

Adolfo Fattori

Emily E. Auger: Infinita fertilità del Mito, oscuro nutrimento del Moderno

Emily E. Auger. *Tech- Noir Film. A theory of the Development of Popular Genres*. Bristol, U.K. / Chicago, USA: Intellect, 2011. 492 p. ISBN: 978-1-84150-424-7

Questo lavoro di Emily Auger potrebbe sembrare ambizioso, al tempo della tarda modernità realizzata, addirittura pretenzioso, quantomeno anacronistico, in una fase storica in cui può sembrare che insieme alle "grandi narrazioni", per dirla alla Jean-François Lyotard (1981), siano diventati obsoleti anche i tentativi di costruire teorie e modelli – anche della produzione di oggetti estetici – sistematici e generali.

Niente di tutto questo, invece. Anzi – e mi si perdoni il breve inciso – viene da pensare sempre più spesso che ancora una volta insieme alla presunta acqua sporca (le "grandi narrazioni" trascendenti e/o secolari) si sia tentato di gettar via anche il bambino (la propensione a costruire modelli di descrizione dei fenomeni sociali – e culturali, quindi...), rischiando di liberarsi così, insieme alla rigidità di certi approcci, delle necessità di rigore e creatività della ricerca.

Così l'autrice parte nel suo lavoro da una considerazione apparentemente semplice, ma *forte*: «... genre "hybridization" is the historical process by which new genres form and change to address contemporary social issues.» (p. 11). In pratica, la contaminazione fra i generi non è solo il riflesso di un rapporto meccanico fra mondo sociale e produzione estetica, ma è una fertile, autoriflessiva *messa in scena*, frutto di un rapporto dialettico, di come il mutamento sociale impatta sugli individui che abitano la modernità e delle conseguenze che produce sulla loro visione del mondo e sulle loro *identità* – come peraltro anche la Auger sottolinea, anche se apparentemente solo di passaggio, a proposito delle opere che saranno al centro della sua indagine, quelli che definisce *tech-noir films*, che «are about technology perceived as a destructive and dystopian force that threatens every aspect of our reality. They often expose the temporal nature of concepts of identity and society [...]» (corsivo nostro, p. 21).

Ma, naturalmente, deve ricordare quali sono i prodotti che ricadono nella categoria di "film *noir*", da cui discendono i *tech-noir* di cui si occuperà: si tratta principalmente di pellicole americane realizzate all'indomani della II guerra mondiale, ma che si ispirano a personaggi ed atmosfere *pulp* di prima della guerra; l'ambientazione è urbana, piovosa, notturna, e il protagonista – in genere un eroe solitario, disincantato – si muove fra *femmes fatales*, allibratori, gangster, personaggi dell'alta società. (p. 50). Insomma, oscuro il set, oscuri i sentimenti di coloro che vi si muovono...

Per certi versi, possiamo azzardare senza forzare il pensiero della ricercatrice, si realizza in queste pellicole una attualizzazione della classica atmosfera del romanzo gotico – una delle radici del *tech-noir film*, secondo la Auger. Peccato che si sia fermata nella sua analisi al 2005, e non abbia potuto comprendere nel suo saggio anche *Il cavaliere oscuro* (*The Dark Knight*, 2008) di Christopher Nolan, un vero e proprio catalogo di tutti i temi che lei tratta!

Il film di Nolan sembra infatti portare a compimento ciò che già era ampiamente dentro *Blade Runner* (Scott, 1982), di cui è stato scritto «... il progetto del Moderno cade letteralmente a pezzi, l'ingegneria genetica e l'informatica hanno sostituito la fabbrica industriale con i suoi rapporti produttivi e sociali. *Blade Runner* è un trattato di sociologia della contemporaneità in forma metaforica, un testo che ha saputo sintetizzare e anticipare le istanze del successivo movimento politico-letterario cyberpunk, spostando definitivamente i repertori della fantascienza dalla *macchina al codice*.» (Brancato, 2010, pp. 148-9, corsivo nel testo), spostando definitivamente lo sguardo dello spettatore sul disastro umano degli abitanti della tarda modernità, laddove nella pellicola di Ridley Scott era ancora possibile un riscatto, una speranza...

Ora, se *Blade Runner* può essere considerato a buona ragione il film che *chiude* la storia del cinema "classico" proprio come capolavoro del *noir*, apre allo slittamento verso ibridazioni sempre più estreme fra organico e artificiale – penso a film come *Robocop* (1987), *Terminator* (1984), *Matrix* (1999), sempre citati dalla studiosa, giusto per fare degli esempi – fino a *The Island* (2005), anch'esso citato e analizzato da Emily Auger in una delle schede analitiche che propone al lettore, e all'ingresso nell'immaginario del *clone*.

