

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

LORENZO MARMO

## *La città, il corpo e l'immagine. Fantasie di distruzione nel cinema apocalittico degli anni Cinquanta e Sessanta*

*Cities, Bodies, Images. Annihilation Fantasies  
in the Apocalyptic Cinema of the 1950s and 1960s*

### SOMMARIO | ABSTRACT

Questo articolo si concentra sulle fantasie apocalittiche, connesse al rischio di un disastro atomico, che attraversano il cinema americano (e più generalmente anglofono) degli anni Cinquanta e Sessanta. La discussione adopera come strumento interpretativo le diverse declinazioni della categoria del corpo, come intreccio tra materialità e dimensione metaforica.

Dapprima, si investiga il modo in cui la rappresentazione dello spazio urbano proposta dal cinema del dopoguerra tradisca una serie di ansie connesse al conflitto mondiale appena trascorso, all'emergere della Guerra Fredda e in generale alla paura nucleare. Una lettura cartografica del cinema americano dell'epoca (il noir e la fantascienza in particolare) coinvolge in modo precipuo anche una riflessione sulla corporeità dell'individuo e della collettività, poiché la retorica organicistica si rivela un ambito discorsivo particolarmente rilevante nel contesto dell'umanesimo postbellico.

Il cortocircuito tra presente, passato e futuro proposto dall'immaginario catastrofico conduce, d'altronde, ad una messa in discussione del corpo stesso del testo filmico. Il cinema di questi anni è dotato perciò di una dimensione esplicitamente metacinematografica, che sembra problematizzare la possibilità stessa di portare avanti la rappresentazione. Lungi dall'implicare soltanto il livello tematico, insomma, le fantasie apocalittiche investono in pieno anche il piano estetico-stilistico, fino a toccare in maniera inequivocabile la dimensione della materialità dell'immagine.

The essay focuses on the apocalyptic fantasies, connected to the risk of an atomic disaster, articulated by American (and more generally anglophone) cinema in the 1950s and



1960s. The interpretation of these fantasies revolves around the different deployments of the category of the body, as a crux between materiality and metaphor.

In its first half, the article investigates the representation of urban space in postwar cinema, and the anxieties such a representation betrays in relation to the Second World War, the emerging Cold War and nuclear energy in general. The cartographic analysis of film noir, melodramas and sci-fi films from the 1950s entails a reflection on the corporeality of the individual and the collective, as the organicist metaphor emerges as a particularly relevant discourse in the context of postwar humanist rhetorics.

In the second half of the article, the short circuit between present, past and future proposed by the catastrophic imaginary is shown to also involve the body of the filmic text. The cinema of the time displays an explicitly meta-cineamatographic dimension, that serves to question the very possibility of the representation to go on. Apocalyptic fantasies are hence not only relevant on a thematic level, but also in relation to the aesthetic and stylistic elements of these films, as they involve a reflection on the dimension of the materiality of the image.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

spazio urbano, metafora organicista, apocalisse nucleare, corpi, cinema  
urban space, organicist metaphor, nuclear apocalypse, bodies, cinema



LORENZO MARMO

*La città, il corpo e l'immagine. Fantasie di distruzione nel cinema apocalittico degli anni Cinquanta e Sessanta*

Questo articolo si concentra sulle fantasie apocalittiche, connesse al rischio di un disastro atomico, che attraversano il cinema americano (e più generalmente anglofono) degli anni Cinquanta e Sessanta. La discussione si sviluppa in modo quadripartito, adoperando come strumento interpretativo le diverse declinazioni della categoria del corpo, come intreccio tra materialità e dimensione metaforica.

Dapprima, si investiga il modo in cui la rappresentazione dello spazio urbano proposta dal cinema del dopoguerra tradisca una serie di ansie connesse al conflitto mondiale appena trascorso, all'emergere della Guerra Fredda e in generale alla paura nucleare. Una lettura cartografica del cinema americano dell'epoca coinvolge in modo precipuo, come vedremo, anche una riflessione sulla corporeità dell'individuo e della collettività, poiché la retorica organicistica si rivela un ambito discorsivo particolarmente rilevante nel contesto dell'umanesimo postbellico.

La cultura statunitense dell'epoca è, d'altronde, caratterizzata anche dalla riemersione di spazi arcaici e forme primarie dell'immaginazione, che giungono a disarticolare la conformazione del corpo sia nazionale che individuale, come è possibile vedere sia nel genere noir che in quello fantascientifico.

Ancora, il cortocircuito tra presente, passato e futuro proposto dall'immaginario catastrofico conduce ad una messa in discussione del corpo stesso del testo filmico. Il cinema di questi anni è dotato perciò di una dimensione esplicitamente metacinematografica, che sembra problematizzare la possibilità stessa di portare avanti la rappresentazione. Lunghi dall'implicare soltanto il livello tematico, insomma, le fantasie apocalittiche investono in pieno anche il piano estetico-stilistico, fino a toccare in maniera inequivocabile la dimensione della materialità dell'immagine.

Per finire, vedremo come alcuni film della prima metà degli anni Sessanta rielaborino in modo ancor più consapevole questo intreccio di discorsi sugli spazi e i corpi della Guerra Fredda, marcando la chiusura di questa fase dell'immaginario collettivo e l'apertura di un momento storico-culturale, oltretutto cinematografico, diverso.

### 1. *Premessa*

Le narrazioni catastrofiche di invasione e distruzione, nel cinema come in altri media, subiscono un comprensibile incremento a partire dal 1949, con l'annuncio da parte dell'Unione Sovietica di essere in possesso dell'atomica. Immaginare l'annichilimento di spazi più o meno simbolici del territorio americano da parte di forze ostili di diverso tipo diventa uno dei 'luoghi comuni' dell'immaginario degli anni Cinquanta. Il tema apocalittico ha naturalmente confini cronologici molto più ampi: il riferimento letterario più autorevole, in quel momento storico, è legato all'opera di H.G. Wells (si pensi, in particolare,

allo scalpore suscitato dall'adattamento radiofonico della *War of the Worlds* di Orson Welles nel 1938), ma si può risalire molto più indietro nel tempo, almeno fino al testo biblico. Gli anni Cinquanta rappresentano però uno snodo assolutamente fondamentale, finendo per costituire un modello con cui dovranno misurarsi tutte le articolazioni successive di questo tipo di fantasia nell'ambito della cultura postmoderna e contemporanea<sup>1</sup>.

Relativamente rari sono i film che affrontano la tematica dell'invasione a viso aperto: perfino un film come *Invasion USA* (*Invasione USA*, Green 1952), non dà nome agli invasori che mette in scena (pur connotati da un accento piuttosto inequivocabile) e che si riveleranno poi essere in realtà frutto di un'allucinazione collettiva. Più spesso, il cinema di questi anni propone delle strutture narrative legate al cinema di genere (*in primis*, il *topos* dell'invasione aliena), che possono fare riferimento esplicito al discorso sul nucleare o meno, ma sono in ogni caso passibili di una lettura sintomatica in questo senso. Il cinema di genere degli anni Cinquanta, infatti, "sembra avere, in termini psicanalitici, una funzione terapeutica, facendo emergere dall'inconscio collettivo paure, desideri repressi, inquietudini destabilizzanti" (Muscio 2006: 1440). Se è vero che queste strutture narrative vanno lette in termini simbolici, altrettanto vero è che il loro preciso contenuto politico-ideologico rimane spesso difficile da dirimere: come afferma Richard Maltby a proposito del celebre *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*, Siegel 1956), "il contesto allegorico tiene conto di una serie di ansie culturali, e il film non ha nessun interesse evidente a restringere il ventaglio dei possibili significati" (2006: 1434).

Possiamo dunque affermare che il portato socioculturale di questo cinema sia marcatamente polivalente, e questo discorso risulta valido sia per la produzione di prestigio che per quella di serie B. Da una parte, è presente una forte componente spettacolare, e la fascinazione finanche morbosa per l'idea e le

immagini della catastrofe deriva evidentemente da un desiderio di controllare il trauma e di normalizzare il terrore, talvolta anche tramite il ridicolo involontario (cfr. su questo, il pionieristico saggio di Sontag 1965, ed. 1967: 338-339). Al tempo stesso, però, la dimensione attrazionale e popolare di questo cinema non impedisce la sua partecipazione esplicita al dibattito pubblico sulla situazione geopolitica del tempo, sul rapporto dell'uomo con la natura e sul ruolo del medium stesso nella creazione di una sfera pubblica di sensibilizzazione. Si pensi ad esempio al fatto che, grazie alla sua componente pacifista, un film come *The Day the Earth Stood Still (Ultimatum alla terra, Wise)* fu premiato ai Golden Globes (i premi della stampa estera hollywoodiana) nel 1951 nella categoria per il *Best Film Promoting International Understanding*. Si tratta di una categoria assegnata dal 1945 al 1963 (cerimonie del 1946 al 1964), dunque in un periodo che va significativamente dalla fine della Seconda Guerra Mondiale alla morte del Presidente Kennedy, e che mi sembra sintetizzare in modo davvero icastico gli sforzi della comunità internazionale dell'epoca postbellica di assegnare al cinema e alle immagini un ruolo positivo nei processi di identificazione di massa.

