

FALSOPIANO CINEMA

17

**Roy Menarini**

# **IL CINEMA DEGLI ALIENI**

## INDICE

Prefazione	pag. 9
Introduzione	pag. 11
Cap. I <b>La ragione e la magia: 1968 vs. 1977 vs. 1997</b>	pag. 15
1.1 Odissee	
1.2 Contatti	
1.3 La luce	
Cap. II <b>(Fanta)politica e spettacolo: il cinema di alieni degli anni '70</b>	pag. 25
2.1 Cosa resta di questi anni '60	
2.2 Palloni gonfiati	
2.3 Europa vs. Resto del mondo	
2.4 Englishmen in N.Y.: alieni illegali	
2.5 Desideri alieni: Tarkovskij e <i>Solaris</i>	
2.6 Hollywood si riorganizza	
2.7 Horror meets Science Fiction	
2.8 Alien aboard	
Cap. III <b>Anni ottanta: veniamo in pace, veniamo in guerra</b>	pag. 49
3.1 Cartografia di riferimento dell'alieno anni '80	
3.2 Seguito ergo sum	
3.2 (bis) Alien + s. Dal singolare al plurale, da Scott a Cameron	
3.3 E.T. vs. La cosa: vinca il più buono	
3.4 Diffidate delle imitazioni	
3.5 Veniamo in pace	
3.6 Veniamo in guerra	
3.7 La prima nostalgia	
3.8 Fantascienza colta e alieni d'autore	
3.9 Fantascienza comica e alieni grotteschi	

Cap. IV	<b>Anni '90: Aliens everywhere</b>	pag. 103
	4.1 Quel che resta degli anni '80	
	4.2 Seguito ergo sum parte II	
	4.3 Alien al cubo, Alien clonato. Nuove frontiere del fantaorrore	
	4.4 Rapimenti, avvistamenti, cospirazioni	
	4.5 Gli alieni enigmatici	
	4.6 Space operas e nuove saghe	
	4.7 Teratomorfi, macrocefali, ridicoli	
Cap. V	<b>Gli alieni, Ripley e altre catastrofi</b>	pag. 149
	5.1 Le mille e una strada della tetralogia <i>Alien</i>	
	5.2 Ripley contro tutti	
	5.3 La madre di tutte le specie	
	5.4 Sintetici robotici, mostruosi disgustosi	
	5.5 Future tech: che cosa ci riserva il nuovo millennio	
Cap. VI	<b>Essi sono noi: ultracorpi, copie, e altre repliche</b>	pag. 181
	6.1 "You're next", ovvero come restare svegli e sognare pecore elettriche	
	6.2 Chi (non) siamo? I remake	
	6.3 Il film ultracorpo	
Cap. VII	<b>Mostri del cinema, cinema mostruoso</b>	pag. 193
	7.1 Materia fotogenica	
	7.2 Quella <i>cosa</i> chiamata cinema	
	7.3 Le riserve del cinema	
	7.4 Il passato del cinema da <i>2001</i> a <i>Marte attacca</i>	
<i>Danilo Arona</i>	<b>Il Marziano Invisibile: breve storia dell'Alieno nel Cinema italiano</b>	pag. 203
Filmografia		pag. 229
Bibliografia		pag. 233

*“E’probabile che se a nostra volta sbarcassimo su Marte quale l’abbiamo costruito non vi troveremmo altro che la Terra stessa, e tra questi due prodotti di una medesima Storia non sapremmo risolvere qual è il nostro. Infatti perché Marte sia giunto al sapere geografico bisogna pure che abbia avuto anche lui il suo Strabone, il suo Michelet, il suo Vidal de la Blanche, e, facendoci sempre più vicini, le stesse nazioni, le stesse guerre, gli stessi scienziati e gli stessi uomini che abbiamo avuto noi.”*

Roland Barthes, “Marziani”, in *Miti d’oggi*

## PREFAZIONE

I metodi e gli obiettivi di questo libro sono descritti alquanto chiaramente dal suo autore sin dalla prima pagina e dunque a un modesto e breve prefatore non restano che generiche considerazioni, soprattutto quando un saggio si presenta serio, approfondito ed esauriente come questo.

Ma l'argomento, appunto, è di quelli caldi, nel senso che, oltremodo ricco e sfaccettato, esso si presta alle riflessioni più diverse, alle angolazioni d'osservazione più svariate. Da un lato perché tale argomento si sta ancora sviluppando davanti ai nostri occhi, dall'altro perché proprio la sua ricchezza (di forme, allusioni, metafore e via dicendo) lo rende un inventario di segni di enorme portata, un *mare magnum* nel quale è sempre possibile pescare ritornandosene a casa col carniere pieno.

Questo ovviamente non vuol dire che Menarini abbia lanciato la sua lenza a casaccio. Al contrario, ha scelto oculatamente i luoghi più popolati e promettenti di quella distesa, e con le esche appropriate. E lo ha fatto con tanta abilità da convincere anche quando la valutazione di qualche specifica pellicola, implicita e talvolta anche esplicita nel suo discorso, non trova d'accordo il lettore (l'apprezzamento di chi scrive nei confronti di *Contact*, ad esempio, è ben diverso da quello di Menarini). Il fatto è che, come l'autore spiega bene nell'introduzione, qui non si tratta tanto di estetica quanto di investigazione in merito ai dati di una cultura rilevabili nei prodotti del suo immaginario.

Il discorso, oltretutto interessante, è alquanto delicato. Si fa presto infatti su questa strada, a cadere nella trappo-

la - alquanto in voga in Italia un po' di tempo fa, grazie alla teorizzazione di alcuni sedicenti anticonformisti della sinistra - della artisticizzazione della cultura, e della cultura di massa (cioè dei suoi prodotti) in particolare. I nipotini di Hegel (ma senza un filo della grandezza del maestro) hanno insomma proclamato a gran voce da un lato la morte dell'arte e dall'altro l'artisticità delle forme espressive di massa, abbandonando la questione dei valori sì, ma inventandosi *ipso facto* una valorizzazione universale dei prodotti dell'immaginario.

Meglio, molto meglio mantenere le vecchie strutture di riferimento ad uso e consumo di chi ancora ritiene di poterle impiegare, optando tuttavia per una visione dell'immaginario come espressione traslata del reale come continua inesausta metafora del nostro presente: ciò che proprio la fantascienza Cinematografica sta facendo in modo sempre più chiaro da una ventina d'anni a questa parte, il mitologema dell'Alieno analizzando da Menarini essendone uno dei cardini.

Storia culturale e cinema, tecnica e cronaca, linguaggio specifico e tradizione letteraria, sociologia e psicanalisi (ed altro ancora) si intersecano in questo terreno d'indagine.

E fruttuosamente, poiché oltre a darci negli esiti più felici come questo libro una veritiera e complessa immagine di noi stessi, così facendo ci allontanano dalle tentazioni esoteriche nelle quali tanta critica cinematografica è caduta in tempi non lontani.

Sono studi come questo - il loro intento, i loro strumenti, la forte varietà, sapientemente combinata, dei loro modelli d'analisi, prima ancora che i loro risultati - a confortarci nell'idea che la critica cinematografica è "diventata maggiorenne".

*Franco La Polla*

## INTRODUZIONE

Tutte le volte che si completa un lavoro, e lo si deve presentare a un pubblico, sorge spontanea l'esigenza di giustificarsi. In maniera un po' autolesionista, l'autore chiarisce che cosa *non* è stato affrontato nella sua analisi, confidando nella pazienza del destinatario, preferendo da subito porre limiti, costruire recinti, tracciare strade. Il più delle volte, questo mesto esercizio consegue a un errore di impostazione o a una scelta metodologica imprecisa.