La Auger si muove su due piani: da un lato il richiamo ad un impianto teorico ormai "classico" che parte dagli studi pionieristici di Vladimir Propp e di Claude Lévi-Strauss (p. 29), e si costruisce attorno allo strutturalismo applicato al discorso narrativo di Roland Barthes (p. 24, n2) e alla psicanalisi lacaniana (p. 31) per arrivare a Fredric Jameson (p. 36) e Jean Baudrillard (p. 22); dall'altro, istituisce un continuum che parte dal Mito per passare per il romanzo gotico e quello poliziesco, ed arrivare al *tech-noir film*.

O meglio, potremmo dire che – se vogliamo concentrarci sulla modernità – il percorso che viene proposto unisce gotico, poliziesco e *tech-noir*, ma non può non riconoscere le sue radici, i suoi nutrimenti originari, ancestrali, nel mito e in alcune figure specifiche: Edipo e Prometeo su tutti, ma anche Sisifo, pietra di paragone nucleare dell'uomo contemporaneo, che sembrano impregnare anche le figure centrali delle narrazioni su cui la Auger concentra la sua analisi.

Applicando una modalità tipicamente strutturalista, la ricercatrice costruisce una matrice che fa da base a tutta la sua argomentazione, partendo dalla distinzione lacaniana fra i regimi del *simbolico*, del *reale* e dell'*immaginario*, cui aggiunge il regime del *simulacro* nei termini in cui l'ha definito Jean Baudrillard.

Collocati questi elementi sull'asse del "paradigma", come si esprimerebbe un semiologo, assume che sull'asse del sintagma si possono collocare, nell'ordine, in corrispondenza dei "regimi" (*realms*) individuati, la dimensione psicologica, quella sociologica, quella scientifica e quella estetica, e che a queste corrispondano in sequenza – grosso modo – il romanzo gotico, quello poliziesco, la *science fiction*,

quindi il *tech-noir*.

Sottolineando che l'ordine del simulacro si riferisce al *modello* di organizzazione della realtà dominante in una certa fase, e che bisogna intendere il termine "estetica" nel senso etimologico, che quindi rimanda a ciò che percepiamo, che "sentiamo", a prescindere da eventuali giudizi di valore.

Volta per volta, quindi, ciò che è stato esaltato dai generi è stata l'attenzione ai personaggi e alla loro interiorità, poi alla realtà sociale, quindi al rapporto fra tecnologia e società, infine direttamente alla dimensione del *codice*, all'«ordine dei simulacri» di cui scrive Baudrillard, in cui la realtà sembra svanire dietro la sua simulazione, o meglio *adeguarsi* a questa (Baudrillard, 1979) fino ad esserne *uccisa* (1996). E, alla radice di tutto, il Mito. Due in particolare: Edipo e Prometeo. Se per il secondo – almeno a partire dal *Frankenstein* di Mary Shelley – sono lampanti i rapporti con lo sviluppo della narrativa di massa (i *popular genres* di cui tratta l'autrice), nel caso di Edipo la declinazione di questo personaggio archetipico proposta dalla Auger mi sembra decisamente più originale. Di Edipo la ricercatrice coglie l'aspetto di solutore di enigmi – come i detective e gli investigatori cui ci hanno abituato le *detection stories* – piuttosto che quello (comunque ricordato) di inconsapevole fonte di tragedie e di rottura dei tabù più radicati, come l'incesto e il parricidio.

E riprende così alcuni dei tratti profondi, radicali, della modernità. Prima di tutto, il procedere dell'*individualizzazione* attraverso l'accento che pone sulla centralità della psicologia in senso contemporaneo dei personaggi trattando del gotico: le passioni, le ossessioni, il gioco delle relazioni, le stesse emozioni connesse al sublime e al terrore che sono fra le cifre del genere, ma prima di tutto l'esplosione del *desiderio*, (Abruzzese, 1979) messo in scena attraverso gli intrecci di relazioni fra i protagonisti non sono altro che tratti dell'affermarsi dell'idea di unicità dell'individuo moderno (Pecchinenda, 2008). E insieme al desiderio, si fa avanti il *corpo*, con le sue istanze, le sue pulsioni.

Ancora, sempre nel gotico, il motivo dell'amore esclusivo, unico, *fatale*, anch'esso generato dal processo di individualizzazione – e anch'esso nato da precedenti "nobili": il Tristano medioevale (cfr. de Rougemont, 2009), ma anche Romeo e la sua Giulietta rinascimentali. L'amore, la passione, specie quando irrisolti, ostacolati, impossibili, diventeranno il nutrimento più fertile di qualsiasi narrazione.

