

# Marcuse supera Asimov<sup>1</sup>

## Il fantastico distopico nel cinema italiano degli anni '70



I cannibali

Diversi film del decennio mettono in scena un'utopia rovesciata che deforma appena la realtà loro contemporanea.

Titoli d'autore come *I cannibali* di Liliana Cavani, ma anche curiosi esperimenti "d'attore" come *I viaggiatori della sera* diretto da Ugo Tognazzi.

Sono tutti interni al dibattito della sinistra del tempo, al punto da ipotizzare una presenza dell'elemento fantastico nella riflessione politica marxista di quegli anni.

Claudio Bisoni

Gli studi storici sul concetto di utopia ricordano che il '900 è stato il secolo in cui le variazioni distopiche hanno preso il sopravvento sulle componenti utopiche stesse, soprattutto nel campo della fantascienza letteraria<sup>2</sup>. In effetti è facile constatare come a partire dal secondo dopoguerra, dopo Hiroshima e Nagasaki, si diffondano anche nella fantascienza cinematografica nordamericana spinte anti-utopiche che ne investono di pessimismo gli elementi di base, cioè l'insieme dei rapporti tra ragione, scienza, tecnologia<sup>3</sup>. Lo stesso può dirsi per una serie di film fantapolitici nordamericani degli anni '70, un decennio che nella storia della fantascienza è considerato una "terra di mezzo" compresa tra due grandi *golden ages* (gli anni '50 e la "ripresa" dei tardi '70 e degli '80 guidata dalla prima trilogia di *Star Wars*)<sup>4</sup>.

Nello stesso decennio, in Italia, escono titoli che utilizzano il registro fantastico e le risorse del-



l'ambientazione fantascientifica per ragionare pessimisticamente sul futuro politico dell'Occidente in un clima che risente, da un lato, del periodo di forte politicizzazione della società italiana; dall'altro, del fatto che già dai '60 le incursioni del cinema europeo nella fantascienza si erano dimostrate un veicolo adatto a sperimentazioni d'autore e a portare su un piano più popolare la riflessione intorno a questioni di rilievo culturale. Se quindi già nei '60 troviamo anche in Italia esempi di fantascienza sociologica (*Il disco volante*, Tinto Brass, 1964; *La decima vittima*, Elio Petri, 1965; *Il seme dell'uomo*, Marco Ferreri, 1969), è soprattutto nei '70 che il fantastico e la fantascienza evolvono in modo sempre più esplicito verso l'allegoria politica configurandosi come «un apocalittico strumento di protesta»<sup>5</sup>. Nelle prossime pagine individueremo le caratteristiche peculiari del ciclo che propongo di chiamare del *fantastico distopico* italiano. In particolare le considerazioni seguenti muovono dall'analisi di otto film che compendiano esaurientemente le caratteristiche principali del ciclo: *H2S* (Roberto Faenza, 1968), *Il tunnel sotto il mondo* (Luigi Cozzi, 1969), *La ragazza di latta* (Marcello Aliprandi, 1970), *I cannibali* (Liliana Cavani, 1970), *Hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971), *N.P. Il segreto* (Silvano Agosti, 1971), *Convieni far bene l'amore* (Pasquale Festa Campanile, 1975), *I viaggiatori della sera* (Ugo Tognazzi, 1979). Nel secondo paragrafo analizziamo la costruzione dello spazio nei titoli in questione, nel terzo il tipo di temporalità che li caratterizza, nel quarto le rappresentazioni della tecnologia e della sessualità come momenti in cui meglio si coglie, nell'ambito circoscritto dal pensiero politico progressista della sinistra italiana, il problema del tradimento/inversione delle speranze utopiche. Nelle conclusioni ipotizziamo che il fantastico distopico non sia solo un esempio di come la fantascienza d'autore si sia legittimata e accreditata culturalmente tramite la vicinanza ai temi del dibattito politico della sinistra, ma anche il contrario: il ciclo ci dice qualcosa sulla presenza dell'elemento fantastico nel discorso politico italiano di ambito marxista in quegli anni.