Chi scrive, per evitare l'imbarazzo di un tale incipit, ha scelto aprioristicamente di scrivere un libro del tutto soggettivo, o per lo meno *criticamente* soggettivo. Le idee esposte valgono quanto una qualunque altra interpretazione, i giudizi sui singoli film sono arbitrari, il percorso sul cinema degli alieni è frutto di rielaborazioni della letteratura teorico-critica comparsa sino ad ora, ma anche e soprattutto della nostra personale opinione su film, testi, tesi, idee, analisi.

Non nascondiamo l'ambizione e la speranza di aver scritto, se non un buon libro, un libro originale. Abbiamo cercato, infatti, di affrontare il cinema degli alieni secondo un metodo deduttivo, non induttivo, di scoprire che cosa si nascondesse dietro ai mostri e agli invasori, di svelare un immaginario, un'idea di cinema e di società, alle volte persino un'ideologia e una politica. Ci siamo soffermati sugli ultimi trent'anni perché ci sembravano, per ciò che riguarda la fantascienza, assai meno sistematicamente studiati dei decenni precedenti, e siamo partiti dal 1968 per ponderati motivi, che tra poco spiegheremo.

La nostra trattazione, quindi, è storica e critica; ruba alla corrente dei *cultural studies* americani l'idea che si

possa lavorare sulla cultura popolare per trarne approfondite riflessioni sui caratteri generali del pensiero statunitense e, più in generale, occidentale, senza scivolare sul terreno ghiacciato della sociologia dilettantesca; trae originalità dalla mancanza di studi simili in Italia (in verità, un pioniere c'è, è Franco La Polla: non a caso gli abbiamo chiesto una prefazione che, onorandoci, non ha voluto negarci): molti hanno lavorato sui generi, indagando intelligentemente figure, forme, strutture e iconografia, altri hanno composto manuali e dizionari utili e scientificamente inattaccabili. Li invidiamo per la lucidità e la caparbieta, ma ci collochiamo in un differente spazio critico. Al lettore il giudizio: il risultato può essere un deserto delle idee, o, come speriamo, un luogo affascinante dove vivono sincreticamente diversi approcci allo studio del cinema.

Ed eccoci arrivati alla confessione. Il libro che avete in mano *non* è una guida. Non troverete le FAQ sul numero di chele dell'alieno mutante di uno sconosciuto *z-movie*, né il catalogo aggiornato dei film della Troma; non avrete un dizionario dei film inediti sugli alieni, né un elenco telefonico di date, nomi, tecnici degli effetti speciali, o interviste nostalgiche a caratteristi dell'epoca d'oro. *Il cinema degli alieni* interroga un cinema di fantascienza "in quanto" contenitore di suggestioni critiche, tracce interpretative, metafore più o meno esplicite, espressioni dell'immaginario globale. Questo non significa che abbiamo evitato di parlare di genere, tecnica, tecnologia, comunicazione, storia del cinema, processo di produzione del film (recitazione, musica, sceneggiatura, etc.) ma che lo abbiamo fatto con la speranza di scivolare da un ambito all'altro senza smarrire la rotta principale.

Dunque, non abbiamo scritto un testo *informativo*, termine dispregiativo che esclude la possibilità, da parte nostra, di comunicare concetti e idee se non sotto forma di noiosa ripetizione. Ma noi ci auguriamo di aver pro-

dotto anche informazione, e quindi cultura.

Infine, la struttura del nostro viaggio. La prima parte del testo è di taglio storico. Partiamo dal 1968 in quanto anno di “svolta” per il genere della fantascienza. Dopo *2001* di Kubrick le cose non sono più le stesse. Immaginiamo la prima obiezione: dove sono gli alieni in *2001*? E’ vero. Considerate quindi come una provocazione (che testimonia la soggettività inevitabile della scelta) questo *terminus a quo*: del resto, sul monolite kubrickiano e sui misteri filosofici del film si è scritto tantissimo, anche per la collana che ci ospita; il monolite come alieno, quindi, è una delle interpretazioni del rebus. Partiamo da qui, consapevoli che comunque il sistema di rappresentazione di un genere, da quell’anno in poi, è per sempre cambiato.

Per di più, una linea tutt’altro che esile unisce il ’68 di Kubrick e il ’97-’98 di Zemeckis, che emula il maestro in *Contact* e omaggia il mentore (Spielberg) di *Incontri ravvicinati*. Ecco subito un percorso che attraversa questi 30 anni, mettendo in comunicazione tre film, tra di loro apparentemente lontanissimi. Ma il ’68 è anche anno di grandi mutamenti ideologici, di cui abbiamo appena terminato le celebrazioni. Né *2001* né *Contact* possono essere compresi a fondo senza esaminare quello che in essi resiste della cultura di protesta sessantesca. Infine, il ’68 ospita, silenziosa, un’altra rivoluzione, quella dell’horror: è, infatti, l’anno della *Notte dei morti viventi* di Romero. Film sugli zombi, film-choc nella storia dei generi estremi, ma anche piccolo tassello del nostro libro: gli zombi, se ricordate, vengono risvegliati da misteriose radiazioni provenienti dallo spazio profondo.

Sessantotto, però, non è solo un “inizio”. E’ la fine di un periodo politico evidentemente teso, di un irrigidimento segnato dal terrore della bomba, che prende nuove configurazioni emotive, di un cinema che ha notoriamente offerto un filone aureo negli anni ’50: a questi film faremo continuamente riferimento, essendo imprescindibili,

ad esempio, per la conoscenza del cinema di alieni degli anni '90, quello di *Mars Attacks!* e *Independence day*.

I capitoli successivi, che non necessitano di spiegazioni, approfondiscono il cinema alieno anni '70 quale incubatoio di fobie e tensioni, e quello degli anni '80, che sembra distendersi su due linee assai più nette di quelle conflittuali settantesche: una via democratica che attraversa *E.T.*, *Starman* ed ecumenici imitatori, e una linea più fosca, violenta, rintracciabile in film come *Aliens*, *La cosa* e tanti altri. Negli '80, c'è già spazio per quelle poetiche della nostalgia che prenderanno potentemente corpo nei '90: *Strange Invaders*, da una parte, *Explorers*, dall'altra, anticipano il ripiegarsi sul passato dei già citati film di Emmerich, Burton, o del Sonnenfeld di *MIB*, che pure covano al loro interno sentimenti diametralmente opposti.

Conclusa la prima panoramica storica, dedicata, diciamo così, a una definizione "oppositiva" dei caratteri del genere, ci soffermeremo, con una serie di saggi, su alcuni aspetti *sincronici* o criticamente suggestivi del cinema di alieni. Esamineremo la tetralogia di *Alien* come un corpo (mutante) unico, e due grandi temi: quello dell'ultracorpo (foriero di complesse riflessioni sul tema dell'identità e del doppio), e del mostruoso cinematografico.

Da ultimo, una breve appendice a cura di Danilo Arona approfondisce con la sua esperienza aspetti sui quali non avrei potuto far luce in modo altrettanto efficace: gli alieni nella cinematografia italiana.

Con i più speranzosi auguri di buona lettura.