## 2. *Corpi urbani*

Una delle categorie centrali su cui si articola l'umanesimo postbellico è, come anticipavamo in apertura, quella della antropomorfizzazione dello spazio urbano. L'attenzione alla *location shooting*, ovvero alle riprese in esterni reali, che caratterizza il cinema americano del dopoguerra, si intreccia infatti spesso con altri due elementi discorsivi: la paura dell'ecatombe e un'insistenza sulla dimensione del corpo e della corporeità.

Per affrontare questo discorso, occorre innanzitutto tenere conto del fatto che il rapporto tra cinema statunitense del periodo classico e lo spazio della metropoli è sempre marcato da una

notevole ambivalenza. Questo cinema, infatti, ed in particolare un genere come il noir, propone spesso una lettura piuttosto negativa degli stili di vita urbani, a livello della trama e della 'morale ufficiale' del racconto: la città viene ritratta come ambiente ostile di corruzione e decadenza. Al tempo stesso però, la vita metropolitana costituisce un oggetto di fascinazione inesauribile per la macchina da presa, e le immagini tradiscono dunque una topofilia latente e irrisolta che, per quanto contraddittoria rispetto al contenuto esplicito del film, risulta innegabile.

Il noir fa delle città statunitensi degli scenari dello smarrimento e della paranoia (Polan 1986). Fondamentale, a questo proposito, l'analisi proposta da Dimendberg (2004), che interpreta il noir come correlato cinematografico della spazialità della tarda modernità. Secondo lo studioso americano, il genere fotografa un momento di forte tensione, nella società statunitense, tra i residui dei modelli urbanistici degli anni Venti e Trenta, le innovazioni sociali e tecnologiche legate alla guerra e al dopoguerra, e i primi sintomi della cultura postmoderna che emergerà pienamente negli anni Sessanta. La crisi dello spazio collettivo tematizzata dal noir va dunque fatta risalire innanzitutto alle dinamiche socio-storiche interne del Paese. Al tempo stesso però, questo discorso può e deve essere collegato anche a dinamiche più ampie, relative alla gestione geo- e biopolitica su scala internazionale<sup>2</sup>. A questo proposito, è interessante che il noir postbellico proponga spesso la visione dall'alto, a volo d'uccello, sul paesaggio urbano brulicante di persone e ricco di volumi architettonici (Dimendberg 2004: 36-47). Tale modalità prospettica, affine ai dispositivi militari di controllo cartografico del territorio, può essere interpretata, anche, come una forma di celebrazione del territorio americano, uscito indenne dal conflitto bellico, al contrario della maggior parte del resto del mondo.

L'immaginario urbano del noir tocca la sua vetta più esplicita e consapevole con un film celebre come *Naked City* (*La città*

*nuda*, 1948) di Jules Dassin. Il film si apre su immagini di Manhattan dall'alto, e l'idea di vedere la città nuda proposta dal titolo, al di là della retorica realista cui pure il film partecipa in modo del tutto significativo (modello dichiarato di Dassin era il neorealismo italiano), implica anche una femminilizzazione dello spazio urbano, fatto oggetto dello sguardo intrinsecamente voyeuristico dell'apparato cinematografico. Come sottolinea Dimendberg (2004: 56), il materiale pubblicitario relativo al film rende questo discorso particolarmente evidente: uno dei manifesti del film mostra una figura femminile distesa in un atteggiamento seduttivo sull'imponente scritta *Naked City* e la *tagline* è "The Soul of a City. Her Glory Stripped! Her Passions Bared! Her Heart Wide Open!" (FIG. 1). Questa tentazione *pulp* del marketing è rivelatoria perché esplicita il configurarsi dello schermo come panorama del desiderio e l'assurgere della città a vero e proprio feticcio.



FIG. 1 – Manifesto del film *Naked City* (*La città nuda*, Dassin 1948).



Ritroviamo questa stessa metafora corporea in numerosi altri testi coevi. Essa emerge ad esempio, pur fugacemente, in *I Was a Communist for the FBI* (Douglas 1951), un film che appartiene al coté più esplicito del cinema anticomunista<sup>3</sup>. Lo stragemma organicistico serve qui a tale scopo. Il film, infatti, si apre con alcune immagini di Pittsburgh dall'alto, per enfatizzare il fatto che una spia sovietica si sta insinuando nel suo territorio (FIG. 2). La *voice over* definisce la città il "cuore" della potenza industriale americana, e il film racconta la storia (pseudo-documentaria) di un agente governativo infiltrato in una cellula di sindacalisti sovversivi.

Quello sul parallelo tra la città e il corpo è, d'altronde, un discorso culturale di lunga data (Sennett 1994; Vidler 2000).



FIG. 2 – "Pittsburgh, the Strong Heart of America's Industrial Might" in *I Was a Communist for the FBI* (Douglas 1951).

Metaforizzare la città come corpo significa ricondurre il contesto urbano alieno e caotico a qualcosa di conoscibile e insieme di ordinato. Dapprima, dall'antichità e fino al Rinascimento, il corpo veniva concepito come modello perché colto nelle sue caratteristiche di simmetria e di equilibrio: le sue proporzioni funzionavano da norma per lo sviluppo urbanistico. Ma anche col venir meno di un discorso così idealizzante, a partire dal XIX secolo, la metafora dello spazio urbano corporeizzato è rimasta un *topos* ricorrente, all'interno di una retorica celebrativa che valorizzi l'idea dell'unità della metropoli e della partecipazione delle sue diverse parti ad una forma, pur vaga, di comunità organica. Naturalmente, questa prospettiva (letteralmente) umanistica appare significativa non soltanto per ciò che essa enuncia esplicitamente ma anche per quello che cerca di nascondere. Per definizione, l'immagine della città come essere vivente presuppone infatti la drammatica possibilità della sua malattia e la sconcertante possibilità della sua scomparsa. Insomma, ciò che l'enfasi sul corpo metropolitano sottende e cerca di contrastare è proprio il terrore dell'estinzione, e ciò diventa tanto più vero con l'avanzare della urbanizzazione moderna, il cui sviluppo compromette in modo sempre più netto la possibilità di prendere sul serio il valore ordinativo e simbolico della metafora antropomorfa<sup>4</sup>.

La slatentizzazione di questo tipo di angosce appare evidente in una serie di film che mettono in scena non tanto l'attacco distruttivo diretto (il bombardamento) quanto piuttosto il contagio da parte di un corpo criminale malato (spesso non privo di una certa carica erotica proprio perché minaccioso), che corrode il sistema sociale dall'interno, facendo deflagrare la struttura urbana. Il più famoso dei noir sul tema del contagio è *Panic in the Streets* (*Bandiera gialla*, 1950), in cui Elia Kazan sfrutta appieno la qualità esotica di New Orleans per farne lo scenario di una minaccia di peste bubbonica che proviene da un immigrato

dell'est Europa. Il film rimanda a quello che Michel Foucault ha definito il "sogno politico della peste" (1975, ed. 1976: 216), ovvero alla modalità con cui la struttura politica dominante si appropria della fantasia catastrofica e utilizza la situazione emergenziale ai fini del disciplinamento del corpo sociale. Un altro noir coevo, *The Killer that Stalked New York* (*La città del terrore*, McEvoy 1950), declina invece questo discorso biopolitico in direzione di una diversa dinamica di gender: qui la metropoli non viene femminilizzata (come si potrebbe credere, visto che il titolo evoca l'idea dello *stalking*), bensì mascolinizzata. Il film narra, infatti, di una contrabbandiera di diamanti (Evelyn Keyes) che ritorna a New York da Cuba portando con sé anche il virus del vaiolo. Collegando il dilagarsi del contagio ai movimenti della *femme fatale*, la voce narrante del film fa della metropoli una figura virile i cui muscoli vengono indeboliti dal contatto con questa *Dark Lady* che rischia di far ripiombare il mondo moderno nell'oscurità della *Dark Age* medievale. Il film costituisce in effetti uno dei momenti più significativi dell'incontro tra l'immaginario urbano del noir e le fantasie di annichilimento di massa connesse all'era post-atomica: ad un certo punto del film, il giovane dottore che per primo ha scoperto l'epidemia di vaiolo fissa una mappa della città sulla quale i luoghi in cui sono stati rilevati casi della malattia sono marcati da puntine nere; preso dallo sconforto perché non riesce ad arginare la diffusione del male, egli immagina l'intera cartina completamente coperta di nero e a questo punto inizia una breve sequenza onirica che mostra Manhattan del tutto svuotata e priva di persone: un'altra, radicale accezione dell'espressione 'città nuda' (FIG. 3).