Altro punto cardine del testo è il *Frankenstein* (1818), una delle chiavi di volta dell'immaginario contemporaneo, da qualcuno considerato a ragione il vero grande Mito della modernità (cfr. Bory, in Lecercle, 2002), che Emily Auger pone in rapporto diretto con *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* di Robert L. Stevenson e *L'isola del Dr. Moreau* di Herbert G. Wells, romanzi prometeici più di ogni altro, in cui la scienza in senso contemporaneo si impone e afferma definitivamente il suo primato sulle sopravvivenze del sacro – ma senza liquidare la dimensione dell'incubo e dell'orrore, a mostrare le continuità dei percorsi dell'immaginario e dei pericoli connessi alle tentazioni dell'*hybris*, dell'orgoglio: ancora la cultura greca che fa capolino e rivendica le sue intuizioni sul destino della "condizione umana".

A definire quel luogo cruciale per gli sviluppi successivi della narrazione che è il romanzo gotico. Tzvetan Todorov ci fornisce una chiave interpretativa del gotico

attraverso un'analisi dei testi, della loro dimensione letterale e delle strategie significanti che vengono messe in opera, chiarendo come sia difficile isolare un qualche racconto che sia fantastico "puro", quanto invece il fantastico sia un tratto specifico, che si ritrova in una certa sfera di prodotti, fra cui i romanzi gotici. Nel suo testo sulla narrativa fantastica (1970), il francese colloca il fantastico in un preciso periodo storico:

"Le XIX siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX siècle positiviste." (*Ibidem*, p. 176).

Sembra di poter inferire che – secondo lo studioso – il fantastico rifletta l'incertezza di un tempo in cui si avverte interamente l'impatto del disincantamento del mondo: le vecchie certezze impallidiscono, mentre i nuovi paradigmi di costruzione della realtà non si sono ancora del tutto affermati.

Sarà poi Edgar Allan Poe a raccogliere questa eredità, ad attualizzarla, per certi versi a denunciarla, inventando la *detection story* come a mostrare che il tessuto della realtà è ben solido, indagabile e definibile con i mezzi della logica e della ragione – della *ratio* borghese – che poi condurranno da un lato al poliziesco maturo, dall'altro alla fantascienza – conservando per il *noir* un'aura di *destino*, di tragedia incombente, che poi si trasferirà dall'individuo alla società nel tech-noir film. I terrori del gotico si assopiscono, prosperano sotto traccia: riappariranno in pieno, trasfigurati *sub specie* tecnologica, in film come *Matrix*, *Terminator*, come angoscia della fine del mondo civilizzato. E, perché no, anche in pellicole come *Blade Runner*, ad evocare la paura di sparire come umani nella con-fusione con le macchine. E qui siamo ormai nella dimensione della modernità piena, che realizza il controllo secolarizzato del mondo attraverso la scienza e la tecnica. Quella modernità descritta, anzi *discussa* prima dal poliziesco, poi anche dalla *science fiction*.

Bibliografia*

Abruzzese A., 1979, *La grande scimmia*, Napoleone, Roma.

Artaud A., 1974, *Il monaco*, Bompiani, Milano.

Baudrillard J., 1979, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano (1976).

Baudrillard J., 1996, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* Raffaello Cortina, Milano (1995).

Bessière I., 1974, *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.

Bory S., 2002, *Introduzione*, in Lecercle J.-J., *Frankenstein Mito e filosofia*, Ipermedium, Napoli, 2002 (1988).

Brancato S., 2010, *La forma fluida del mondo*, Ipermedium, S. Maria Capua V.

de Rougemont D., 2009, *Nuove metamorfosi di Tristano*, Ipermedium, S. Maria Capua V. (1961).

Jameson F., 2007, *Postmodernismo la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Milano (1991).

Lecerle J.-J., 2002, *Frankenstein Mito e filosofia*, Ipermedium, Napoli (1988).

Lyotard J.-F., 1981, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano (1980).

Pecchinenda G., 2008, *Homunculus Sociologia dell'identità e auto narrazione*, Liguori, Napoli.

Todorov T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.

Filmografia

Bay M., 2005, *The Island*.

Cameron J., 1984, *The Terminator*.

Nolan C., 2008, *Il cavaliere oscuro*.

Scott R., 1982, *Blade Runner*.

Verhoeven P., 1987, *Robocop*.

Wachowski A. & L., 1999, *Matrix*.

* Per le traduzioni italiane di testi stranieri, fra parentesi l'anno di pubblicazione in edizione originale.