## Capitolo Primo

### **LARAGIONE E LAMAGIA: 1968 VS. 1977 VS. 1997**

#### **1.1 Odissee**

Viaggio di Ulisse, ritorno alla realtà primigenia, metafora della lotta tra ragione e sentimento, spiegazione filosofico-narrativa del concetto di spazio e tempo, radiografia dei funzionamenti del cervello umano, tunnel verso la conoscenza dell'Assoluto. Queste, e tante altre, sono le interpretazioni escogitate per *2001-Odissea nello spazio* (*2001-A Space Odyssey*, 1968) di Stanley Kubrick, forse il film che, più di ogni altro, ha impegnato e spremuto le menti degli esegeti. Come annunciato in sede introduttiva, la nostra scelta di partire da qui, da un'opera, cioè, che non presenta omini verdi né tantomeno alieni nel senso comune del termine, potrebbe apparire pretestuosa. In verità, non ci sembra di peccare di *hybris* se avviciniamo il film di Kubrick da un ulteriore, suggestivo, punto di osservazione. Non sarà la nostra forzata iscrizione di *2001* nel mondo del cinema di alieni a squalificare un'opera che ha già visto gli alchimisti della critica estrarre dal cilindro ogni sorta di ipotesi interpretativa, come di fronte all'ermeneutica biblica o cabalica. Siamo, inoltre, suffragati nella nostra convinzione da un piccolo, ma non tenue, filo che attraversa i trent'anni di cui ci occupiamo, e che ci permette di smentire chi, peraltro non del tutto a sproposito, sostiene che *2001* è esistito ed esiste in quanto film "isolato": tanto importante e miliare, quanto poi effettivamente mai emulato o

“sfidato”.

Oggi la sfida esiste, si chiama *Contact* (1997), il regista è Robert Zemeckis, unico in tre decenni ad aver affrontato direttamente il “mito” kubrickiano e ad esserne stimolato al punto di costituire una risposta intellettuale pensata in termini di *fiction*. Tra questi due poli, che speriamo possano attirare e movimentare tutte le idee del cinema di alieni del periodo preso in esame, si inserisce prepotentemente anche Steven Spielberg. Il regista americano merita, come è evidente, un posto d'onore nel cinema degli alieni, specie per ciò che riguarda *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), opera che “rivoluziona” per sempre il cinema di fantascienza, sotterraneamente legato a *2001*, e, oggi possiamo affermarlo, anche a *Contact*. Robert Zemeckis, come sappiamo, è stato uno degli allievi più promettenti dello Spielberg produttore. Nulla vieta di pensare che *Contact*, visto anche il senso di stupore infantile e desiderio di *dissolvimento* che lo permea (su cui torneremo), sia intimamente legato al film di Spielberg, e che, insieme a *2001*, possa formare una serie di testi correlati e in rapporto tra loro.

Ma torniamo a Kubrick e agli alieni. Come ricorda Enrico Ghezzi <sup>1</sup>, infatti, “a metà della lavorazione (Kubrick) non sa come riuscire a infilare *gli altri*, di cui sono pronti vari modelli: dal mostro verde all'uomo mascherato di gomma, alla sagoma luminosa e diafana, che sono appunto ipotizzabili in mille forme diverse (...) Se extraterrestri ci sono, è probabile che siano invisibili e da nascondere quindi nel nero.” Dunque, Kubrick aveva seriamente pensato alla rappresentazione effettiva dell'alieno, prima di “oggettivarlo” in una forma sconosciuta. Più avanti la letteratura critica sul film, ma diciamo pure anche la memoria

---

<sup>1</sup> Stanley Kubrick, *Il Castoro*, Firenze, 1977, pag. 81.

cinefila e spettatoriale, hanno sempre ricordato *2001* come un'opera dominata dall'intelligenza, anche artificiale (Hal 9000), dalla razionalità, dalla forma, dai "segni", insomma dall'ossessione *macchinica* del cinema kubrickiano. Per cui, il problema alieni è stato posto in maniera sbrigativa, o quanto meno secondaria. In verità, anche Arthur Clarke, in una delle interviste rilasciate a proposito dei rapporti che intercorrono tra testo letterario e opera filmica, ha svelato che la stanza settecentesca del famoso finale del film era pensata come un ambiente creato dagli alieni per renderlo riconoscibile all'uomo.

L'opinione dell'autore del libro d'ispirazione non può certo valere come "prova" del fatto che il monolite sia da considerarsi appartenente alla galleria degli "alieni", ma una testimonianza in più corrobora la certezza che *2001* ha in sé tantissime anime. Certamente, la scelta di Kubrick in favore di una rappresentazione misteriosa, determinata dalla geometria e dalla forma, dell'*altro* extraterrestre sembra oggi inevitabile per la coerenza figurativa del film. Millenaristico, messianico, di un misticismo continuamente contraddetto dalla ragione e dalla civiltà cibernetica messa in scena, *2001* è diventato un testo filosofico simile a un rompicapo logico. Paradossalmente, è un film che racconta il contrario della logica e ipotizza l'esistenza di un'intelligenza superiore (potremmo dire *ulteriore*) che pone messaggi soggettivi.

Noi spettatori restiamo, quindi, privi di una spiegazione, sia pur arbitraria, del mistero; l'esperienza lisergica del viaggio nel buco spazio-temporale è un dato di fatto, un'esperienza "puramente visiva" (come voleva Kubrick). Ad ognuno la sua personale risposta. Si è detto che Kubrick ha voluto postulare in termini formali l'idea dell'esistenza di Dio; si è anche detestato il film per la supponenza, arroganza, ermetismo dell'assunto. Il monolite, comunque sia, è un altro-tutto, un impensabile (e indicibile, forse *infil-mabile*) extraterrestre né salvifico né distruttore, semplice-

mente assoluto in quanto soggettivo.

La circolarità della generazione, la mitografia dell'umanità, l'inconoscibilità del mistero dell'Universo rimangono, alla fine, le uniche certezze che offre *2001. Contact*, trent'anni dopo, riprende molti degli spunti del film di Kubrick. Troviamo, infatti, un viaggio verso l'ignoto a rappresentanza dell'intera umanità, un nuovo attraversamento spazio-temporale dalle simili circostanze audiovisive, un ulteriore rifiuto di rappresentare l'*alieno* in modo iconograficamente determinato (qui esso, sempre che di alieno si possa parlare, prende le sembianze del padre della protagonista); inoltre, anche *Contact*, pur obbedendo a una prassi cinematografica per certi versi diametralmente opposta, si conclude nel dubbio. Ellie Harroway ha veramente intrapreso il viaggio, o si è trattata di un'allucinazione autoindotta? L'altra dimensione è quella della divinità, dell'Assoluto, o solo di una civiltà extraterrestre infinitamente più avanzata della nostra? Insomma, Zemeckis postula *Contact* come un atto di fede, anch'esso leggibile in senso puramente metacineematografico, ma assai più complesso nella sua composizione. Vediamo di approfondire.

## 1.2 Contatti

Si parlava di misticismo. *2001* nasce in un periodo, il 1968, che ci piacerebbe leggere come un enorme, instabile, contenitore di materia, pulviscolo, sensazioni, linee di tendenza, avvenimenti futuri. Sviluppatisi in senso logico-scacchistico da Kubrick, essi esplodono invece come una super-nova nel mondo reale, disponendosi nei decenni secondo movimenti culturali che hanno (quasi) perduto il rapporto con la loro matrice ideologica originaria. Proseguendo in questo ragionamento, potremmo trovare in Zemeckis un nuovo tentativo di *reductio ad unum*, che

mette sì in scena lo sparpagliato mondo di matrice sessantescasca (la new age, il neo-misticismo, la destra cristiana, il potere governativo, Clinton come rappresentante della generazione *baby-boomer*, gli sviluppi della scienza, la ricerca e i suoi rapporti con la macro-economia<sup>2</sup>), ma tenta di sublimarne lo spirito nel viaggio interplanetario e nel cieco desiderio di un'appartenenza comune tra scienza e fede, religione e avventura scientifica.

