunque, un luogo pericoloso e orrido da cui tenersi lontani.

I mostri de *La terra dei morti viventi* sono, invece, gli zombi, veri e propri morti "viventi", che camminano lentamente, hanno gli occhi fissi e assenti, la pelle putrefatta ed emaciata e non riescono a parlare, ne tanto meno a pensare come gli umani. Lo zombi è una creatura capace di impersonare molte delle nostre paure e molte delle contraddizioni della vita quotidiana. È un essere che ha smarrito il senso del suo esistere. Niente ha più valore, ad eccezione della sua fame. È colui che diventa improvvisamente alieno e nemico anche se fino al giorno prima era di fatto un nostro familiare o il nostro vicino di casa. È, come nel film di Romero, il rappresentante di una buona parte della popolazione mondiale costretta a vivere in condizioni estreme di povertà e, per questo, priva di umanità, dei relativi diritti ed estremamente spaventosa. Lo zombi è anche l'untore che contagia con il proprio morso. La rapidità della contaminazione, che ne accresce la pericolosità sociale, trasfigura quella paura del "contagio", culturale o biologico che sia, osservabile in molti ambienti delle nostre società. Il morso di un morto vivente porta la vittima, dopo il decesso, a ritornare in vita, anche se non sarà più come prima e avrà smarrito la sua originaria umanità, trasformandosi in un mostro senza punti di riferimento. La mostruosità di questi esseri è paragonabile a quella dello straniero, ovvero di colui che, se ci dovesse "mordere", ci "contagerebbe" con la sua essenza mostruosa, ci farebbe perdere la nostra identità di umani, facendoci così precipitare in un'esistenza subumana. Paura del corpo e paura dell'Altro sono interconnesse. La nefandezza dello zombi rappresenta, dunque, la nostra percezione distorta di un'umanità altra, diversa per tradizioni, cultura e caratteristiche biologiche, che la società decide di emarginare.

La paura del contagio è ancora più evidente nel processo di mutazione genetica subita dal protagonista di *Distict 9*. Si tratta di un ibrido razziale, ma facilmente trasfigurabile anche sul piano culturale, che si posiziona in una zona intermedia tra uomini e alieni. È un reietto e questa sua "neutralità" lo porta a subire il rifiuto dei concittadini che, incapaci di comprendere il suo *modus operandi*, lo considerano un traditore della specie umana. Particolarmente significativa è l'immagine di Mikus con un occhio umano e l'altro alieno, diretta a sottolineare questa sua collocazione liminale. Il corpo diviene il centro catalizzatore della paura e il luogo su cui operare scientificamente per ottenere la chiave d'accesso alla biotecnologia aliena. L'orrore per una scienza medica sempre più invasiva e, a volte, finalizzata alla sperimentazione militare viene

mostrato con sconcertante chiarezza nelle inquadrature del bio-lab dell'MNU, dove si scompongono i corpi martoriati degli extraterrestri e si interviene sul piano genetico. Come per gli zombi/poveri globali di Romero, anche gli alieni/immigrati di *District 9* acquisiscono la qualità di esseri sub-umani di cui ci si può facilmente disfare senza indugi morali. La loro condizione di rifiuti della società, di esseri non-umani, ci consente con estrema facilità di escluderli dal mondo senza preoccuparci del loro destino. La distruzione delle uova aliene, ancora una volta, sottolinea questa volontà di eliminare, se possibile anche fisicamente, ogni elemento di disturbo del nostro quieto vivere.

La zona, invece, sposta il baricentro dalla paura del contagio alla paura del contatto. I poveri delle baraccopoli, al di là del muro, non devono entrare neanche nel campo visivo dei condomini, anzi questo trincerarsi dietro il muro avviene l'atteggiamento vincente di coloro che, raggiunto il benessere, non vogliono scivolare sui mali del mondo, correndo il rischio di incontri altamente pericolosi. L'assurdità di una scelta così radicale è ben riassunta dall'antropologo Andre Czegledy: «Le alte mura perimetrali sono spesso sormontate da punte di ferro, filo spinato e, più recentemente, cavi elettrificati allacciati a sistemi di allarme. Unitamente ai dispositivi portatili di segnalazione, gli impianti di allarme delle case sono collegati elettronicamente ad agenzie di sicurezza di "reazione armata". La natura surreale di questa implicita violenza mi si è chiarita un giorno, mentre passeggiavo con un collega per Westdene, uno dei quartieri a maggiore presenza di ceto medio dei sobborghi settentrionali (di *Johannesburg*). Per strada era parcheggiato un furgoncino di un'agenzia di sicurezza del posto, che vantava a grandi lettere, sul pannello laterale del veicolo, la capacità di rispondere "con armi da fuoco ed esplosivi". Esplosivi?»³².