Nonostante non parlino apertamente della Guerra Fredda, questi film ne evocano bene la componente di "germofobia" (Farish 2010: 2522/4451). Il rapporto tra questo filone narrativo e il discorso sul nucleare diventa poi esplicito con *City of Fear* (*La città della paura*, Lerner 1959). Protagonista del film è un



FIG. 3 – La città deserta in *The Killer that Stalked New York* (*La città del terrore*, McEvoy 1950).

galeotto (interpretato da Vince Edwards con un'energia spasmodica molto efficace) che riesce a fuggire di prigione portando con sé quella che crede essere eroina: si tratta invece di un carico di Cobalto 60, un materiale fortemente radioattivo. Le autorità, temendo che allertare i cittadini implichi lo scoppio del panico e di episodi di violenza, dividono la mappa della città in quadranti e si attivano per cercare il fuggitivo tramite rilevatori Geiger montati sulle macchine della polizia: "un'immagine che assicura la rilevanza di *City of Fear* in qualsiasi storia delle modalità della sorveglianza spaziale e cinematografica del dopoguerra" (Dimendberg 2004: 252, tr. mia). Le ultime immagini del film sono particolarmente efficaci: il corpo morto del

protagonista viene coperto da un lenzuolo con la scritta “Caution – High Radiation Area” e una dissolvenza ci mostra poi un panorama dell’immenso spazio notturno di Los Angeles<sup>5</sup>. Questa vista sulla città inquadrata da lontano, brulicante di luci (FIG. 4), ricorre altrove nel corso del film e assume qui un significato metaforico piuttosto stratificato. Da una parte, il corpo radioattivo che si dissolve sul paesaggio parrebbe sottolineare come la città, imperturbabile e ignara, sia sopravvissuta al pericolo. D'altronde, si potrebbe interpretare questo passaggio anche nel senso esattamente inverso: è la città intera, non solo il corpo criminale, a essere divenuta una “High Radiation Area” ormai contaminata. In entrambi i casi, il film sembra intenzionato a mettere la parola fine su qualsivoglia tentazione organicistica. Nell’arco di tutta la pellicola, la messa in scena di Lerner enfatizza infatti l’anonimato e la freddezza impersonale degli spazi del tardo capitalismo californiano e losangelino. E nel finale, il corpo compatto del protagonista cede il posto ad un



FIG. 4 – Los Angeles come *City of Fear* (*La città della paura*, Lerner 1959).

paesaggio evidentemente affascinante, ma privo di centro. La conformazione di Los Angeles è d'altronde marcatamente diversa da quella di New York o delle altre città evocate finora: alla consueta organizzazione centripeta, essa sostituisce infatti una struttura diffusa e centrifuga. Lo *sprawl* che caratterizza la città ha dimensioni tali "da non permettere più la sua figurabilità" (Arcagni 2008: 134-35). Anche prima di diventare, negli anni Settanta, l'epitome del postmoderno grazie al suo pastiche schizofrenico di stili architettonici, Los Angeles è già, negli anni Quaranta e Cinquanta, uno spazio 'oltre' la rappresentabilità, una città che sconfigge talmente il senso dell'armonia fisica da evocare immediatamente l'immaginazione del disastro: "essa è il luogo della deriva della modernità, della catastrofe del moderno, dell'apocalisse della storia" (Arcagni 2008: 134-35). Che l'energia nucleare venga a distruggere l'America o meno, sembra dunque suggerire il finale di *City of Fear*, di fatto quello della città come corpo unitario e coeso è un espediente discorsivo ormai irrimediabilmente compromesso, sostituito da un simulacro di luci quasi immateriale.

La diffusa necessità culturale di rifondare lo spazio metropolitano, ridefinendone in modo radicale l'esperienza fisico-corporea, viene approfondita anche dal più urbano dei vari film che raccontano il disastro atomico, immaginandolo come effettivamente avvenuto. In *The World, the Flesh, and the Devil* (*La fine del mondo*, MacDougall 1959), il protagonista è Ralph, un minatore afroamericano (Harry Belafonte) che si salva dallo sterminio solo perché rimasto intrappolato nel sottosuolo a causa di un incidente sul lavoro. Una volta riuscito a liberarsi e a tornare in superficie, scopre che nei giorni intercorsi la civiltà umana è stata quasi del tutto spazzata via dal disastro atomico. L'uomo si ritrova così da solo nello spazio di New York, evocato molto efficacemente in tutta la sua ampiezza ed altezza, i canyon formati dai grattacieli mai così simili al paesaggio

monumentale di un western. La città è ora tutta a sua disposizione e "l'intero film è dedicato all'idea fantastica di occupare le metropoli ormai deserte e di ricominciare tutto da capo; un Robinson Crusoe su scala mondiale" (Sontag 1965, ed. 1967: 324). L'immagine del protagonista che cammina da solo nella metropoli deserta (uno dei *topoi* delle rappresentazioni post-apocalittiche) viene declinato qui nei suoi termini più liberatori: il film si configura infatti come una vera e propria fantasia recuperativa che consente finalmente al soggetto afroamericano di riappropriarsi dello spazio simbolico nazionale, godendo di una possibilità di movimento assoluta cui le persone col suo colore della pelle non hanno mai avuto accesso prima nella Storia. Manhattan diventa così una sorta di parco giochi personale per Ralph, che si abbandona ad una dimensione ludica in cui il suo unico interlocutore è il proprio doppio scuro, la propria ombra, con cui egli si ritrova a fare schermaglie quasi fosse un novello Peter Pan nero sull'isola che non c'è. Questa fantasia verrà poi man a mano a decostruirsi con l'apparizione sulla scena di altri due sopravvissuti, dapprima una donna e poi un uomo, entrambi bianchi: il riemergere dei pregiudizi razziali, che neanche la distruzione nucleare riesce evidentemente a cancellare, è il vero contenuto di questo film.

Ma l'aspetto forse più interessante di *The World, the Flesh, and the Devil* è di ordine sintomatico, e riguarda l'inspiegabile assenza di tutti i corpi morti nell'apocalisse. I segni della civiltà estintasi sono tutti visibili: le automobili abbandonate sui ponti di ingresso a Manhattan (FIG. 5), le infrastrutture ancora funzionanti, i negozi pieni di oggetti. Non c'è però alcuna traccia dei cadaveri, come se il disastro avesse sortito l'unico e preciso effetto di far magicamente scomparire la maggior parte del genere umano dalla faccia del pianeta, pur preservando i frutti del suo ingegno. In questo modo l'aspetto orrorifico dell'ecatombe, legato alla categoria dell'abietto (Kristeva 1980), viene rimosso

senza alcuna spiegazione, e la fantasia di rifondazione post-razziale della società americana si scontra con la difficoltà a rappresentare pienamente la dimensione di violenza che vi è sottesa.



FIG. 5 – Ecatombe senza cadaveri: *The World, the Flesh, and the Devil* (*La fine del mondo*, MacDougall 1959).

### 3. *Disarticolazioni spaziotemporali*

La cultura statunitense degli anni Cinquanta è attraversata, d'altronde, da una forte necessità di rinnovamento, che proviene da molti ambiti diversi e che non si limita ad un approccio critico alle singole strutture urbane. È piuttosto l'intera configurazione geografica del Paese ad essere ripensata in termini non più centripeti ma centrifughi<sup>6</sup>. Rispetto tanto al pericoloso agglomerarsi di una metropoli come New York, quanto alla dispersività amorfa e incontrollata di Los Angeles, l'immaginario urbano postbellico propone un'ideologia del decentramento



suburbano come modalità ideale per l'organizzazione di uno spazio pienamente moderno e adatto al progresso e al futuro. L'affermarsi della *Suburban Ideology* si alimenta di quell'insofferenza verso il contesto urbano cui accennavamo sopra, un'ostilità verso la città densa e affollata condivisa, tra l'altro, da alcuni dei più grandi architetti e urbanisti statunitensi della prima metà del XX secolo (Jacobs 1961, ed. 2006: 15-23)<sup>7</sup>. Ma un ruolo cruciale, nella diffusione durante gli anni Cinquanta della logica del *dispersal*, lo svolge la Guerra Fredda stessa. Già nel 1946 si era notato che Nagasaki aveva avuto la metà delle vittime di Hiroshima perché era una città a minore densità abitativa. Matthew Farish, nel suo studio sulla concezione cartografica della Guerra Fredda<sup>8</sup>, individua nel periodo che va dal 1953 al 1961 una fase di "militarizzazione quasi spudorata" (2010: 146/4451) del paese, in cui il comparto militare-industriale lavora in accordo con i settori intellettuali più accademici per costruire una retorica pervasiva del rapporto tra concentrazione urbana e vulnerabilità militare, e della necessità di essere pronti a combattere la minaccia che ne deriva anche modificando le proprie abitudini quotidiane. Questa paura della densità porta all'elaborazione di proposte e soluzioni alternative: si immagina un ripensamento strategico della geografia americana, riconfigurando l'intero spazio nazionale lungo due assi (da est a ovest e da nord a sud) su cui collocare una sequela ordinata di centri urbani, ciascuno intervallato da venticinque miglia di terreni agricoli. Altri progetti prevedevano la costruzione di fabbriche decentrate e possibilmente sotterranee, oltre che lo stoccaggio di materiali industriali strategici in luoghi sicuri (Dimendberg 2004: 248-250)<sup>9</sup>.