In *Contact* i segnali arrivano da Vega, i cui abitanti rispediscono alla Terra le prime immagini delle Olimpiadi di Berlino del '36, note come giochi di Hitler. La determinatezza della dottoressa Harroway, unita alla sua incrollabile tenacia, portano il mondo a scoperte straordinarie. Vega spedisce il piano di costruzione di una navetta spaziale. Non si conoscono i dati tecnici, né l'effettivo funzionamento dell'ordigno, ma si decide di far partire l'uomo per lo spazio. Dopo molte vicissitudini, è proprio la Harroway, agitata da una folle sete di conoscenza, a partire per rappresentare l'umanità intera. Il viaggio, come dicevamo, ricorda quello di *2001*. Ellie viene proiettata in un cunicolo spazio-temporale, l'esperienza è per lo più *audiovisiva*, lo sguardo della Harroway si infantilizza, fino a raggiungere uno stato di stupore primordiale. A un certo punto, la scienziata capisce l'ineffabilità dell'esperienza e grida: "Dovevano mandare un poeta!". Tutt'altro che ingenua, la frase che Zemeckis ha messo in bocca a Jodie Foster non può che ricordare l'esperienza assoluta della storia della letteratura, il viaggio dantesco. Nemmeno le parole del poeta, infatti, possono spiegare il Paradiso, come più volte Dante rimarca nei versi del terzo cantico. Ma Zemeckis può filmare il metafisico?

---

<sup>2</sup> In questo senso, interessantissimo è il saggio di M. W. Bruno, "L'orrore dell'economia", *Duel*, luglio-agosto 1998, pag. 36.

In molti hanno stigmatizzato le sequenze dell'arrivo di Ellie nel luogo quasi magico che la ospita. Le sembianze dell'alieno sono quelle del padre morto, in un film dominato dalla dinamica padri-figli (come del resto tutto il cinema di Zemeckis), e il panorama è quello di una banale esperienza di computer grafica virtuale, con una spiaggia, la sabbia dorata, un cielo stellato e l'indeterminatezza di fondo.

Ma, se ancora una volta ricordiamo il problema dell'*ineffabilità* dell'assoluto, possiamo capire come Zemeckis abbia dovuto decidere l'atteggiamento da tenere in termini di immagini. Non crediamo che il tutto sarebbe risultato più credibile se al posto della figura antropomorfa ci fosse stata una creatura ominide, o peggio, un essere strappato a qualche bestiario. Zemeckis ribadisce la natura intima e soggettiva di questo *contact*, ribaltando la tensione tra logico e irrazionale di Kubrick, in nome di un viaggio prima di tutto *desiderato*.

Ellie viaggia perché attirata dalla conoscenza; il suo compagno teologo, sicuro della propria fede, sente già in sé questo senso di appartenenza superiore; il film, interamente, vibra di una ricerca interiore che si fa, come dicevamo, personale e comunitaria, finendo con l'essere la ricerca di un'intera civiltà. Sulle suggestioni mistiche, bibliche, sincretiche dell'opera zemeckisiana ha scritto molto bene Antonio Tedesco<sup>3</sup>, attento anch'egli a rintracciare debiti e rapporti con i due film che l'hanno preceduta. *Contact*, in fondo, come *2001* interroga l'extraterrestre in quanto non-conosciuto, facendo leva sulla sensazione panica dell'incommensurabile. Non ci sono alieni verdi perché non ci possono essere: il dottor Drumlin, incredulo di fronte alle ricerche di Ellie, a un certo punto le chie-

---

<sup>3</sup> *Il fantacinema di Robert Zemeckis*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1998.

de: “Sei ancora alla ricerca di E.T.?”), battuta che prende le distanze dal cinema degli alieni fantasiosi, ma omaggia il maestro Spielberg (determinando, però, contrastivamente il superiore legame con *Incontri ravvicinati*).

La cultura di Zemeckis è marcatamente sessantesca, anzi sessantottesca. Il pacifismo, la liberazione di sé, l'ansia di innocenza appartengono tutti a quel passato, del resto ampiamente affrontato in *Forrest Gump*. Il viaggio di Ellie, ma in fondo tutto *Contact*, è il coraggioso punto di sublimazione dell'esperienza degli stupefacenti (in particolare gli allucinogeni tanto in voga allora), di quella della generazione del computer e della realtà virtuale, del misticismo ateo e di quello religioso, entrambi saccheggianti e polverizzati dai gruppuscoli new age cui Zemeckis, nel personaggio del maniaco terrorista, dedica forti critiche. Dunque, un regista di matrice sessantottesca sfida e cerca di superare di slancio un film del 1968, dominato dallo spirito del tempo (“1968, un anno fecondo: il Maggio francese per le strade e *2001* sugli schermi. Lo stupore era lo stesso, in entrambi i casi qualcosa si stava finalmente realizzando...”<sup>4</sup>) e ricordato per una lunga sequenza da più parti accomunata a una esperienza lisergica. I motivi di raffronto non mancano davvero. Ma giochiamo un altro po' con le date, ricordandone una a noi molto nota: il 1977.

### 1.3 La luce

Nella confusione della *X-mania* ispirata dalla serie di Chris Carter, si è spesso sostenuto che il serial fa parte di una precisa tendenza contemporanea, post-moderna, di squalifica delle verità ufficiali, sfiducia verso tutti i rappresentanti governativi, e in generale nei confronti dei

---

<sup>4</sup> P. Giuliani, *Stanley Kubrick*, Le Mani, Genova, 1996, pag. 129.

rappresentanti politici della popolazione, infine di diffusa tensione verso l'irrazionale tipica del mondo post-tecnologico e dell'età millenaristica. Rivedendo oggi *Incontri ravvicinati*, di oltre vent'anni fa, ci accorgiamo che certe teorie cospiratorie non nascono certo in questi anni; anzi, provengono senza soluzione di continuità dalla psicosi anni '50 e, semmai, giacciono silenziosamente per alcuni anni per poi ritrovare impeto quando la condizione tecnologico-culturale di una società ripropone interrogativi e fobie. Nel film di Spielberg ci sono misteri governativi, pezzi grossi che tengono all'oscuro di ciò che accade i cittadini comuni, rapimenti alieni, segreti di stato, "contatti" ufficiali e versioni officiose.

Quello che più ci interessa valutare del capolavoro spielberghiano è, però, un altro aspetto. Si è detto che per la prima volta la rappresentazione dell'alieno, o più in generale dell'*altro* proveniente dallo spazio, diventa qui pacifica. Già Robert Wise, certo, con il suo *Ultimatum alla Terra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) andava in questa direzione, ma da più parti è stato sottolineato come il film di Wise si dovesse comunque sostenere su meccanismi di suspense determinati dalla domestichezza spettatoriale col pericolo alieno, piuttosto che con una reale revisione dei codici del genere, cosa che invece avviene fragorosamente nel film di Spielberg.

*Incontri ravvicinati* è letteralmente dominato da un senso religioso che potremmo definire "primario"; l'ansia di conoscenza del diverso è paragonabile all'estasi mistica di appartenenza a un'entità superiore alla nostra, e non è un caso che scienziati attenti all'eventualità di un incontro con visitatori extraterrestri avvertano che, psicologicamente, per l'uomo il contatto con una forma di civiltà superiore potrebbe essere vissuto come un evento magico o religioso, pur essendo "semplicemente" il prodotto di una tecnologia sconosciuta.