L'angoscia morale di questa scelta è magnificamente espressa da Diego, il solo dei condomini a ribellarsi al folle piano di catturare il giovane ladro, nel momento in cui si domanda: «quando da grande mio figlio me lo chiederà, come farò a spiegargli perché viviamo dietro un muro?».

I figli degli uomini, a sua volta, guarda con timore gli immigrati irregolari rinchiusi nei campi di detenzione forzata perché socialmente pericolosi. Sarcasticamente l'altoparlante di Bexhill recita in continuazione: «L'Inghilterra vi sostiene e vi offre riparo, non appoggiate il terrorismo». Gli immigrati clandestini sono esseri marginali: «Esseri che per definizione attraversano confini, costituiscono il confine o margine di una società»³³. La loro "diversità" terrorizza e minaccia la comunità nazionale: sul piano sociale, si teme un possibile "con-

³² A. Czegledy, *Villas of the Highveld*, in *Emerging Johannesburg: Perspectives on the Postapartheid City*, cur. R. Tomlinson, New York, Routledge, 2003, p. 36.

³³ G. Simmel, *Excursus sullo straniero*, in Id., *Sociologia*, Milano, Comunità, 1989.

tagio culturale" e la conseguente perdita dell'identità nazionale; sul piano economico, ci si preoccupa del migrante come di un possibile concorrente sleale, disposto a prestare mansioni a salari minori; sul piano della sicurezza pubblica, si ha paura della sua presunta capacità criminale. Nel film si avverte, inoltre, un forte senso di preoccupazione per il destino del nostro corpo. Non viene specificata la causa della sterilità femminile, ma una scritta sul muro recita: «Evitate i test di fertilità». Questo ci fa supporre che l'infertilità sia la tragica conseguenza di esperimenti scientifici o di manipolazioni genetiche. Il film capta, dunque, la nostra paura per le possibili degenerazioni dell'ingegneria genetica. Il cinema da sempre ha fantasticato sulle possibili implicazioni degli sviluppi tecnologici sul corpo umano. Film come *1975: occhi bianchi sul pianeta terra* (1971), *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) o *Alien* (1979) lasciano intuire come la paura della promiscuità sessuale e dell'Aids stava diventando predominante negli anni Ottanta. Precedentemente *Them!* (1954), *Godzilla* (1956), *Rodan* (1956) e poi *La fuga di Logan* (1976) o *The day after* (1983) hanno colto il timore, a quel tempo imperante, per l'inquinamento nucleare e per gli effetti delle radiazioni sul mondo. *I Figli degli uomini*, a loro volta, sembrano cogliere una nuova paura del corpo derivante dalla spaventosa prospettiva di uno sviluppo incontrollato e moralmente non orientato dell'ingegneria genetica.

6. Il lato oscuro del potere

Il terzo *leitmotiv* che accomuna i testi analizzati risiede nella rappresentazione negativa dell'autorità, indipendentemente dalla sua forma, per la sua incapacità di tutelare gli interessi collettivi. L'autorità cittadina di *La zona*, impersonata dalla polizia e dal questore, non gode di molta fiducia presso i condomini. Questi si sottomettono solo alle decisioni dell'assemblea condominiale e considerano l'autorità pubblica un ostacolo alla piena realizzazione della giustizia privata. L'azione dei tutori della legge, se in un primo momento sembra diretta a ricostruire la verità, alla fine si rivela profondamente corrotta. Il questore, una volta raggiunto l'accordo economico con i condomini, insabbia il caso e costringe il commissario ad abbandonare il giovane ladro al suo triste destino. A questo punto i residenti possono compiere la loro vendetta.

In *District 9* è, invece, il potere economico a macchiarsi le mani. L'MNU è una *corporation* che, mossa dalla sola logica del profitto, sfrutta le condizioni di indigenza in cui versano gli alieni. Questa logica si incarna perfettamente in Piet Smit, *managing director* dell'MNU, che rimosso ogni indugio morale acconsente al trattamento medico del corpo di Mikus per fini lucrativi, senza peraltro minimamente considerare che si tratta di suo genero. Smit, insomma, è