### Design e terrore: lo spazio

Nell'approccio ontologico alla fantascienza cinematografica di Enrico Terrone e Luca Bandirali il tratto essenziale del genere è l'essere composto da film in cui la realtà narrativa risulta ontologicamente estesa e tecnologicamente intensificata rispetto al mondo esterno coevo<sup>6</sup>. Come prima cosa si deve notare che nel fantastico distopico italiano l'estensione ontologica e l'intensificazione tecnologica sono a bassa gradazione. Lo spazio abitato coincide con quello di una città, di una nazione o del pianeta terra. L'estensione rispetto al futuro è anch'essa limitata. Si tratta di storie ambientate in un futuro piuttosto prossimo, arredato in gran parte con oggetti familiari. L'intensificazione tecnologica è legata a saperi tecnico-scientifici che segnalano uno scarto ridotto rispetto alla realtà quotidiana. L'elemento tecnologico esuberante compare in modo circoscritto e quasi sempre collegato alla presenza di un calcolatore (*Il tunnel sotto il mondo*) o di un dispositivo in grado di monitorare la vita degli individui (l'apparato scopico che consente a Nosferatu di controllare la vita privata dei lavoratori in *Hanno cambiato faccia*; la fabbrica dei robot femminili in *La ragazza di latta*; il distributore automatizzato dei sussidi in *N.P. Il segreto*).

Vivian Sobchack ha messo in evidenza come la presenza di oggetti e creature non ordinarie (dischi volanti, alieni ecc.) abbia nella fantascienza la funzione generale di suggerire mondi lontani dalla conoscenza condivisa. La meraviglia deriva da un processo di sovrapposizione e integrazione conflittuale tra elementi incongrui realizzato sul piano del montaggio e della composizione dell'immagine, processo che trova un punto di sintesi nelle inquadrature in cui vediamo cose impossibili comparire su sfondi familiari (la comparsa del dinosauro sullo sfondo di Coney Island...)<sup>7</sup>. Nel fantastico distopico l'effetto di atmosfera fantastica e l'evocazione di mondi parzialmente distanti da quello degli spettatori sono affidati soprattutto all'uso del design e alla comparsa in scena di versioni futuribili di oggetti tecnologici consueti (come gli schermi televisivi)<sup>8</sup>. L'estetica della collisione di cui parla Sobchack si ottiene mettendo a confronto ambienti tradizionali (la vecchia villa della centenaria di *H2S*, l'*heritage* artistico ravennate in *La ragazza di latta*) e luoghi arredati con oggetti di design a cui sono accostati artefatti più insoliti (il costume da robot indossato da Paolo Poli nel finale di *H2S*).







*Hanno cambiato faccia*





L'impulso a suggerire la presenza di qualcosa di inconsueto anche in universi arredati in modo abbastanza consueto è chiarito da un tipo di inquadratura ricorrente in quasi tutti i film considerati: la panoramica dal basso in alto su palazzi o grattacieli con la classica struttura metallica a parallelepipedo regolare ricoperta da ampie superfici in vetro. Si tratta di palazzi costruiti in gran copia (e in versioni ridotte rispetto ai modelli nordamericani) tra anni '50 e '60 anche nelle principali metropoli italiane. Nel fantastico distopico compaiono come luogo emblematico in cui si annida il potere tecnocratico: sedi di banche, multinazionali, agenzie paragonate. Ambienti arredati con gusto per le linee e le soluzioni del design italiano degli anni '50 e '60 si trovano associati ai luoghi del conformismo sociale (l'abitazione della moglie di Rossi in *La ragazza di latta*), della massificazione degli individui (la mensa in *N.P. Il segreto*), del potere costituito (gli uffici dirigenziali in *Hanno cambiato faccia*). Il design è quasi sempre accompagnato dall'uso del bianco o di tonalità chiare. Bianchi sono la scuola d'arte e i grembiuli dei suoi allievi in *H2S*; bianco l'ambiente della caserma dove Antigone viene sottoposta a un violento interrogatorio di polizia su sedie girevoli in *I cannibali*; bianche le divise del personale militare-sanitario di *I viaggiatori della sera*. In questo film il bianco dilaga anche nelle strutture architettoniche della colonia per anziani, dove i colori sono confinati agli esercizi di giardinaggio e all'abbigliamento da figli dei fiori degli uomini e delle donne di mezza età al confino, dove quindi il colore è sottoposto alle due procedure di espunzione individuate da David Batchelor in relazione al concetto di *cromofobia occidentale*: «Nella prima il colore viene considerato come proprietà di un qualche corpo "estraneo": di solito il femminile, l'orientale, il primitivo, l'infantile, il volgare, il bizzarro, il patologico» e nel nostro caso dovremmo aggiungere il corpo dell'anziano, che concentra su di sé quasi tutte queste qualificazioni negative; «nella seconda, il colore viene relegato al regno del superficiale, del supplementare, dell'inessenziale o del cosmetico»<sup>9</sup>. Negli universi dei film fantastici distopici l'essenzialità delle linee e la freddezza degli ambienti configurano mondi inospitali che si presentano come la perversione dei sogni di rigore razionalista e funzionalista dell'architettura moderna: il risultato di chi ha preso troppo alla lettera la crociata per la calce di Le Corbusier<sup>10</sup> o le utopie (non più) visionarie di Adolf Loos («Presto le strade della città splenderanno come bianche mura!»<sup>11</sup>).