La sequenza gravitazionale del film è quella in cui il

bambino, figura archetipica del cinema spielberghiano, accoglie l'arrivo dell'astronave con stupore, soddisfazione, e curiosità "non verbali". Come in *Contact* Ellie ridiventa bambina di fronte al padre e ripete che "non si può raccontare" ciò che sta vedendo, così i personaggi di Spielberg spalancano gli occhi per accogliere il fenomeno (e provocare la reazione spettatoriale). Che poi, nei film di Spielberg, il fenomeno sia il cinema stesso, di volta in volta determinato dall'avanguardia degli effetti speciali, dalla potenza della narrazione, dal *monstrum* naturale, insomma dall'impareggiabile capacità mitopoietica dell'arte cinematografica, non conta più di tanto. Si tratta, per Spielberg e per Zemeckis, di visualizzare l'impensabile.

Torniamo alla religione e alla metafisica. Franco La Polla<sup>5</sup> elenca molte delle suggestioni bibliche presenti nel film, quelle che, del resto, scatenarono feroci polemiche e curiose misinterpretazioni tra i giornalisti di quotidiani e periodici: il bagliore celeste che abbaglia Roy ricorda la luce divina che sulla via di Damasco fulmina Saul; gli indigeni che indicano il cielo sembrano segnalare una deità superiore; i riferimenti a Dio nella sequenza finale ("Mio Dio", le esclamazioni, il segno della croce), la missione religiosa dei partenti, segnano in generale tutta l'esperienza mistica dell'arrivo. In questo caso, citiamo La Polla, "la direzione religiosa si incontra ravvicinatamente con quella metalinguistica, con l'allegoria cinematografica."

Se, nove anni prima, Kubrick risolveva una questione, la questione del senso della vita, in termini *formali*, Spielberg risaggia la conoscenza attraverso un cinema del tutto emozionale, postulando la domanda secondo le linee religiose del suo cinema. Da buon ebreo, Spielberg rappresenta l'arrivo degli alieni come l'avvento della salva-

---

<sup>5</sup> F. La Polla, *Steven Spielberg*, Il Castoro-L'Unità, Milano, 1995, pag. 62.

zione, e esclude, allora e per sempre, personaggi cristologici dal suo cinema, ossessione irrinunciabile per gli autori cattolici della sua generazione come Scorsese e Coppola. Zemeckis, quasi a trovare un *tertium* liberatorio tra i due atteggiamenti, ritrova la sua matrice spielberghiana nell'approccio alla materia, dettato dal sentimento di *cupio dissolvi* della protagonista, e dalla tensione tra fisica e metafisica che sembra sempre risolversi in favore di quest'ultima. D'altro canto, recupera il viaggio psichedelico di *2001*, anche perché rappresentativo della propria matrice culturale sessantesca, e mantiene il polo kubrickiano (paura e desiderio, potremmo dire) al centro della propria rotta.

Fin troppo esplicitamente profetico, il film di Zemeckis cerca, se si vuole ingenuamente, una soluzione al confronto tra scienza e fede. Ellie viene in un primo tempo esclusa dal viaggio spaziale perché non crede in Dio; il teologo che la ama, che postula l'esistenza di Dio nei termini di amore verso un padre che non ha bisogno di provare la propria essenza, rappresenta la religiosità nella sua forma più progredita e progressista. Il fenomeno new age, incarnato sia dal pazzo estremista che dai comitati di benvenuto alieno formati da ex-hippy, sosia, cantanti e ballerine, sembra più una "serie culturale" tangenziale e aberrante che un reale pericolo spirituale. Effettivamente, Ellie nello spazio ritrova il padre, e le parole che chi ne ha preso le sembianze proferisce, non risolvono il dubbio se si tratti di un viaggio allo stato sorgivo della vita e dell'universo o di un "contatto" con una specie tanto evoluta da rivestire caratteri di magia pura.

Comunque sia, i tre film, quasi programmaticamente, costituiscono un percorso intimamente coerente, su cui ci siamo soffermati a lungo per dare il via al nostro viaggio, e disinnescare il pericolo di eccessiva rigidità nel racconto cronologico che segue.

## Capitolo Secondo

**(FANTA)POLITICA E SPETTACOLO:  
IL CINEMA DI ALIENI DEGLI ANNI '70****2.1 Cosa resta di questi anni '60**

L'eredità che il cinema di fantascienza degli anni '60 lascia al decennio successivo è ricca e contraddittoria. Finito il periodo aureo degli anni '50, le cui fobie e allegorie sono state ampiamente studiate (ma su cui dovremo, inevitabilmente, tornare), gli anni '60 non sono stati ad esclusivo appannaggio di *2001*. La paura della bomba si è esplicitata nella satira dello stesso Kubrick, *Dr. Stranamore*, altro film seminale per il futuro del cinema; il catastrofico aveva fatto (o rifatto) la sua comparsa grazie agli *Uccelli* di Hitchcock; un film come *Il villaggio dei dannati*, presto assurto a *cult-movie* tale da meritarsi il recente *remake* di John Carpenter, celebrava ossessivamente la latenza del panico da invasione, ora risbucato sotto le spoglie di un ricambio generazionale traumatico. Nell'ultimo scorcio del decennio, poi, troviamo il più volte citato *2001, Bamboo Saucer* di Telford o *L'invasione: Marte attacca Terra (Destination Inner Space)* di Francis Lyon, ultimi residui del *monster movie* anni '50, che trova presto nuova applicazione nel *new horror* battezzato da George A. Romero col suo *La notte dei morti viventi (Night of the Living Dead)*. Ricorrendo a *escamotages* narrativi meno importanti del successivo svolgimento dell'azione, Romero e O'Bannon avevano pensato

di giustificare la resurrezione dei morti con un misterioso campo magnetico di origine aliena. Come si vede, anche la rivoluzione di un genere un po' in crisi (l'orrore) passa attraverso tematiche di stampo fantascientifico<sup>1</sup>.

La figura dell'alieno, dunque, fors'anche per l'ipotesi di cinema (di genere) filosofico sperimentata da Kubrick, sembra dissolversi in nome di una riflessione sulla fantascienza in quanto ripetitore privilegiato di ipotesi politiche e ideologiche, e genere perfetto per attacchi, apologie, ipotesi su società esistenti, futuribili, utopiche. Persino un *monster-movie* come *Fase IV (Phase IV, 1974)* di Saul Bass si presta ad ambiziosissime interpretazioni sul pericolo simboleggiato dagli insetti.

Va ricordato, inoltre, che nel 1967 si apre il cosiddetto “ciclo delle scimmie”: *Il pianeta delle scimmie (Planet of the Apes)*, di Franklin Schaffner, tratto dall'omonimo romanzo del 1963 di Pierre Boulle, racconta “una satira fantascientifica della società moderna, vista attraverso la totale inversione dei parametri uomo-scimmia”, come sinteticamente riferisce Danilo Arona nella sua *Guida al fantacinema*<sup>2</sup>. Come molti ricordano, il film di Schaffner, che non possiamo inserire in una casistica del cinema degli alieni, si regge in originale equilibrio tra avventura classica fantascientifica (ricerca, scoperta, lotta per la sopravvivenza in un mondo straniero) e opera di revisione dei canoni più “innocenti”. Nel finale, la notissima sequenza della Statua della Libertà crollata in riva al mare, con conseguente scoperta che il pianeta delle scimmie è la Terra, riannoda il film a un più stringente discorso ecologico-apocalittico. Proprio la macro-dimensiona-

---

<sup>1</sup> Sulla questione Romero/generi popolari interviene puntualmente Mauro Gervasini nella sua monografia *Morte in diretta. Il cinema di George A. Romero*, Falsopiano, Alessandria, 1998.