l'emblema di quel «capitalismo amorale»³⁴ che molti intellettuali sembrano intravedere tra le pieghe della globalizzazione neoliberista. L'MNU, inoltre, è una *Private Military Companies* (PMC) proprietaria di un esercito privato composto da ex militari, veri e propri mercenari, impegnati nella sorveglianza del distretto 9. In questo modo il film coglie una delle più importanti novità delle guerre moderne, ovvero l'utilizzo da parte delle forze militari ufficiali, in testa su tutti quelle di Stati Uniti e Gran Bretagna, di eserciti privati al soldo di grandi *corporations*, spesso quotate in borsa, operanti nel mercato della guerra. Il boom delle compagnie militari private è un fenomeno piuttosto recente che trae origine dalla smobilitazione di parte dei servizi di logistica del Pentagono al termine della Guerra Fredda. La privatizzazione della guerra (*outsourcing*) riguarda, oltre ai normali compiti di intervento militare, anche la logistica, i servizi di *intelligence*, il *training*, l'organizzazione strategica e la sicurezza di personalità politiche. Forze militari private – composte per lo più da soldati provenienti dalle truppe speciali dell'esercito americano e inglese e guidate da ex ufficiali, attratti dagli altissimi compensi – sono oggi presenti in Afghanistan e in Iraq, dove si stima operino più di 20.000 dipendenti delle PMC³⁵. Il fatturato mondiale complessivo di queste compagnie private è difficile da quantificare, ma già prima dell'invasione dell'Iraq si stimava ammontasse intorno ai 100 miliardi di euro. Proprio in Sudafrica è nata l'Executive Outcomes (EO), una delle prime PMC al mondo, fondata nel 1989 da alcuni militari in gran parte provenienti dalle forze d'*élite* del vecchio esercito sudafricano durante l'apartheid. L'EO ha partecipato, su commissione di multinazionali del settore minerario o di governi collaborazionisti, a operazioni di guerra in Sierra Leone, Angola, Uganda, Etiopia e in altri stati africani. Dopo la sua disgregazione, il Sudafrica ha emanato una legge che vieta ai propri cittadini di combattere all'estero. Nonostante ciò, molti ex dipendenti operano ancora nei vari conflitti disseminati nel globo.

In *I Figli degli uomini* il potere sottoposto a critica è quello politico. Jasper, padre di Theo, vive un profondo senso di sfiducia nei confronti delle istituzioni politiche del proprio paese e alla vista di un autobus pieno di immigrati irregolari diretti a Bexhill afferma: «Immigranti illegali, li portano a Bexhill. Poveri profughi. In fuga dalle peggiori atrocità, finalmente riescono ad arrivare in Inghilterra, e il nostro governo li caccia come fossero scarafaggi». Parlando con

³⁴ R. Sennett, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2005.

³⁵ Tra le maggiori PMC possiamo annoverare: le britanniche Sandline International e Defence Systems Limited (Dsl); le statunitensi Dyn Corp, Blackwater, Vinel, Logicon e MPRI (Military Professional Resources Inc.); la belga International Defence and Security (Idas).

Theo dell'attentato, in cui quest'ultimo si è trovato coinvolto all'inizio del film, sostiene: «Io dico che è stato il governo. Ogni volta che uno dei nostri politici è nei guai, esplose una bomba». Sospetto che poi verrà confermato durante la conversazione di Theo con i Pesci, in cui un terrorista afferma esplicitamente: «è stato il governo, fanno così per seminare terrore. [...] dopo Liverpool abbiamo smesso con le bombe». C'è qui un esplicito riferimento a quel processo di manipolazione della paura, da parte delle autorità politiche, diretto a legittimare alcune azioni, militari o di polizia che siano, in cui i diseredati o gli immigrati clandestini assurgono al ruolo di capro espiatorio di una situazione di insoddisfazione dell'opinione pubblica causata, in realtà, da questioni strutturali e da decisioni politiche. È nella figura del ministro dell'Arca delle Arti, il cui unico interesse è quello di salvare più opere d'arte possibili, che troviamo il simbolo dell'indifferenza delle istituzioni politiche per la condizione di disperazione in cui versa il mondo.

Nel mondo post-apocalittico de *La terra dei morti viventi*, dove sono ormai scomparse le forme tradizionali di potere, il capo della città è Kaufamn. Egli governa indisturbato sia su Fiddler's Green che sul ghetto. Gestisce tutti gli affari leciti ed illeciti e, privo di ogni moralità, uccide chiunque gli si opponga. Elimina senza esitazione nemici politici (i ribelli del ghetto gettati come "spazzatura" nella discarica della città), ex-collaboratori (ordina, infatti, ad una guardia di sicurezza di uccidere Cholo) e membri del comitato di direzione del Green. È terrorizzato dagli zombi e l'unica sua risposta è quella di segregare, dividere, rinchiodare ogni mostro, ogni emarginato, ogni diseredato in un apposito spazio, al fine di evitare qualsiasi contatto con la vita lussuosa e agiata del Green. I suoi unici interessi sono i soldi e l'accrescimento dei propri privilegi.