### Il futuro sarà ieri: il tempo

Il «sovertimento visivo del consueto»<sup>12</sup> si ottiene anche tramite un contrasto che coinvolge l'asse temporale. Come capita in certi titoli nordamericani – *Zardoz* (John Boorman, 1974) o *Soylent Green* (2022: *I sopravvissuti*, Richard Fleischer, 1973) – gli elementi in grado di indicare l'ambientazione della storia in un'epoca futura convivono e si scontrano con altri che invece rimandano a epoche remote. Nel fantastico distopico si trovano diversi arcaismi, che sono più o meno giustificati in termini diegetici. In *La ragazza di latta* gli uomini girano con strani cappelli a cilindro e basette ottocentesche, senza un motivo apparente. E la moglie del protagonista lavora in un negozio di moda dove scopriamo che sono tornati in auge vestiti «anni '70».

La Roma di *Conviene far bene l'amore* non è quella che solitamente si associa allo stereotipo della città eterna, pur rimanendo ben riconoscibile. La sensazione di distanza dal mondo ordinario è data dal contrasto tra quella riconoscibilità e la presenza di oggetti del passato (come le carrozze) o di abiti bizzarri e primitivi. La *voice over* iniziale spiega: siamo alle soglie del 2000; negli anni '80 una crisi energetica ha interrotto lo sviluppo tecnologico consegnando l'umanità nelle mani di un futuro regressivo: l'incubo di uno sprofondamento a livelli medioevali. Quando nel finale, per ragioni su cui non ci soffermiamo ora, si trova un modo per produrre energia a livello globale, il mondo che vediamo è un universo in cui gli aerei ricominciano a volare, i tostapane a riscaldare il pane, le lampadine ad accendersi: un futuro visivamente indistinguibile dal presente «anni '70».

In *Hanno cambiato faccia* il protagonista viene ospitato in una villa nelle Langhe. Qui, compiendo una passeggiata con Corinna (un vampiro che fa da segretaria al suo ospite), rimane stupito dal contrasto tra l'arredamento moderno dell'abitazione e il giardino ottocentesco<sup>13</sup>. La donna chiosa: «Noi non facciamo differenza tra il presente e il passato». Il tempo fantastico di





*Hanno cambiato faccia* è un'epoca dominata da un tecnocrate vampiresco a capo di una multinazionale emblematica dell'involuzione-evoluzione del capitalismo finanziario. Ma al contempo è un tempo aperto su epoche precedenti. Lo scollamento tra sviluppo tecnologico e progresso della civiltà sembra qui riflettersi sulle risorse narrative del fantastico stesso. *Hanno cambiato faccia* è stato giustamente letto come un film sul vampirismo della tecnologia, come una rivisitazione in chiave moderna e allegorica del mito letterario di Dracula<sup>14</sup>. Quando il protagonista si accorge che il suo capo, oltre a essere un cinico industriale, è anche la reincarnazione di un vampiro, il discorso sul tempo ciclico viene presentato in modo fin troppo esplicito. L'immortale vampiro provoca l'interlocutore: «In pieno XX secolo lei crede ancora ai vampiri?». Al che il protagonista risponde: «I miti non muoiono, cambiano e basta. Avete cambiato faccia ma continuate a dissanguare la gente».