Al netto dei trionfalismi che caratterizzano il razionalismo futuribile della cultura ufficiale, il cinema fa presto a rintracciare una dimensione ansiogena anche all'interno del contesto suburbano. La cittadina della provincia americana degli anni

Cinquanta diviene in particolare lo spazio d'elezione di molte narrazioni fantascientifiche, che la vedono assediata da forze aliene e mostruose di vario genere (da *Invasion of the Body Snatchers* a *The Blob, Fluido mortale*, Yeaworth jr. 1958). Una sorta di prototipo per lo spazio suburbano è, d'altronde, costituito dalla stessa città che ha visto la luce insieme alla bomba atomica, ovvero Los Alamos. Questo centro del New Mexico era stato infatti costruito nel corso del 1943 allo scopo di ospitare i laboratori per la creazione delle armi nucleari del Manhattan Project. L'orgoglio per la rapidità e la segretezza con cui Los Alamos prende forma traspare in maniera chiara in *The Beginning or the End (La morte è discesa a Hiroshima*, Taurog 1947). In questo film del tutto particolare (una sorta di *instant movie* semi-documentario che narrativizza la realizzazione della bomba atomica immaginandosi come un reperto audiovisivo da preservare in una capsula temporale per essere mostrato agli abitanti della terra dell'anno 2446), la creazione della città serve a enfatizzare la straordinaria potenza del progresso scientifico americano, facendo da contraltare allo spettacolo delle città giapponesi distrutte nelle ultime scene del film. Taurog ci mostra Los Alamos in fase di costruzione, ancora immersa in parte nella fanghiglia terracquea, al fine di sottolineare come la capacità di plasmare la natura che caratterizza il progresso scientifico non contenga in sé solo un potenziale mortifero ma l'immaginazione di un futuro utopico.

Non sarà però un caso se, quando qualche anno dopo ritroveremo Los Alamos, divenuta ormai una cittadina pienamente funzionante, sarà in un film dalla trama noir<sup>10</sup>. Il film in questione è *The Atomic City (La città atomica*, Hopper 1952), e racconta di un gruppo di spie che rapiscono il figlio di uno scienziato, in modo da ricattarlo e costringerlo a svelare importanti segreti militari relativi all'energia atomica. Anche prima del rapimento, d'altronde, nel film si respira un'atmosfera di minaccia

strisciante: la madre del piccolo è sconvolta quando sente raccontare al bambino, con naturalezza, le cose che egli vorrà fare “se diventerà grande” – ‘se’ e non ‘quando’. Mettendo in scena l’imperturbabile dimestichezza delle giovani generazioni rispetto alla possibilità della morte imminente, il film investiga in modo assai esplicito le ansie legate alla sopravvivenza della civiltà. Il finale della vicenda (la lotta all’ultimo sangue per la salvezza del bambino rapito) ha luogo, significativamente, in un altro spazio archetipico collocato in New Mexico, quello delle rovine dei Puye Cliff Dwellings, una ripida parete rocciosa costellata di grotte un tempo dimora degli indiani Pueblo. Questo scenario arcaico sembrerebbe rappresentare il contrario



FIG. 6 – Il sottosuolo arcaico: i Puye Cliff Dwellings in *The Atomic City* (*La città atomica*, Hopper 1952).

esatto dell'efficiente suburbanizzazione della Guerra Fredda, ma il film suggerisce che tale contrasto è in realtà solo apparente: Los Alamos e l'intero immaginario atomico, infatti, anziché configurarsi come "apoteosi della modernità" (Hales 2556), ne rappresentano piuttosto la frontiera estrema, che rima con la sua crisi, per l'incapacità dell'uomo di gestire il progresso scientifico cui pure l'ingegno l'ha condotto. Il collasso di modelli precedenti di civiltà funziona da potente monito, concretando la possibile condivisione della medesima sorte anche per la modernità occidentale.

Tale legame tra l'immaginario atomico e gli spazi premoderni emerge più volte nel cinema dell'epoca: un altro esempio significativo in questo senso è *Split Second (Prigionieri della città deserta*, Powell 1953) in cui degli evasi tengono prigioniero un gruppo di ostaggi a Lost Hope City, una vecchia città mineraria abbandonata sin dai tempi del West. I personaggi sono ignari del fatto che in quell'area è previsto, per l'alba del giorno dopo, un esperimento nucleare. Anche in questo film il materiale dell'immaginario è del tutto incandescente, e il corto circuito tra identità western ed esperimenti nucleari mette efficacemente in rapporto le tematiche del presente con gli elementi fondativi dell'identità americana.

D'altronde, la spinta culturale alla valorizzazione di residui spaziali non-sincronici si spinge ancora più oltre, investendo non solo i luoghi abbandonati del passato, ma il sottosuolo stesso. L'unico modo di trovare la salvezza, nelle narrazioni apocalittiche, è abbandonare la superficie contaminata e rifugiarsi nel ventre della natura: è nelle miniere, nelle cavità naturali, all'interno di grotte che sopravvivono i protagonisti di film come i succitati *The World, the Flesh and the Devil*, *Split Second*, o anche di *Day the World Ended (Il mostro del pianeta perduto*, Corman 1955). Si tratta di un topos già inaugurato, in tempi non sospetti, dal romanzo di H.G. Wells *The Time Machine (La macchina del*

*tempo*, 1895), che immagina un mondo del futuro in cui parte dell'umanità si è rifugiata per secoli sottoterra, assumendo di conseguenza fattezze mostruose, e ha soggiogato coloro che vivono in superficie, che hanno conservato un aspetto umano ma sono ormai schiavi privi di ogni volontà. Se ne veda il pregevole adattamento realizzato da George Pal (*The Time Machine, L'uomo che visse nel futuro*, 1960), in cui la distruzione di Londra del 1966 già immaginata da Wells viene attribuita, naturalmente, ad un disastro atomico<sup>11</sup>.

Ad un paesaggio caratterizzato dalla regressione spaziotemporale, con un cammino all'indietro nella Storia che porta fin dentro l'elemento naturale, corrisponde, sul versante del corpo, la preoccupazione per un ritorno del rimosso legato alle sfere dell'animalità e della mostruosità. Gli esempi di metamorfosi nel cinema degli anni Cinquanta sono davvero innumerevoli, e mi limiterò perciò a citare alcuni di quelli esplicitamente connessi alla problematica atomica: in *The Beast from 20.000 Fathoms (Il risveglio del dinosauro*, Lourie 1953) il calore di un test nucleare nell'Artico scongela un dinosauro, che si dirige immediatamente a Manhattan (FIG. 7). Dopo aver scatenato il caos, l'animale preistorico viene infine intrappolato sulle montagne russe a Coney Island e bruciato a morte. Assai popolare negli Stati Uniti fu anche il film giapponese *Gojira (Godzilla*, Honda 1954), che si basava su premesse simili. Molti poi i film sui mutamenti genetici dovuti alle radiazioni: tra i più riusciti e iconici sicuramente *Them! (Assalto alla terra*, Douglas 1954), in cui una massa di formiche divenute gigantesche a causa degli esperimenti nucleari in New Mexico muove all'attacco di Los Angeles. In *Day the World Ended*, invece, un mostro mutante entra in contatto telepatico con una delle poche persone sopravvissute al disastro atomico<sup>12</sup>. E ancora, in *The Fly (L'esperimento del Dottor K*, Neumann 1958), il protagonista compie un errore durante un esperimento di trasmissione della materia finendo per creare

due ibridi, una mosca con la testa d'uomo e un uomo con la testa d'insetto. In questi film la prossimità con la corporeità bestiale e orrorifica rende concretamente l'idea di un primordiale estremamente minaccioso, persecutorio, e si presta a rappresentare un'immagine del corpo sociale, nonché dell'individuo stesso, percorso da spinte caotiche e pulsioni distruttive.



FIG. 7 – *The Beast from 20.000 Fathoms* (Il risveglio del dinosauro, Lourie 1953).

In sintesi, a fronte di un progresso basato sul diradamento ordinato e asettico degli spazi e degli individui, immaginato dai settori ufficiali della società, la cultura di massa sembra insomma reagire conducendo la fantasia in direzione nettamente opposta. Tanto sul versante del corpo urbano che del corpo sociale e del corpo individuale, insomma, il cinema di questi anni propone uno sconfinamento verso forme disarticolate, primarie e non antropomorfe, producendo un vero e proprio cortocircuito dell'immaginario intorno al problema della concatenazione ordinata di passato, presente e futuro.

#### 4. Il confine della rappresentazione

Il problema dell'immaginazione del futuro, la domanda radicale (la più radicale possibile) sull'esistenza o meno del domani, è naturalmente al centro di tutti i film di cui abbiamo parlato. Se finora ci siamo occupati di come questo interrogativo terrorizzante abbia influito sulla circolazione di discorsi culturali relativi al corpo umano e al corpo urbano, in questa seconda parte vorrei invece concentrarmi sui modi in cui l'incertezza a proposito della sopravvivenza investa anche il corpo stesso del film, e quello dell'immagine.

Il problema emerge innanzitutto al livello dei confini del testo filmico, implicandone i paratesti più prossimi, ovvero il titolo, e il cartello di coda, i *closing credits*. Il *docu-drama* sulla fabbricazione dell'atomica di cui parlavamo sopra si intitola, significativamente, *The Beginning or the End*: una frase dubitativa la cui radicale incertezza risulta, a mia opinione, aumentata anziché arginata dalla mancanza del punto interrogativo. La stessa problematica semantica viene raccolta in modo originale da *The World, the Flesh, and the Devil* in cui, per enfatizzare il messaggio di speranza proposto dal film, che immagina l'apocalisse nucleare come occasione per la rifondazione della società su basi meno razziste e discriminatorie, il cartello che compare sui titoli di coda è "The Beginning" anziché "The End".