<sup>2</sup> GammaLibri, Bologna, 1978, pag. 138.

lità dell'assunto ha convinto il cinema hollywoodiano a progettare un (sorprendente) *remake* del film, che sembra sarà affidato alla produzione e supervisione di James Cameron e, forse, alla regia di Michael Bay, adrenalinico e confuso regista di *The Rock* e *Armageddon*. Si immagina che nel nuovo film possano confluire alcune istanze narrative presenti nei seguiti che hanno dato vita al ciclo delle scimmie. Ci riferiamo a *L'altra faccia del pianeta delle scimmie* (*Beneath the Planet of the Apes*, 1969) di Ted Post, nel quale il messaggio ecologista e antiatomico diventa preponderante; e a *Fuga dal pianeta delle scimmie* (*Escape from the Planet of the Apes*, 1971), di Don Taylor, dove invece il viaggio è a ritroso nel tempo, e compiuto dalle due scimmie evolute. La serie, poi, continua con *1999 - Conquista della Terra* (*Conquest of the Planet of the Apes*, 1972), *prequel* di Jack Lee Thompson, e *Anno 2670, Ultimo atto* (*Battle for the Planet of the Apes*, 1973), contenenti ulteriori, e poco approfondite, metafore sul genere umano.

Giungendo, quindi, agli anni '70, potremmo dire che la prima parte del decennio è segnata da una rinascita della fantascienza sociale, politica, metaforica, utopica e di approfondita ricerca espressivo-stilistica. Tutti dati che, in qualche modo, sono il precipitato della voragine causata da *2001*, e dagli urgentissimi rivolgimenti socio-politici che agitano tutto il mondo occidentale, compresa la controcultura statunitense (senza la quale sarebbe impossibile comprendere, ad esempio, *Dark Star* di Carpenter) e l'esperienza delle sostanze stupefacenti. Prima che Hollywood si riorganizzi in un sistema coerente di distribuzione e invasione del mercato globale, anche grazie al prodigioso avanzamento delle tecniche cosiddette di "effetti speciali", vi sono alcuni anni in cui la fantascienza esce, per così dire, dal suo genere di provenienza e tenta di acquistare più precise valenze etiche (e magari meno archetipiche ipotesi mitopoietiche). Come afferma

Roberto Nepoti<sup>3</sup>, “a parte rarissime eccezioni (*Silent Running* o i mediocri serials *U.F.O.* e *Space 1999*), risulta evidente una volontà comune di rinuncia all’*outer space* a favore dell’*inner space*, che consente di proiettare in ipotesi future le angosce ed i conflitti del presente.”

Se elenchiamo i film di fantascienza usciti nei primi anni '70, ci accorgiamo della complessità delle opere realizzate e dell’abbondanza di materiale su cui gli storici di genere si sono esercitati. Il 1971, infatti, è l’anno di *L’uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138*) di George Lucas, alle prese con un mondo orwelliano e una franca inventiva, capace di sorprendere, più che anticipare, il cinema di fantascienza di massa da lui stesso reinventato con *Guerre Stellari*. Ma 1971 è anche l’anno di *The Hellstrom Chronicle*, geniale semi-documentario diretto da Walon Green su quel mondo degli insetti che ha costituito (e costituisce) il serbatoio più fruttuoso per l’iconografia dell’alieno nel *monster movie* di SF, oltre che un’innegabile influenza per il già citato *Fase IV*, e di 1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra* (*The Omega Man*) di Boris Sagal, con Charlton Heston, uno dei film più importanti, pur non essendo un capolavoro, tra quelli che hanno consolidato il sotto-genere post-apocalittico, capace di attraversare gli anni fino ad arrivare ai vari *Mad Max* e *L’uomo del giorno dopo*.

Nel primo caso, i disastri provocati da animali e insettoni nutrono il genere catastrofico-fantastico di quegli anni; ricordiamo *Frogs* di George McCowan (1971), *L’invasione dei ragni giganti* (*The Giant Spider Invasion*, 1975) di Bill Rebane, *I carnivori venuti dalla savana* (*Squirm*, 1976) di Jeff Lieberman, o *Bug, insetto di fuoco* (*Bug*, 1975) di Jeannot Szwarc.

---

<sup>3</sup> *La poetica degli eroi*, Edizione Luigi Parma, Bologna, 1978, pag. 245.

Per ciò che riguarda, invece, il postnucleare, va citato anche il McBride “indipendente” di *Glen & Randa* (1972), *Zardoz* (1973) di John Boorman, o *Gli avventurieri del pianeta Terra* (*The Ultimate Warrior*, 1975) di Robert Clouse.

Sempre nell’ottica di un panoramica degli anni ’70, va ricordato che nel ’72 esce il piccolo *2002 - La seconda odissea* (*Silent Running*) di Douglas Trumbull, risposta ecologica e umanista a Kubrick, scolasticamente evocato nel grottesco titolo italiano. Nel 1973, invece, tocca a *2022 - I sopravvissuti* (*Soylent Green*) di Richard Fleischer, a *Il dormiglione* (*Sleeper*) di Woody Allen; nel 1974, anno su cui ci soffermiamo un po’, oltre *Zardoz* di John Boorman, esce *Dark Star* di John Carpenter, film assai incompreso che merita alcune parole, anche perché, a differenza delle pellicole succitate, ci permette di recuperare la tematica aliena, pur presentata in una direzione ironico-parodistica.

## 2.2 Palloni gonfiati

*Dark Star* è il secondo film di John Carpenter, autore che tornerà sulla figura di alieni molte altre volte: con *Starman* e *La Cosa* proporrà due visioni del visitatore diametralmente opposte. Con *Essi vivono* e *Il villaggio dei dannati* comporrà, invece, due controversi omaggi al cinema di fantascienza del passato, innervandolo di tematiche “politiche” piuttosto urgenti. *Dark Star*, del ’74, però, resta inarrivato per originalità e passione. La storia del film, girato con appena 60.000 dollari, in un clima di goliardia creativa, figlia della controcultura americana che si insinua, sia pur ironicamente, in tutta l’opera, racconta dell’astronave che dà il titolo al film, impegnata a girare la galassia e trovare pianeti instabili da far deflagrare. L’equipaggio, piuttosto eterogeneo e non professio-

nale, passa il tempo ascoltando country, mangiando cibi sintetici, ingannando il tempo nella propria cameretta arredata come la stanza di un qualunque campus americano. Nell'astronave c'è anche un alieno, una specie di pallone gonfiabile da spiaggia con due zampe che spuntano dalla parte inferiore della sfera, dispettoso e arrogante, che minaccia la vita degli astronauti. Ben presto, i nostri anteroi affrontano tutti i pericoli dello spazio: una Bomba parlante impazzita, punto di precipitazione della parodia kubrickiana, tra *Stranamore* e Hal 9000; un comandante morto ma criogenicamente conservato per garantirne misteriose funzioni cerebrali; un computer di bordo dalla calda voce femminile, che combina disastri a non finire. Quando il lungo viaggio a vuoto termina traumaticamente con gli astronauti a spasso nello spazio, uno di loro, appassionato di surf, trova un relitto, vi monta sopra e cavalca lo spazio come fosse il mare di Malibu.