Succede insomma che il futuro assomigli al nostro presente o alla storia dei tempi. Il progresso della tecnica ha interrotto il progresso stesso dell'umanità. L'umanità è sprofondata in un mondo diviso tra brandelli di tecnologia futura e comportamenti, usi e costumi di epoche dissepolti. Inoltre il terreno stesso del racconto fantastico appare come l'occasione di una riscrittura di moduli narrativi del passato. E la fantascienza come un luogo di ritorno/riscrittura di forze arcaiche.

### Le delusioni della modernità

I film distopici italiani presentano sempre universi tecnocratici e autoritari. Il controllo sociale si è esteso a ogni aspetto della vita dei cittadini. Il dissenso politico è stato ridotto ai minimi termini e le aspettative di ribellione, tranne rari casi (*I cannibali*), hanno poche possibilità di realizzarsi. La pianificazione sociale investe soprattutto la vita privata dei cittadini/consumatori (controllo delle nascite, contraccezione obbligatoria, bombardamento pubblicitario). L'intero corpo sociale è assoggettato a un pensiero dominante impersonale e omogeneo nel rispetto più o meno apparente delle regole democratiche. Qualcosa nell'evoluzione politico-sociale è andato storto. Nel fantastico distopico ci sono due aree tematiche in cui si può cogliere al meglio il meccanismo di fallimento delle spinte emancipatrici che pervadono il pensiero progressista: l'evoluzione tecnologica e l'evoluzione dei costumi sessuali.

Nel discorso politico della sinistra italiana, già dagli anni '60, la riflessione sulla tecnica occupa un posto particolare. Per esempio, una contraddizione che l'operaismo condivideva con la letteratura fantascientifica e certe idee elaborate nella cultura underground era «un paradossale matrimonio: quello tra visione apocalittica della Modernità e Utopia tecnologica»<sup>15</sup> in cui la tecnica avrebbe potuto essere sia il mezzo per la liquidazione definitiva della classe operaia e della sua subordinazione alla volontà delle macchine, sia uno strumento capace di rendere più pensabile una società liberata dal lavoro, a capitale cognitivo diffuso e reddito garantito per tutti.

Nei film in questione l'ipotesi di una società marcusiana liberata dal lavoro e dal principio di prestazione, in cui le macchine potrebbero lavorare per noi, è lasciata decadere a favore del controllo ipertecnologico dei lavoratori (*Hanno cambiato faccia*) o della manipolazione delle menti (*Il tunnel sotto il mondo*, *La ragazza di latta*). In *N.P. Il segreto* un industriale è sul punto di risolvere i problemi dell'umanità tramite una macchina in grado di convertire i rifiuti in materia organica commestibile. L'uomo però, già presidente del Giar (un fantomatico Gruppo Industriale Aziende Riunite) viene rapito, torturato e liberato dopo una manipolazione mentale che gli impedisce di recuperare memoria e uso del linguaggio. Il potere costituito, sfruttando i suoi progetti, dà vita a una società in cui in effetti sono pochi i lavoratori rimasti. Tutti gli altri vivono di un sussidio doppio rispetto ai loro precedenti salari. Tuttavia non siamo nel migliore dei mondi possibili: un capillare sistema mediale e burocratico regola nel dettaglio la vita dei cittadini. Dispone sterilizzazioni di massa, vacanze programmate, riti religiosi coatti. Nel finale i sussidiati vanno incontro a una probabile soluzione finale a opera di una macchina distributrice automatica del sussidio. Se già dall'inizio la figura di N.P. adombra quella di Enrico Mattei e la sua strana scomparsa, il finale del film rimane sospeso a un'ipotesi di complotto, in cui un potere oscuro e imprevedibile fa affiorare i propri intenti genocidi (la liquidazione inte-







*I cannibali*



*Hanno cambiato faccia*





I cannibali

grale della ex classe operaia), anche se nessuno può dirlo con certezza, perché l'aspetto paranoico-complottista della narrazione non offre strumenti sufficienti per sapere una volta per tutte quali siano precisamente le intenzioni del Sistema, lasciando lo spettatore in quel tipo di indecisione che per Todorov costituisce la caratteristica precipua del racconto fantastico<sup>16</sup>.