Al netto di queste soluzioni creative, proposte da film atipici, la maggior parte delle narrazioni sul tema ripropone variazioni sullo schema del "salvataggio all'ultimo minuto": il mondo sembra irrimediabilmente destinato a perire, finché non interviene *in extremis* un fattore imprevisto (si veda, su tutti, il finale di *The War of the Worlds, La guerra dei mondi*, Pal 1953, in cui gli invasori alieni improvvisamente perdono vigore a causa dell'immersione nell'atmosfera terrestre). Significativa, da questo punto di vista, l'ambivalenza proposta da *Split Second*. La conclusione della vicenda parrebbe infatti positiva: i buoni,

rifugiatasi in una miniera abbandonata, riemergono illesi dopo l'esperimento atomico. Ma il film in verità lavora sulla struttura melodrammatica del "troppo tardi" (Neale 1986) come elemento fondante della propria spettacolarità. Nel melodramma convenzionalmente inteso, tale struttura narrativa trova la propria espressione nel pianto, che viene a designare la disperazione per l'irreparabilità degli eventi e dei sentimenti in una situazione da cui non si può più tornare indietro. Le lacrime sono insomma la secrezione fisica che assicura l'appartenenza del melodramma ai "generi del corpo" (Williams 1991), perché su di esse si impernia l'intero tessuto patemico del discorso. In *Split Second*, però, al posto della protagonista melodrammatica che scoppia a piangere troviamo l'esplosione nucleare. Il fotogramma finale del film mostra il fungo atomico con sovrimpressa la scritta "The End", come a smentire l'esito rassicurante della trama e giocare piuttosto con le conseguenze più nefaste della catastrofe.

L'immagine iconica del fungo non è d'altronde che uno dei modi con cui il cinema di questi anni cerca di visualizzare il disastro. Le fantasie apocalittiche intercettano infatti in termini significativi la dimensione di sperimentazione linguistico-formale che caratterizza il cinema statunitense negli anni Cinquanta. Questo decennio costituisce una fase di ridefinizione complessiva degli assetti sia produttivi che stilistici di Hollywood. Le pratiche tecnologiche dell'industria subiscono un profondo mutamento, dovuto innanzitutto alla necessità di combattere la crescente influenza della televisione. La maggiore diffusione del colore, l'introduzione dei formati panoramici, del suono stereofonico e, per un breve periodo, del 3D, modificano sensibilmente la forma del corpo filmico. Le innovazioni tecnologiche vengono adoperate in maniera assai efficace come strumenti tramite cui costruire una fruizione più immersiva (Pravadelli 2007). L'intensificazione dell'esperienza di visione,



tramite un'estetica dell'eccesso e dell'iperstimolazione sensoriale, diventa una cifra importante per una mobilitazione di tipo affettivo. Ad esempio, film come *When Worlds Collide* (*Quando i mondi si scontrano*, Maté 1951) o *The War of the Worlds* si affidano al Technicolor e all'innesto nel corpo filmico di elementi eterodossi (materiali di repertorio nel primo, disegni animati nel secondo), per espandere i limiti del visibile e rendere vivido lo spettacolo della catastrofe (particolarmente affascinante la New York sommersa del film di Maté). Questa superfetazione della messa in scena rappresenta una sfida piuttosto evidente alle norme del cinema classico, e palesa piuttosto "la sensibilità modernista all'opera nella cultura popolare" (Elsaesser 1972, ed. 1992: 92).

Tale uso consapevole dello stile per produrre significato raggiunge risultati particolarmente significativi quando arriva ad investire direttamente l'immagine nella sua materialità. In un noir come *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*, Aldrich 1955), l'investigatore privato Mike Hammer (Ralph Meeker), si trova alle prese con un intrigo molto complesso, di cui si capisce soltanto che ha qualcosa a che vedere con il Manhattan Project. L'oggetto concreto della ricerca di Hammer è una valigetta (descritta da uno dei personaggi femminili come "the Great What-sit") dal contenuto misterioso e, come vedremo, pienamente allegorico. Una volta aperta, nel finale del film, questa valigetta (a cui si è chiaramente ispirato anche Tarantino per *Pulp Fiction*, 1994) emette una luce densissima e abbacinante, nonché un rumore sinistro, e fa esplodere la casa sulla spiaggia in cui si trovano i personaggi<sup>13</sup>. Non è un caso che la figura che si rende responsabile di questo gesto sconsiderato sia una donna, sullo stile di Pandora, a ribadire l'esplosività del desiderio femminile, la cui insaziabile curiosità fa detonare il caos e il trauma<sup>14</sup>. Il film lavora così sui limiti delle convenzioni cinematografiche esistenti per provare a rappresentare l'irrappresentabile,

ovvero la potenza dell'energia come distruzione totale. La fotografia fortemente contrastata del noir, i chiaroscuri atmosferici che caratterizzano il resto della pellicola, finiscono per essere finanche rassicuranti a confronto con questa minaccia atomica rappresentata come pura luce, da cui può sprigionare il Male assoluto.

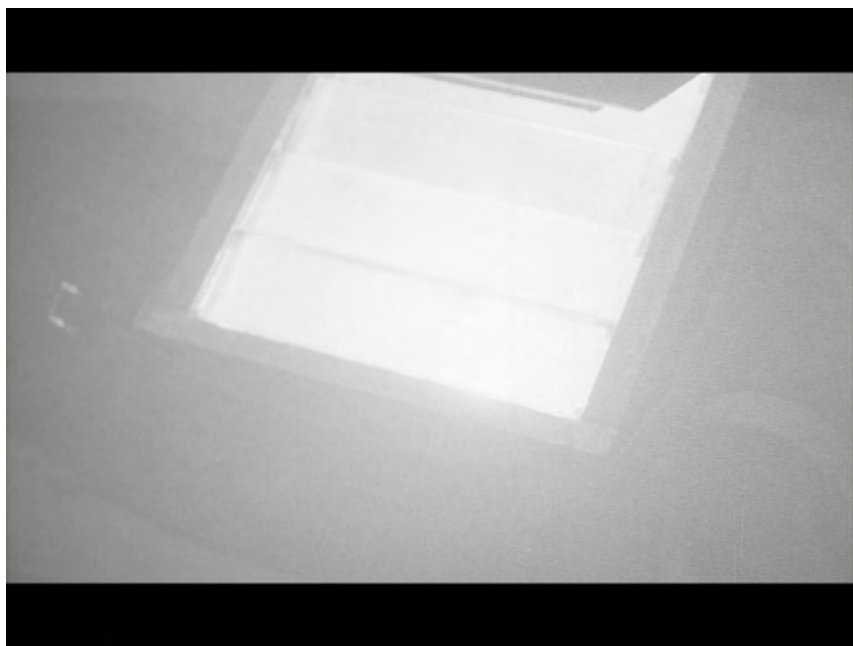


FIG. 8 – La luce come “the Great Whatsit” in *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*, Aldrich 1955).

Si tratta, a mio parere, dell'aspetto più interessante dell'intreccio tra la Guerra Fredda e la sperimentazione dei linguaggi del cinema degli anni Cinquanta. Alcuni film di questo periodo si confrontano con le potenzialità visionarie del corpo stesso dell'immagine, per superarne i limiti ed arrivare quasi allo

smembramento della rappresentazione stessa. Questo discorso tocca l'apice a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta. Un film come *On the Beach* (*L'ultima spiaggia*, Kramer 1959) immagina l'umanità dopo il disastro atomico: gli unici sopravvissuti si trovano in Australia, sotto la minaccia della nube tossica in arrivo. Verso la metà del film, la parte maschile del cast (Gregory Peck, Fred Astaire, Anthony Perkins) si reca in una missione di ricognizione sottomarina fino a San Francisco, tornando dunque a vedere il proprio Paese, per verificare se ci sia qualcuno che è sopravvissuto. Il pathos di questo spazio urbano ormai irraggiungibile, visualizzabile solo, nella sua abbacinante vuotezza, tramite il periscopio del sottomarino, è incredibilmente potente (FIG. 9).

E questa fantasia di distruzione mondiale trova un epilogo di sommo romanticismo nella scena del saluto finale tra Peck e Ava Gardner, in cui il sole tende ad impadronirsi del fotogramma, fino ad invaderlo interamente. I due amanti si dicono addio



FIG. 9 – San Francisco in *On the Beach* (*L'ultima spiaggia*, Kramer 1959).

in controluce e, grazie al lavoro del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, la forza naturale del sole, sorgente primaria da cui discende il potere delle immagini tutte, torna a prendere il sopravvento, annichilendo i profili dei due attori e smembrando la rappresentazione. In questa scena di rara pregnanza elementale, a disgregarsi non è più solo il paesaggio urbano nella sua organicità, ma il corpo stesso degli attori e quello dell'immagine (FIG. 10).



FIG. 10 – Ava Gardner e Gregory Peck in *On the Beach*.