Carpenter, in anticipo sui tempi, sovverte ogni regola della fantascienza e crea uno "spoof" intelligentissimo, a tratti irresistibilmente esilarante. Tutto, come nella parodia, è al contrario: agli astronauti algidi e sofferiti di *2001* si sostituiscono i capelloni un po' hippy della *Dark Star*. Agli alieni teratomorfi della tradizione SF si sostituisce un mostriciattolo creato nel garage di casa, un vero e proprio pallone gonfiato, che, ballonzolando nei corridoi stretti dell'astronave, sembra rappresentare una paradossale (geniale) parodia *ante litteram* di *Alien*: ironia su un modello ancora da venire, o segnale che l'alieno "a bordo" è tematica anch'essa notissima e dagli intuibili sviluppi futuri (ricordiamo *Il mostro dell'astronave* di Edward Cahn)? Più semplicemente, forse: la presenza di Dan O'Bannon tra i realizzatori del film, più tardi pagatissimo sceneggiatore del film di Scott. L'alieno, in conclusione, finisce letteralmente sgonfiato dalla siringa sparatagli per addormentarlo. L'alieno-palla di Carpenter, quindi, muore mostrando il suo carattere di non-effetto

speciale, e riacquista, con la propria eliminazione, l'esibita inverosimiglianza della sua minaccia.

Con perfetta lucidità, Massimo Causo scrive<sup>4</sup>: “Esercizio simile a quello svolto negli stessi anni con *Slok* da John Landis, *Dark Star* è dunque espressione di un cinema ludico che rimastica in chiave degradata non tanto gli schemi e i *topoi* del cinema di genere (non dimentichiamo che gli anni '80 sono ancora di là da venire), quanto la pienezza e la consapevolezza delle azioni e della messa in scena, in un singolare e straniante meccanismo che vede crescere la seconda quanto più decresce la prima.” *Dark Star* è un film sull'antiretorica, anti-accademico e anti-eroico, che, lentamente, proietta nel futuro e nello spazio profondo la cultura settantesca, un po' *zen*, della lotta al conformismo, e quindi della critica a un cinema razionale, credibile, armonicamente strutturato, *perfetto*. Il rovello filosofico kubrickiano trova una selvaggia delegittimazione nel folle confronto “sulla fenomenologia” tra l'astronauta Pinback e la Bomba che vuole esplodere.

Olivier Assayas<sup>5</sup> segnala il rapporto coi linguaggi figurativi instaurato dal film di Carpenter: “Non si tratta solo di parodiare Kubrick, quanto di servirsi della sua estetica per esplorare uno spazio ‘vergine’ d'anticipazione scientifica, assai più vicino al fumetto (...) E' un universo nel quale gli amanti di Harvey Kurtzman e dei recenti fumetti americani non si troveranno spaesati.”

*Dark Star* diventa film-culto dei giovani universitari statunitensi, nonché film-faro di certa protesta ideologica (cui Carpenter non rinuncerà mai più: vedi il radicale, incompreso, *Fuga da Los Angeles*). La pellicola vince molti premi (Dallas, Edimburgo, Avoriaz), in Italia solo

---

<sup>4</sup> In G. Gariazzo, a cura di, *John Carpenter. La visione oltre l'orrore*, Stefano Sorbini Editore, Roma 1995, pag. 33.

<sup>5</sup> *Cahiers du Cinéma*, luglio/agosto 1980, pag. 53.

Ghezzi e Rai 3 lo hanno programmato. Concludiamo con le condivisibili parole di Fabrizio Liberti<sup>6</sup>, quando afferma che con questo film, impregnato di immanente follia, pieno di personaggi immersi nell'abulia, senza figure femminili e privo di rapporti eroico-patetici tra i protagonisti, rappresentante un alieno-gioco infantile, "Carpenter costruisce il suo lucido attacco all'American dream." E che: "*Dark Star* è un film che, al pari di *2001*, risulta essere un'aporia nel cinema di fantascienza, perché rappresenta forse l'unico tentativo del genere di ironizzare su se stesso. Un'operazione estremamente diversa dalla comicità dei Three Stooges, di Gianni e Pinotto, di Mel Brooks, o, per restare a casa nostra, di Totò."

### **2.3 Europa vs. Resto del Mondo**

Come si diceva poc'anzi, però, la figura dell'alieno stenta a trovare nuove strade. Il fatto che l'unico essere presente sugli schermi in questi anni sia il grasso palmipede artigianale ideato da Carpenter, mostra quanto difficilmente gli anni '70 ammettano, nella seriosità delle varie letture utopiche, riflessioni sui mostri o su iconografie più fantasiose. Sono anni in cui la cultura, le istituzioni politiche, la configurazione della società, le istanze, diciamo, più comunitarie dell'uomo conquistano uno spazio centrale per la rielaborazione stilistica e narrativa del cinema di fantascienza. E' epoca, quindi, di metafore, di film organizzati in una simbolica molto precisa, di riletture allegoriche della condizione umana. Non a caso, molti di questi film appaiono oggi più datati di tanti altri precedenti, forse proprio per l'impronta indelebile del tempo che rappresentano e per la trasparenza dei temi che vi sog-

---

<sup>6</sup> John Carpenter, Il Castoro, Firenze, 1996.

giacciono. Critici e studiosi, in ogni caso, si interessano a questo genere rinnovato e alle sue evoluzioni stilistiche, cui, ad esempio secondo Craig W. Anderson<sup>7</sup>, non è estraneo nemmeno un film come *Arancia Meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971), appaiato a *Zardoz* o *L'uomo che fuggì dal futuro* per la sintesi iconografica di avanguardia artistica, sincretismo plastico, ricerca nella rappresentazione dello spazio architettonico e volumetrico.

Come afferma Emanuela Martini<sup>8</sup>: “Tutte queste opere, seppur con alterni e discordanti risultati, prendono spunto da una situazione avveniristica per dimostrarci che la realtà odierna non ne è poi tanto lontana. O il contrario, in cui la quotidianità più banale si trasforma nel peggior incubo fantascientifico: non i mostri o le creature extraterrestri piombati a distruggere l'ordine della nostra società (creature, in fondo, facilmente esorcizzabili per mezzo di un richiamo ai valori politici costituiti, ai valori morali 'sani') ma l'uomo stesso e il fondamento ideologico delle società attuali come cause dello sfacelo universale.”

Mentre, quindi, Hollywood escogita mondi futuribili via via più rovinosi (ecologicamente) e sempre più violenti, come accade nel notissimo *Rollerball*, è paradossalmente l'Europa che decide, in un clima di battente revisione culturale, di affrontare queste stesse riflessioni interrogando la figura dell'alieno. Come è evidente, non ci è possibile parlare del cinema europeo come di una fabbrica mitopoietica quale è Hollywood, e nemmeno valutarne l'immaginario dimenticando che il decennio trattato, nel vecchio continente, segna l'apoteosi del cinema d'autore. Ma è proprio a due autori di personalissima e

---

<sup>7</sup> C. W. Anderson, *Science Fiction Film of the Seventies*, McFarland & Company, North Carolina, 1985, pag. 123.

<sup>8</sup> E. Martini, “Maturità della fantascienza cinematografica”, *Cine - forum*, n.155, 1976, pag. 329.

conclusa poetica che viene in mente di far misurare l'uomo con lo sconosciuto, con altri esseri viventi o strane forme di vita e pensiero. Ci riferiamo a Nicolas Roeg di *L'uomo che cadde sulla Terra* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976) e al Tarkosvskj di *Solaris*.

Piccola deviazione rispetto al cammino, tutto hollywoodiano, che ci siamo prefissati.