Problemi non dissimili si pongono nel campo della sessualità. Nel pensiero progressista italiano degli anni '70 (soprattutto di stampo marxista), il sesso occupa una posizione scomoda. Le componenti liberatorie e anticonformistiche legate al sesso sono accettate, in linea di principio, come elementi di progresso sociale, all'interno di quella linea evolutiva di riflessione sulla sessualità che Peppino Ortoleva suggerisce di chiamare *corrente di scoperta del sesso* (l'idea della vita erotica come un «potenziale strumento di rovesciamento dell'ordine esistente oltre che di miglioramento del vivere»<sup>17</sup>). La censura viene continuamente deprecata, così come il conformismo sessuale di matrice cattolica<sup>18</sup>. Di fatto però gli aspetti emancipativi della sessualità sono guardati con sospetto, sottoposti come appaiono ai rischi di strumentalizzazione, spettacolarizzazione, uso perverso (cioè asservito agli scopi del Capitale). Vale per il sesso ciò che ancora di recente Alain Badiou ha sostenuto con chiarezza disarmante a proposito dell'amore: un continente minacciato («Minacciato, per così dire, a sinistra dal libertinaggio che lo riduce a una serie di variazioni sul tema del sesso, e minacciato a destra dalla concezione liberale che lo subordina al contratto»<sup>19</sup>).

Nel fantastico distopico il sesso è un incubo. È diventato un'attività non semplicemente liberata. Ma programmata e talvolta imposta dalle istituzioni. La donna, tra l'altro, pare trovarsi più a proprio agio dell'uomo nel nuovo clima di godimento coatto. *H2S* è interamente attraversato dall'incubo dello sfruttamento sessuale maschile. Lorenzo, l'ingenuo protagonista, fugge assieme a una ribelle da una scuola d'arte totalitaria e con lei si rifugia tra le nevi di una località montana, dove per un breve periodo i due vivono in un clima creativo, paritario, «selvaggio». Ben presto la giovane si annoia e comincia a coinvolgere il partner in rituali che implicano un aumento dell'*empowerment* sessuale femminile e accenti masochisti per il lato maschile della coppia, fino alla scena in







cui la ragazza recita la parte di una mantide che pretende di essere posseduta nel buio più assoluto, in un rito pensato per rendere il maschio uno strumento del suo inaccessibile godimento. In *Hanno cambiato faccia* Nosferatu è un industriale che per far aumentare le vendite degli anti-concezionali è disposto a incoraggiare il sesso a discapito di ogni forma di coinvolgimento sentimentale ritenuto energeticamente dispersivo. A un certo punto un suo dipendente gli mostra tre spot pubblicitari. Il primo è realizzato come una parodia godardiana, un esempio bizzarro di fantastico modernista. Il secondo e il terzo sono rispettivamente un esempio di parodia felliniana (per René Prédal si potrebbe parlare di *fantastico onirico*) e una fantasia sadiana (*fantastico sadico*<sup>20</sup>). Ovviamente Nosferatu sceglie senza esitazione de Sade, con qualche anticipo sui libertini pasoliniani.

Non vanno molto meglio le cose ai personaggi di Ornella Vanoni e Ugo Tognazzi in *I viaggiatori della sera*. I due protagonisti compongono una coppia di hippie cinquantenni che, al di là di certe distrazioni del desiderio (con cui hanno saputo fare egregiamente i conti), si amano in modo continuativo per tutta la vita: una coppia progressista dal punto di vista del costume che, come direbbe Badiou, ha saputo vivere fino in fondo nel segno del Due e «tenere fermo il punto sull'amore»<sup>21</sup>. Ma la società in cui i due vivono li ha rinchiusi in un villaggio di vacanze che nasconde un campo di sterminio. Per usare una terminologia derivata da Beatriz Preciado, la colonia per anziani è una *porno-distopia di restrizione*<sup>22</sup>: il luogo è abitato a forza da cinquantenni libertini che sono incoraggiati in ogni modo a dare libero sfogo alle loro riserve di energia libidinale (orge, scambi di coppia, servizi a pagamento con il giovane personale sanitario presente in loco ecc.), nel tentativo di rimuovere la morte imminente.