Il film che spinge la sperimentazione sul rapporto tra apocalisse e materialità dell'immagine al suo limite estremo è però probabilmente di produzione inglese, *The Day the Earth Caught Fire* (... *E la terra prese fuoco*, Guest 1961). Nel film, paesi diversi fanno involontariamente esplodere diverse bombe atomiche in contemporanea, pur al solo scopo di esercitazione. Ciò provoca un mutamento dell'orbita della terra e il suo pericolosissimo avvicinarsi al sole: le conseguenze climatiche sono

pesantissime, con la temperatura del globo che si alza sempre più. L'immagine del riscaldamento globale proposta dal film, vista oggi, risulta di sconvolgente attualità. L'inizio e la fine della pellicola, che ha una struttura ad anello con flashback centrale, esprimono tale differenza termica tingendo l'immagine completamente di rosso<sup>15</sup> grazie all'impiego di lenti colorate (FIG. 11). Questo elemento cromatico che prende il sopravvento, oltre a ricordare il viraggio delle immagini del cinema muto, era stato da poco utilizzato da un musical come *South Pacific* (Logan 1958) per esprimere l'intreccio tra l'atmosfera dello scenario esotico e gli stati d'animo dei personaggi. Qui viceversa si torna all'accezione più strettamente meteorologica del termine atmosfera, come d'altronde in un altro film di poco precedente, *The Angry Red Planet* (*Marte distruggerà la terra*, Melchior 1959) in cui la speciale tecnologia del processo CineMagic era stata adoperata per avvolgere di un bagliore rosso tutte le scene ambientate su Marte. In questi film lo schermo si trasforma in un paesaggio atmosferico e le risorse espressive del medium vengono impiegate al fine di una sottolineatura della qualità pienamente sensoriale dell'esperienza di fruizione.

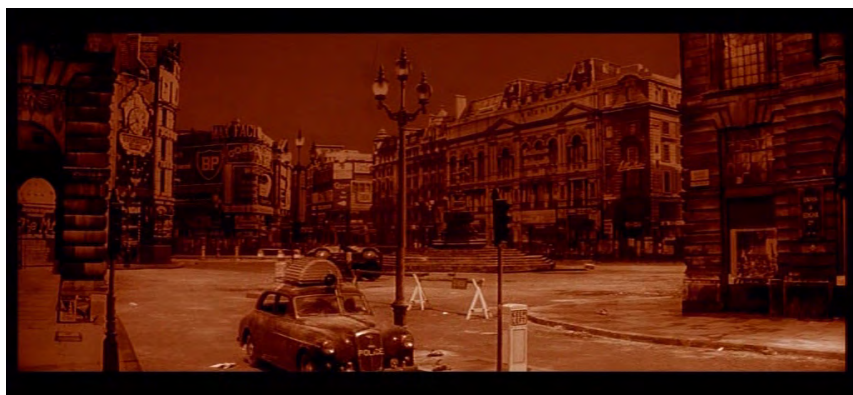


FIG. 11 – Il riscaldamento globale colora la pellicola in *The Day the Earth Caught Fire* (...E la terra prese fuoco, Guest 1961).

Ma la riflessione di *The Day the Earth Caught Fire* è anche più articolata: nella prima parte, quando l'umanità non ha ancora compreso cosa sia accaduto esattamente né si è resa conto del cambiamento climatico inesorabile, Londra viene sommersa da una fitta e alta coltre di nebbia, che richiama inequivocabilmente l'episodio realmente accaduto del Great Smog del 1952<sup>16</sup>, allorché una nube di inquinamento inusitato, causato sia da speciali condizioni climatiche che dall'uso massivo di carbone, per il riscaldamento e per l'industria (l'Inghilterra usciva allora dal razionamento), aveva paralizzato la capitale inglese per vari giorni, provocando anche numerose vittime. *The Day the Earth Caught Fire* dunque intreccia, in modo più netto e arguto della maggior parte dei film dell'epoca, le fantasie apocalittiche con un collegamento stringente all'attualità, e si spinge fino a delineare il collasso dell'ordine costituito, con bande di giovani disperati che reagiscono edonisticamente al rischio della catastrofe, organizzando bacchanali per strada e tirandosi addosso secchiate di preziosissima acqua in barba alla siccità dilagante. L'unità delle forze internazionali che risulta da questo dramma di scala mondiale non può davvero mitigare il disastro: si cerca di riparare riaggiustando la traiettoria della terra tramite altre quattro esplosioni contemporanee che rimettano in sesto il pianeta, ma il finale rimane aperto, con una semplice dissolvenza al nero e senza nemmeno il cartello "The End".

##### 5. *Biopolitica, tragedia e satira*

La quantità di film incentrati sulle fantasie distruttive diminuisce progressivamente negli anni Sessanta. In parte perché il pubblico inizia a stancarsi della ripetizione di questa sorta di trame. E in parte anche perché, dopo la risoluzione della Crisi dei missili di Cuba nel 1962 e dopo il Trattato sulla messa al bando parziale delle armi nucleari firmato a Mosca nel 1963, la preoccupazione per un vero e proprio conflitto diminuisce.

Diventa chiaro che la possibilità di una guerra atomica è in verità alquanto remota, e l'attenzione dell'opinione pubblica si sposta piuttosto su un conflitto bellico effettivamente in corso, quello del Vietnam, e sull'epica avventura espansionistica della corsa alla luna. Contemporaneamente si assiste anche ad un rilancio, in ambito urbanistico, del discorso sulla metropoli centripeta in termini positivi (Lynch 1960; Jacobs 1961), che si sostituisce all'enfasi sul decentramento che aveva dominato gli anni Cinquanta.

È dunque significativo che proprio in questo momento di allentamento della presa esercitata sull'immaginario collettivo dalla paura per il nucleare, il cinema americano proponga un gruppo di narrazioni che non affrontano più questo tema in chiave noir, melodrammatica o fantascientifica, ma ne offrono invece una lettura più esplicitamente collegata al funzionamento dei processi decisionali del potere politico-militare. Nel 1964 escono ben tre film significativi da questo punto di vista: il primo è *Seven Days in May* (*Sette giorni a maggio*, Frankenheimer), in cui Kirk Douglas interpreta un militare che scopre un complotto del suo superiore Burt Lancaster per destituire il Presidente che ha deciso per il disarmo (nel film, la costruzione di una base segreta nel deserto sembra replicare in chiave negativa la vicenda di Los Alamos). Strettamente legati tra di loro appaiono poi *Fail Safe* (*A prova di errore*) di Sidney Lumet e *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*) di Stanley Kubrick. Si tratta di due film che partono da premesse profondamente simili, tant'è vero che Kubrick e Peter George, l'autore del romanzo di partenza, fecero causa per plagio e ottennero che *Dr. Strangelove* uscisse vari mesi prima di *Fail Safe*. Il racconto si incentra, in entrambi i casi, sul fallimento del meccanismo di armamento preventivo, immaginando scenari in cui degli aviatori americani vengano

mandati inavvertitamente a bombardare l'Unione Sovietica e non si riesca a fermarli. Nel caso di Kubrick, la molla che fa scattare la trama è l'impazzimento di un generale guerrafondaio; in quello di Lumet, un difetto dei macchinari di comunicazione tra il Pentagono e i bombardieri. Pur con risultati diversissimi per intenti e toni, entrambi i film marcano una nuova fase di riflessione sulla spazialità della Guerra Fredda. I due registi dimostrano infatti una consapevolezza assai sofisticata delle dinamiche biopolitiche che abbiamo provato a tracciare fin qui. Tale consapevolezza si traduce in ambo i casi in uno stile pienamente intellettuale, che si emancipa in modo ancor più netto dai canoni del linguaggio classico. Principale riferimento estetico è, piuttosto, il cinema muto, ed in particolare proprio la scuola sovietica del montaggio.

Sia l'uno che l'altro sono ambientati quasi interamente in spazi chiusi e sotterranei, spesso dominati dagli apparati tecnologici ed in particolare da schermi piccoli e grandi dotati di radar: questa cartografia tecnologica svolge un ruolo centrale nel meccanismo di coinvolgimento spettatoriale, poiché essa sostituisce quasi del tutto il corpo urbano ripreso dal vero, e serve viceversa a visualizzare l'intero globo trasformandolo in un'elegante mappa nera costellata da puntini luccicanti su cui rimirare l'imminenza della catastrofe.

Nel film di Lumet questa dimensione di fascinazione tecnologica non può però arginare l'angoscia: trascorriamo una parte consistente del racconto nella stanza blindata in cui il Presidente americano (Henry Fonda) cerca, con l'aiuto del proprio interprete, di comunicare al telefono con il suo omologo sovietico. Il film costruisce una intensa riflessione sulla voce, il dialogo, le loro potenzialità e limiti, anche grazie alla profonda claustrofobia in cui viceversa si muovono i corpi dei personaggi. Il riferimento più diretto, in termini estetici, sembra essere ad un capolavoro del muto come *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di*



*Giovanna D'Arco*, 1928) di Carl Theodor Dreyer, celebre per la sua rappresentazione del processo alla pulzella d'Orleans tramite una messa in scena assai astratta, dominata dai primi piani di volti che quasi fluttuano su uno sfondo grigio, anche lì intrappolati in una schermaglia politica in cui comunicare realmente sembra impossibile. La sequenza onirica con cui si apre il film, invece, (il sogno premonitore del militare che dovrà sacrificare la propria vita al bene del Paese) utilizza un montaggio attrazionale fortemente debitore della lezione di Èjzenštejn: in particolare, i colpi inferti al toro nell'arena si riverberano sulla sofferenza fisica dell'uomo che sogna e ciò ricorda il celebre parallelismo tra le bestie mandate al macello e la massa degli operai che cadono sotto i colpi della polizia in *Stačka* (*Sciopero*, 1924).