Un discorso a parte va fatto per *The Village*, in cui l'organo dirigente della comunità è il collegio degli anziani. Questo, pur colpevole di tenere nascoste le origini del villaggio, è rappresentato, a differenza di quanto accade negli altri film, per la sua azione benefica finalizzata a tutelare il benessere della collettività, indipendentemente dagli interessi particolaristici di ogni membro. Il villaggio di Covington, sebbene presenti molte chiusure nei confronti del mondo esterno, non costituisce però una comunità pienamente conservatrice. Esso, infatti, trova nell'eguaglianza dei suoi membri il principio ispiratore della propria organizzazione sociale. Gli anziani del villaggio, insomma, re-inventano e ingentiliscono il passato dei primi coloni americani, eliminando tutte quelle caratteristiche negative – come la corsa all'oro, lo sfruttamento incontrollato delle risorse naturali, la caccia alle streghe e il massacro dei nativi americani – che ne hanno caratterizzato la storia.

7. Una visione disturbata e disturbante

È ovvio che le rappresentazioni filmiche analizzate in queste pagine non condensano la complessità del sociale e sono inadeguate ad esprimerla nella sua totalità. Considerare i mondi raffigurati come un riflesso diretto del mondo reale è un grave errore conoscitivo. I film, come ho cercato di delineare all'inizio, sono costrutti artificiali vincolati da necessità produttive e subordinati a determinate architetture di genere. Proprio queste ultime ne determinano alcune scelte visive e narrative. Ciò non toglie, però, che i testi esaminati, attraverso la loro opera di ricostruzione dell'universo sociale, rimangono strettamente ancorati all'immaginario sociale e al contesto socioculturale entro cui prendono forma. Anche inseriti in precise logiche di genere, queste pellicole sono testimoni del mondo e consegnano allo spettatore degli utili strumenti per "leggere" la realtà. Questa loro peculiare caratteristica consente, insomma, di considerare i prodotti cinematografici degli utili strumenti per lo studio della realtà sociale, delle sue raffigurazioni e di quelle percezioni del mondo che circolano all'interno di un preciso contesto culturale. Questi film possono essere considerati, in ultima analisi, gli artefici di una visione disturbata e disturbante della società che ci permette di tracciare alcune considerazioni utili a decriptare, in parte, il caotico e multiforme senso del reale.

Si tratta inoltre di pellicole che, pur avvalendosi di capitali nazionali, hanno una certa aspirazione internazionale quando provano a intercettare alcune angosce comuni, seppur con le dovute differenze locali, a buona parte dell'umanità. Il fatto che i racconti siano ambientati in diverse città (Pittsburgh, Johannesburg, Città del Messico, Londra e l'idealtipico villaggio di Covington), ma presentano problematiche sociali simili, fa riflettere sulla portata globale di certi problemi. Questi film, inseriti nei circuiti internazionali di distribuzione, vengono fruiti da un'*audience* internazionale de-spazializzata³⁶ che in essi può riconoscere rischi, pericoli e opportunità comuni e condividere alcuni significati sociali. Non è questa la sede per indagare i processi di circolazione internazionale delle forme simboliche e la conseguente condivisione dei significati. È sufficiente prendere coscienza che certi prodotti cinematografici, come quelli qui analizzati, si inseriscono in questo contesto. Insomma, queste narrazioni filmiche ci mostrano tre paure (la paura dell'Altro e dello straniero, la paura del corpo e della tecnologia e la paura dell'autorità) sintomatiche della nostra epoca e comuni a molte realtà sociali, tanto da rendere auspicabile un intervento coordinato a livello globale.

³⁶ J.B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1998.

ABSTRACT

Il cinema è una riserva di immagini e una fonte di conoscenza collettiva che svolge una doppia funzione: 1) è testimone del proprio tempo e ne è un perfetto interprete; 2) è un agente sociale che agisce nella realtà sociale e costruisce significati collettivi. Il cinema, insomma, ci aiuta a percepire il mondo. Per questo motivo possiamo ritenere i film, soprattutto quelli horror e di fantascienza, dei validi interpreti della società e degli utili strumenti per lo studio delle sue rappresentazioni e delle sue paure collettive.

The cinema is an images reserve and a source of collective knowledge that carries out a double function: 1) it is a witness and perfect interpreter of its time. 2) it is a social agent that acts within social reality and builds collective purports. The cinema, in short, helps us perceive the world. For this reason we can consider films, especially horror and sci-fi, good interpreters of society and useful instruments in the study of its social representations and collective fears.