## Conclusioni

Dunque tra gli anni '60 e '70 si registrano nel cinema italiano diverse occasioni di interazione tra il registro fantastico e il discorso politico. Si è in genere parlato per questo cinema di una fantascienza d'autore, politicizzata e sociologica<sup>23</sup>. Tuttavia, piuttosto che concentrarsi su come la fantascienza è stata legittimata intellettualmente, «resa più seria» e ricondotta alla critica sociale, forse è più interessante provare a tracciare il percorso inverso. In quel periodo storico risulta evidente il fatto che l'insieme dei discorsi politici produce un immaginario sociale caratterizzato in proprio da elementi fantastici (e talvolta, a seconda delle letture che se ne possono dare, profetici)<sup>24</sup>. La fantascienza non è stata certo sola nella formulazione di previsioni apocalittiche. Nella società italiana, in particolar modo, dopo piazza Fontana, le narrazioni di complotto si ampliano e intensificano. L'attentato stesso diventa il prodotto di un disegno globale le cui ramificazioni sono sempre più estese e collegate ad agenzie maligne (Stato Imperialista delle Multinazionali, Trilateral Commission, Fondo Monetario Internazionale, Nato ecc.). Nel marxismo del periodo il Capitale viene spesso descritto con accenti orwelliani, come un dispositivo capace di alterare nel profondo la percezione o il pensiero del soggetto-lavoratore e di impossessarsi della totalità della vita collettiva. Anche la riflessione sullo sviluppo tecnologico finalizzato alla repressione non è estranea al pensiero della sinistra radicale e il dibattito sulla *computerized society* o sulla cibernetica applicata alla tecnologia è presente nella sua pubblicistica<sup>25</sup>.

Nel fantastico distopico le tecnologie e il sesso sono elementi capaci di generare le peggiori derive non malgrado ma proprio a causa del loro potenziale utopico facilmente «tradibile». Ci troviamo di fronte a un'intersezione tra il racconto fantastico e un'immaginazione paranoide per cui il Potere ha sempre oscure capacità di recupero. Nei film in questione troviamo la denuncia della capacità del sistema di annettere a sé, «pervertendole», istanze libertarie e anti-sistema. Nei giudizi inevitabilmente sintetici (reperibili anche on line) che accompagnano alcuni di questi film si trova un'insofferenza per gli aspetti più didascalici delle narrazioni antiutopiche. Le pellicole vengono lette come testi fondamentalmente compromessi con un'applicazione monologica delle ideologie della sinistra italiana<sup>26</sup>. Ed è difficile negare che spesso sia così. Tuttavia la mia ipotesi è che in questi film le risorse del fantastico servano a esprimere un pessimismo prospettico che trascende la questione della capacità di recupero del Capitale o della sua intrinseca malignità.







Notoriamente è stato Karl Popper a svolgere una critica sistematica del concetto di utopia come pensiero statico, totalitario-totalizzante, inevitabilmente connesso alla violenza<sup>27</sup>. Ma Popper era incompatibile con l'enciclopedia di riferimento del radicalismo politico nazionale all'altezza degli anni '60 e '70. È interessante quindi che almeno sul piano dell'immaginario fantastico (e grazie a esso) questi film riescano a esprimere forme di scetticismo radicale verso il perfezionismo di ogni progetto utopico e contengano una critica a qualsivoglia razionalizzazione totalitaria del pensiero, come se il desiderio politico di fondo – sotto i proclami di superficie magari leggibili in tutt'altro senso – fosse in realtà quello espresso in un pensiero di Nikolaj Berdjaev apposto come epigrafe in testa a *Il mondo nuovo* da Aldous Huxley già negli anni '30: il desiderio per un'epoca in cui «gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società meno utopistica, meno “perfetta” e più libera»<sup>28</sup>. In conclusione mi pare dunque legittima l'ipotesi che il fantastico distopico non funzioni solo come una critica piuttosto prevedibile alle degenerazioni autoritarie del capitalismo borghese. Ma come sintomo della crisi dell'immaginazione politica della sinistra stessa, come occasione di un'elaborazione preventiva di una disillusione che avrebbe raggiunto la cultura radicale dalla seconda parte degli anni '70, andando ad alimentare una nuova versione di uno dei racconti costitutivi incaricati di rendere leggibili momenti salienti della storia nazionale (dal Risorgimento passando per la Resistenza), quello della rivoluzione mancata, e poi del paese mancato<sup>29</sup>.