Dopo aver dunque ricondotto il linguaggio cinematografico verso le soluzioni espressive del muto, Lumet si spinge, d'altronde, ancora più avanti: per rappresentare compiutamente l'esito tragico della vicenda, infatti, egli propone un esperimento sul confine tra cinema e fotografia. Nel finale di distruzione, che riguarda New York, le immagini in movimento si arrestano nel loro fluire, ritornando al proprio stato basilare di scatti fissi (proprio come nello straordinario mediometraggio di fantascienza distopica girato da Chris Marker un paio di anni prima, *La Jetée*, composto di soli fotogrammi immobili). In *Fail Safe*, insomma, l'apocalisse finisce per distruggere il cinema stesso, riportandolo alla sua base fotografica e conducendo a compimento definitivo il discorso che abbiamo visto emergere nel decennio precedente a proposito dell'annichilimento della città e della rappresentazione (FIG. 12).

Anche Kubrick, come Lumet, propone un discorso esplicitamente auto-riflessivo. Gli ambienti di *Dr. Strangelove*, anziché essere costruiti in profondità, per essere attraversati ed abitati virtualmente, si configurano piuttosto come spazi iconici,

**FIG. 12** – Video della sequenza finale di *Fail Safe* (*A prova di errore*, Lumet 1964). <https://youtu.be/HLJTondXg8U>

concettuali (**FIG. 13**). La regia predilige i due estremi della scala dei piani (totali e inquadrature ravvicinate), mentre il costante conflitto tra le inquadrature, le loro angolazioni e le loro direttrici, richiama, secondo Ilaria De Pascalis, “le modalità del montaggio intellettuale” (2019: 58) dello stesso Èjzenštejn. Anche il formato panoramico contribuisce in modo del tutto significativo all’articolazione di questa spazialità che potremmo definire eidetica<sup>17</sup>. L’idea messa in scena e in forma da Kubrick si colloca però tutta – e in questo sta la radicalità del film e la sua funzione di vera e propria pietra miliare – nel registro della satira. Il film è incentrato sulla dissonanza tra la gravità della situazione e il comportamento assurdo dei personaggi. Il carattere grottesco di questi ultimi deriva innanzitutto dalla loro fisicità assolutamente sopra le righe: che si tratti di uno stato di sovraccitazione febbrile, come nel caso del Generale Turgidson interpretato da George C. Scott; o di una “una frattura insanabile fra il proprio corpo e la soggettività che lo abita” (De

Pascalis 2019: 48), come nel caso dei due personaggi malvagi, il Generale Ripper (Sterling Hayden) e, appunto, il Dottor Stranamore (Peter Sellers). La corporeità paradossale di questi personaggi serve a Kubrick per esplicitare l'intreccio tra immaginario atomico e dimensione erotica che fornisce il materiale per lo humor nero del film. Non a caso Ripper, il militare che perde la ragione e dà il via alla catastrofe nucleare, è un folle che si abbandona a deliri a proposito della contaminazione dei 'fluidi corporei' dei maschi americani operata dai comunisti, riecheggiando esplicitamente l'immaginario germofobico che abbiamo individuato nei racconti sulle città contagiate.



**FIG. 13** – La War Room di *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba, Kubrick 1964).

La relazione diretta tra immaginario atomico e discorso erotico è presente, d'altronde, sin dai titoli di testa del film, in cui viene mostrato "un momento di rifornimento di carburante in volo come si trattasse di una copula fra i due aerei, mentre risuona una versione strumentale di *Try a Little Tenderness*. Lo scherzo osceno segna immediatamente il tono ridicolo e sovversivo del film" (De Pascalis 2019: 50). Il film si conclude poi, famosamente, sulle immagini di ripetute esplosioni nucleari commentate dalla canzone di Vera Lynn, *We'll Meet Again*, inno romantico dei soldati inglesi della Seconda guerra mondiale. Anziché configurarsi in termini melodrammatici, queste immagini assumono chiare risonanze orgasmiche. In questo modo, Kubrick rende finalmente esplicito l'intreccio, serpeggiante nella cultura americana di tutto il dopoguerra, tra le fantasie di annichilimento e la dimensione perversa del piacere. Da una parte, il regista smaschera l'ideologia militarista come forma compensativa della virilità. Dall'altra, egli propone anche una riflessione sulle spinte profonde che hanno reso tanto popolare l'immaginario apocalittico nei vent'anni precedenti. Kubrick sottolinea, in effetti, come la ripetizione degli scenari catastrofici nasca dal bisogno di ribaltare la paura in una posizione di onnipotenza. Mettendo alla berlina tale connubio tra angoscia e godimento, *Dr. Strangelove* rappresenta una svolta perché per la prima volta<sup>18</sup> permette al pubblico di comprendere ironicamente la posta in gioco e reagire con un'esplosione di tipo diverso: una risata liberatoria.

## NOTE

<sup>1</sup> Per una ricognizione generale sul rapporto tra cinema e immaginario atomico cfr. Shapiro (2001). Per una riflessione sulle declinazioni di tale discorso in relazione alla letteratura e al cinema postmoderni, a partire dunque

dal periodo immediatamente successivo a quello preso in esame qui cfr. Lino (2014).

<sup>2</sup> Sul legame specifico tra noir e Guerra Fredda cfr. Osteen (1994).

<sup>3</sup> Il noir non è d'altronde ascrivibile compattamente ad alcuna posizione ideologica. Molti cineasti che hanno contribuito assai significativamente alla storia del genere (ivi compreso il summenzionato Jules Dassin) sono infatti rimasti vittime della "caccia alle streghe" anticomunista della HUAC (Commissione per le Attività Antiamericane). A questo proposito cfr. Krutnick, Neale, Neve, Stanfield (2007).

<sup>4</sup> Occorre precisare che qualche anno dopo, proprio verso la fine del periodo preso in considerazione in questo saggio, Jane Jacobs recupererà il discorso organicistico per parlare della vita metropolitana, facendone il perno di un approccio marcatamente innovativo. Nel suo testo militante *The Death and Life of Great American Cities (Vita e morte delle grandi città)*, pur sottolineando che "le analogie tra organismi sociali e organismi biologici rischiano spesso di essere forzate" (1961, ed. 2006: 11), Jacobs afferma la necessità di inquadrare la città come "un problema di complessità organica" (13). In risposta agli approcci semplificanti, e di fondo urbanofobici, che avevano dominato per decenni l'urbanistica ortodossa (Jacobs cita Ebenezer Howard, Daniel Burnham, Le Corbusier, Lewis Mumford), la studiosa adopera il parallelo con le scienze biologiche per rivendicare tanto le potenzialità profondamente vitali degli spazi metropolitani, quanto la necessità di riflettere su di essi in modo articolato, cogliendo le intricate correlazioni tra le loro diverse componenti, anziché ridurli a meri oggetti di indagine statistica.

<sup>5</sup> Su Los Angeles come luogo d'elezione dell'immaginario catastrofico cfr. Davis (1999).

<sup>6</sup> Per un'analisi del noir in relazione al nodo centripeto/centrifugo cfr. il già citato Dimendberg (2004: 166-259).

<sup>7</sup> Frank Lloyd Wright, ad esempio, era animato da forti istanze anti-urbane, e parlava della "carcassa della metropoli (...) con il suo accentramento non solo inutile, ma mortale e velenoso, e sempre più pronto ad esplodere". Cfr. Banham (1982, ed. 2006: 66-67). Risulta perciò particolarmente appropriato il ruolo svolto dall'architettura dello stesso Wright in *Five* (Oboler 1951), il primo film in cui si immagina la sopravvivenza di un gruppo di persone ad un'esplosione nucleare. La vicenda è ambientata quasi interamente in una casa modernista isolata su una collina costruita proprio da Wright. La villa era di proprietà dello stesso produttore/regista/sceneggiatore del film, il cineasta indipendente e visionario Arch Oboler, che usa questa *location* proprio perché adatta a mettere in scena una rifondazione della civiltà basata sull'idealizzazione degli spazi aperti, solitari e desertici (l'edificio,

collocato al 32436 di Mulholland Highway a Malibu, è rimasto distrutto in un incendio nel 2019).

<sup>8</sup> Ringrazio Luca Muscarà per avermi indirizzato verso questa importante lettura.

<sup>9</sup> La velocità di spostamento è ugualmente percepita come elemento cruciale per combattere la crescente paura culturale dell'annichilimento di massa, e le autostrade diventano dunque un altro luogo centrale della mitopoiesi spaziale postbellica. L'idea dell'*Highway* come mezzo di salvezza è proposta ad esempio da un film come *Panic in Year Zero (Il giorno dopo la fine del mondo, Milland 1962)*, in cui una famiglia nucleare (sic) losangelina ha appena il tempo di lasciarsi alle spalle la città e iniziare il proprio viaggio verso una meta vacanziera quando viene raggiunta via radio dalla notizia che Los Angeles è stata bombardata e distrutta.

<sup>10</sup> Su Los Alamos come spazio urbano e contesto abitativo cfr. Hales (1997).

<sup>11</sup> Il sottosuolo si configura come spazio fondamentale per l'immaginario apocalittico anche in direzione distopica: in *The Damned (Hallucination, Losey 1963)*, un gruppo di bambini radioattivi, destinati a portare avanti la specie umana in caso di guerra atomica, viene tenuto prigioniero dal governo in una struttura scavata all'interno della spettacolare scogliera della cittadina inglese di Weymouth.