## 2.4 Englishmen in N.Y.: alieni illegali

Il film di Roeg fu abbastanza destabilizzante da far scrivere ad Anderson<sup>9</sup> “*L'uomo che cadde sulla Terra* è un film assai confuso che potremmo definire l'equivalente fantascientifico di *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, con ellissi, inquadrature sghembe, improvvisi mutamenti di spazio e tempo, sequenze inserite qua e là senza un'apparente motivo nella struttura intima del film, abbondanza di discorsi e polemiche di stampo filosofico ad ogni piè sospinto.” Le parole di Anderson, che in seguito prende le distanze anche dal lavoro dello sceneggiatore Paul Mayersburg, dovrebbero essere sufficienti per comprendere il grado di sorpresa che il film di Roeg produsse su un'*audience*, quella statunitense, piuttosto a disagio con il cinema moderno e quello degli autori europei. Erano, peraltro, anni di grande ibridazione stilistica, e film come quelli nominati, di Lucas, Boorman, Bass, presentavano una narrazione tutt'altro che rassicurante e fluida, anch'essa tesa a creare atmosfere di forte disagio e tensione. A poco vale oggi ricordare che *L'uomo che cadde sulla Terra* è, forse, uno dei film più leggibili di Roeg, ben più urticante e ermetico in *Mille pezzi di un delirio* (*Track 29*, 1988) o *Oscuri presagi* (*Cold Heaven*,

---

<sup>9</sup> C. W. Anderson, *op. cit.*, pag. 125.

1992). Crediamo, invece, che buona parte della riuscita emozionale del film sia dovuta a David Bowie, che ha un ruolo non secondario nel delineare la figura dell'alieno.

*L'uomo che cadde sulla Terra* racconta di un alieno dai poteri extrasensoriali che atterra nel New Mexico. Spinto dalla necessità di trovare acqua per il suo pianeta assetato, prende le sembianze di un uomo d'affari, vende preziose pietre originarie del proprio mondo e scala un impero commerciale. Senza un piano preciso sul da farsi, accumula ricchezze, costruisce (forse) un astronave, viene accudito da una cameriera innamorata e inconsapevole. Una volta scoperto, viene reso inoffensivo dal coalizzarsi del potere e di varie industrie private. Ormai solo e costretto nel suo corpo umano, non può che attaccarsi alla bottiglia e lasciar passare i giorni.

Anche in questo caso, i critici ammettono le proprie difficoltà. Cristina Bragaglia, sul Dizionario Universale del cinema degli Editori Riuniti parla, infatti, di “film irraccontabile e affascinante”. La sensazione di inquietudine che scuote il film è dovuta anche al lavoro di Roeg sull'androginia del personaggio Bowie, diafana, agonizzante, asessuata o ipersessuata rockstar capace di dotare di presenza magnetica e ambigua il suo viaggiatore interstellare Newton. Nel caso di Roeg, l'aver adottato un punto di vista slittante, ora identificabile con quello dell'alieno (come nel caso degli “squarci” psichici e mnemonici, sul proprio pianeta morente, privo di acqua) ora con quello del terrestre stupefatto (la cruda sequenza in cui l'amante, terrorizzata dal suo corpo privo di genitali, non trattiene l'urina), crea una specie di soggettiva libera indiretta piena di irrisolta tensione. Prima ancora dei rovellii stilistici di Roeg, via via più irriducibili nel prosieguo della carriera, conta la rappresentazione della Terra come pianeta estraneo, popolato di figure che si comportano in maniera incomprensibile, governato da individui spaventosi capaci di qualunque tortura.

Alcuni critici hanno, come spesso accade di fronte a film destabilizzanti, evocato il nome di Buñuel. In una celebre sequenza, infatti, Newton/Bowie procede a estrarre con una pinza il proprio occhio "umano" per rivelare pupille opache attraversate da un guizzo vagamente felino. Più tardi, i torturatori del potere sottopongono Newton a una serie di dolorosissimi esperimenti, durante i quali "fissano" per sempre occhi umani sul viso dell'alieno. Buñuel vi ha poco a che fare, ma intanto questa umanizzazione violenta e brutale, la evidente riduzione del *diverso*, la normalizzazione dei caratteri somatici del visitatore, obbediscono a una piuttosto leggibile demistificazione della morale dominante. Più ancora, però, del programmatico attacco al potere costituito, seduce, nell'*Uomo che cadde sulla Terra*, la sensazione di fragilità del protagonista, la sua innovativa presenza di alieno angariato, un po' debole, proveniente da un pianeta che muore, e anch'egli segnato da un destino severo.

Come dicevamo, sarebbe inesatto dimenticare il lavoro di Bowie e la sua galleria di atteggiamenti pittoreschi e anticonformisti, ispirati all'avanguardia, alla messa in dubbio dell'identità sessuale, al divismo classico hollywoodiano, alla cultura gay e al travestitismo. Tutto questo entra a far parte del film di Roeg, che potrebbe persino essere letto come la nuova tappa mediatica del personaggio-Bowie, come del resto perfettamente intuito da un film come *Velvet Goldmine* (*Id.*, 1998) di Todd Haynes e da un gruppo come quello dei Radiohead, capaci di omaggiare questo stesso delirante universo "alieno-musicale".

Certo, non è possibile affermare che *L'uomo che cadde sulla Terra* sia una pellicola in grado di spiegarci qualcosa dell'immaginario mondiale, né tanto meno di segnare un punto fermo nell'evoluzione ideologica che informa più o meno tutto il cinema di alieni. E' piuttosto la ricchissima, incontrollata fantasia di un regista irriducibilmente *moderno*, consapevole, questo sì, che l'alieno in

quanto straniero può essere una potentissima metafora politica. Forse, il ricordo e l'influenza del film di Roeg non sono estranei al piccolo *cult* di John Sayles *Fratello di un altro pianeta* (*Brother from another Planet*, 1984), di cui parleremo più a lungo nel prossimo capitolo, che sembra partire da dati non dissimili per poi ragionare, invece, sulla condizione di minoranza razziale negli Stati Uniti, sempre attraverso un visitatore che viene da lontano.

Ancora due annotazioni: durante il film, punteggiato da avvenimenti paradossali, assistiamo a soluzioni narrative (occhiali a raggi X, viaggi interstellari, telepatia, grotteschi innamoramenti) che sembrano l'assurdo precipitato della più squisita serie B di fantascienza. Innestata sulla struttura ellittica e nervosa di cui si diceva, quasi da *nouvelle vague*, questa isteria di incrocio dei generi produce una disinvoltura cinematografica senza veri precedenti. Pensando che solo alcuni anni dopo il colosso hollywoodiano riconquista il primato del mito e del genere proprio centrifugandoli con mille altri stimoli culturali eterogenei, possiamo affermare che Roeg è stato un precursore (anche nei confronti della figura pacifica dell'alieno). Il suo cinema va verso l'ambiguità e l'asperità; quello di Lucas e Spielberg verso la semplicità e la classicità di linguaggio.

Infine: in una sequenza di vita domestica, Newton, abbandonato come un bambino davanti alla televisione, impazzisce di fronte alla caotica sequenza di immagini e segni provenienti dallo schermo. L'educazione del visitatore attraverso le immagini televisive torna di continuo nel cinema di alieni: *E.T.*, *Explorers*, *Le ragazze della terra...*, *Men in Black*, senza dimenticare i folletti di *Poltergeist* o i messaggi di *Contact*. Cattiva coscienza nei riguardi del mezzo? Oggi, dopo *The Truman Show*, *Da morire* o *NBK* possiamo affermare di sì.