<sup>12</sup> Un discorso a parte si merita poi *The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX – Distruzione uomo, Arnold 1957)*, dove la metamorfosi non colpisce un rappresentante del mondo animale ma direttamente un essere umano: il protagonista del film, perfetto esempio di borghese suburbano, viene colpito da misteriose radiazioni mentre è in vacanza con la moglie, e il risultato è l'innescarsi di un inarrestabile processo di rimpicciolimento del suo corpo.

<sup>13</sup> Risulta significativo, in relazione allo status instabile delle soglie narrative di cui parlavamo sopra, che del film abbiano caso circolato per anni due copie diverse: una in cui si mostrava la sopravvivenza dei due protagonisti sul bagnasciuga e l'altra priva di questa immagine.

<sup>14</sup> Una connessione, quella tra bomba atomica ed erotismo femminile, ben riassunta dal fatto che la più grande diva del periodo bellico e immediatamente postbellico, Rita Hayworth, era appunto soprannominata 'L'Atomica'.

<sup>15</sup> In verità, mentre nella copia del film disponibile sul mercato italiano le immagini risultano rosse, in altre versioni (compresa l'edizione in Blu-ray del film curata dal British Film Institute), esse appaiono piuttosto gialle.

<sup>16</sup> Si veda, a questo proposito, l'episodio 1.04 della serie tv *The Crown* (Netflix 2016-), *Act of God*, interamente dedicato al Great Smog.

<sup>17</sup> Sul concetto di messa in scena eidetica cfr. Bertetto (2007).

<sup>18</sup> Quella del distanziamento ironico era in verità una componente di una certa rilevanza già nel processo di fruizione della fantascienza di serie B. Come scrive Maltby, molte fantasie catastrofiche ragionano sulle implicazioni etiche legate al progresso scientifico, ma lo fanno proponendo “una caricatura delle terribili conseguenze dell’applicazione sbagliata delle tecnologie”. Per mezzo di “terrificanti effetti speciali e dialoghi assurdi”, questi film “permettono al giovane pubblico di ridere della messa in opera della distruzione, come se i rischi dell’era atomica non [fossero] più minacciosi e spaventosi delle trame di uno stupido film di serie B” (2006: 1435). La differenza sostanziale rappresentata da *Dr. Strangelove* risiede evidentemente nel fatto che il divertimento dissacratorio è l’obiettivo principale del testo anziché un suo effetto collaterale.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Arcagni, Simone (2008), “Los Angeles e il cinema postmoderno”, *E/C*, II/2, *Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*: 133-43. [08/07/2020] [http://www.ec-aiss.it/monografici/2\\_riscrivere\\_lo\\_spazio.php](http://www.ec-aiss.it/monografici/2_riscrivere_lo_spazio.php)
- Banham, Rayner (1982), *Scenes in America Deserta*, trad. it. a cura di Raffaella Fagetti, *Deserti americani*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bertetto, Paolo (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- Davis, Mike (1999), *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of the Disaster*, trad. it. a cura di Giancarlo Carlotti, *Geografie della paura. Los Angeles: l’immaginario collettivo del disastro*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- De Pascalis, Ilaria A. (2019), “Il dottor Stranamore”, *Stanley Kubrick*, ed. Enrico Carocci, Venezia, Marsilio: 45-63.
- Dimendberg, Edward (2004), *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- Elsaesser, Thomas (1972), “Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama”, trad. it. a cura di Fabiana Bassani, “Storie

- di amore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare", *Forme del melodramma*, ed. Alberto Pezzotta, Roma, Bulzoni, 1992: 65-109.
- Farish, Matthew (2010), *The Contours of America's Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, edizione Kindle.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, trad. it. a cura di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.
- Hales, Peter Bacon (1997), *Atomic Spaces: Living on the Manhattan Project*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press.
- Jacobs, Jane (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, trad. it. a cura di Giuseppe Scattone, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Torino, Einaudi, 1969.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, trad. it. a cura di Annalisa Scalco, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.
- Krutnik, Frank; Neale, Steven; Neve, Brian; Stanfield, Peter, eds. (2007), *"Un-American Hollywood". Politics and Film in the Blacklist Era*, Piscataway, Rutgers University Press, 2007.
- Lino, Mirko (2014), *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.
- Lynch, Kevin (1960), *The Image of the City*, trad. it. a cura di Paolo Ceccarelli, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Maltby, Richard (2006), "Cinema, politica e cultura popolare a Hollywood nel dopoguerra, 1945-1960", *Storia del cinema americano*, ed. Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, vol. 2: 1397-435.
- Muscio, Giuliana (2006), "Cinema e guerra fredda, 1946-1956", *Storia del cinema americano*, ed. Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, vol. 2: 1437-61.
- Neale, Steve (1986), "Melodrama and Tears", *Screen*, 27/6: 6-22.
- Osteen, Mark (1994), "The Big Secret: Film Noir and Nuclear Fear", *Journal of Popular Film and Television*, 22: 79-90.
- Polan, Dana (1986), *Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia University Press.



- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e stili di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.
- Sennett, Richard (1994), *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton.
- Shapiro, Jerome F. (2001), *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York, Routledge.
- Sontag, Susan (1965), "The Imagination of Disaster", trad. it. a cura di Ettore Capriolo, "L'immagine del disastro", *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967: 315-39.
- Vidler, Anthony (2000), *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, trad. it. a cura di Margherita Laera, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia, 2009.
- Wells, H. G. (1895), *The Time Machine*, trad. it. a cura di Michele Mari, *La macchina del tempo*, Torino, Einaudi, 2019.
- Wells, H. G. (1897), *War of the Worlds*, trad. it. a cura di Adriana Motti, *La guerra dei mondi*, Roma, Fanucci, 2020.
- Williams, Linda (1991), "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44/4: 2-13.

## FILMOGRAFIA

- The Angry Red Planet (Marte distruggerà la terra)*, Dir. Ib Melchior, USA, 1959.
- The Atomic City (La città atomica)*, Dir. Jerry Hopper, USA, 1952.
- The Beast from 20.000 Fathoms (Il risveglio del dinosauro)*, Dir. Eugene Lourie, USA, 1953.
- The Beginning or the End (La morte è discesa a Hiroshima)*, Dir. Norman Taurog, USA, 1947.
- The Blob (Fluido mortale)*, Dir. Irving S. Yeaworth jr., USA, 1958.
- City of Fear (La città della paura)*, Dir. Irving Lerner, USA, 1959.

- The Crown*, Netflix, UK-US, 2016-.
- The Damned (Hallucination)*, Dir. Joseph Losey, UK, 1963.
- The Day the Earth Caught Fire (... E la terra prese fuoco)*, Dir. Val Guest, UK, 1961.
- The Day the Earth Stood Still (Ultimatum alla terra)*, Dir. Robert Wise, USA, 1951.
- Day the World Ended (Il mostro del pianeta perduto)*, Dir. Roger Corman, USA, 1955.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba)*, Dir. Stanley Kubrick, USA-UK, 1964.
- Fail Safe (A prova di errore)*, Dir. Sidney Lumet, USA, 1964.
- Five*, Dir. Arch Oboler, USA, 1951.
- The Fly (L'esperimento del Dottor K)*, Dir. Kurt Neumann, USA, 1958.
- Gojira (Godzilla)*, Dir. Ishirō Honda, Giappone, 1954.
- The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX – Distruzione uomo)*, Dir. Jack Arnold, USA, 1957.
- Invasion of the Body Snatchers (L'invasione degli ultracorpi)*, Dir. Don Siegel, USA, 1956.
- Invasion USA (Invasione USA)*, Dir. Alfred E. Green, USA, 1952.
- I Was a Communist for the FBI*, Dir. Gordon Douglas, USA, 1951.
- La Jetée (Id.)*, Dir. Chris Marker, Francia, 1962.
- The Killer that Stalked New York (La città del terrore)*, Dir. Earl McEvoy, USA, 1950.
- Kiss Me Deadly (Un bacio e una pistola)*, Dir. Robert Aldrich, USA 1955.
- Naked City (La città nuda)*, Dir. Jules Dassin, USA, 1948.
- On the Beach (L'ultima spiaggia)*, Dir. Stanley Kramer, USA, 1959.
- Panic in the Streets (Bandiera gialla)*, Dir. Elia Kazan, USA, 1950.
- Panic in Year Zero (Il giorno dopo la fine del mondo)*, Dir. Ray Milland, USA 1962.
- La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna D'Arco)*, Dir. Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928.

*Pulp Fiction*, Dir. Quentin Tarantino, USA, 1994.

*Seven Days in May (Sette giorni a maggio)*, Dir. John Frankenheimer, USA, 1964.

*South Pacific*, Dir. Joshua Logan, USA, 1958.

*Split Second (Prigionieri della città deserta)*, Dir. Dick Powell, USA, 1953.

*Stačka (Sciopero)*, Dir. Sergej Ėjzenštejn, URSS, 1924.

*Them! (Assalto alla terra)*, Dir. Gordon Douglas, USA, 1954.

*The Time Machine (L'uomo che visse nel futuro)*, Dir. George Pal, USA, 1960.

*The War of the Worlds (La guerra dei mondi)*, Dir. George Pal, USA, 1953.

*When Worlds Collide (Quando i mondi si scontrano)*. Dir. Rudolph Maté, USA 1951.

*The World, the Flesh, and the Devil (La fine del mondo)*, Dir. Ranald Mac-Dougall, USA, 1959.