1. Battuta pronunciata da un personaggio secondario in *Hanno cambiato faccia*.
2. Si veda Valerio Verra, voce «Utopia», *Enciclopedia del Novecento*, 1984, [http://www.treccani.it/enciclopedia/utopia\\_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/utopia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/) (ultima data di consultazione: 20 aprile 2014).
3. Sulla periodizzazione a partire dal dopo Hiroshima, cfr. Vivian Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di Hollywood: filosofia di un genere hollywoodiano*, Bononia University Press, Bologna 2002. Sugli elementi di base del genere, cfr. Jay P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
4. Tra questi film: *THX 1138 (L'uomo che fuggì dal futuro)*, George Lucas, 1971), *Silent Running (2002: La seconda odissea)*, Douglas Trumbull, 1972), *Soylent Green (2022: I sopravvissuti)*, Richard Fleischer, 1973), *Zardoz* (John Boorman, 1974), *The Man Who Fell to Earth (L'uomo che cadde sulla terra)*, Nicolas Roeg, 1976). Cfr. Roy Menarini, *Cinema e fantascienza*, Archetipo libri, Bologna 2012; Andrew B. Butler, *Solar Flares. Science fiction in the 1970s*, Liverpool University Press, Liverpool 2012.
5. Umberto Eco, *Sulla Fantascienza*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964 (II ed. 1988), p. 371.
6. Luca Bandirali, Enrico Terrone, *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau, Torino 2008.
7. V. Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di Hollywood*, cit., p. 109.
8. Sulla rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano, cfr. Leonardo Gandini (a cura di), *La meccanica dell'umano: la rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci, Roma 2005.
9. David Batchelor, *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 19.
10. Cfr. Le Corbusier, *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1973, citato in D. Batchelor, *Cromofobia*, cit.
11. Adolf Loos, *Ornament and Crime*, in Id., *The Architecture of Adolf Loos*, Arts Council of Great Britain, London 1985, citato in D. Batchelor, *Cromofobia*, cit., p. 51.
12. V. Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di Hollywood*, cit., p. 109.
13. Dove si trova anche una cripta che permette al regista di rivisitare, per un breve momento, i moduli figurativi dell'horror gotico italiano.
14. Vittorio Giacci, *Il cinema fantastico in Italia*, consultabile all'indirizzo <http://www.corradofarina.altervista.org/pagine/giacci.htm> (ultima consultazione 20 aprile 2014).
15. Angelo Ventrone, «Vogliamo tutto». *Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione, 1960-1988*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 164.
16. Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Garzanti, Milano 1977.
17. Peppino Ortoleva, *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo?*, *Espress*, Torino 2012, pp. 24-25.
18. Ovviamente il tema della sessualità incontra resistenze sistematiche anche nel pensiero conservatore e cattolico. Basta sfogliare i libri degli intellettuali di destra in questi anni per accorgersene (su tutti: Fausto Gianfranceschi, *Il sistema della menzogna e la degradazione del piacere*, Rusconi, Milano 1977). Nel pensiero conservatore tuttavia il sospetto nei confronti della sessualità è esercitato in modo più pieno e palese





rispetto alle strategie discorsive presenti nella cultura di sinistra, a cui si limitano le presenti considerazioni, cultura che, tra l'altro, è decisamente più importante di quella di destra per definire i comportamenti attivi in tema di sessualità all'interno del campo più ristretto della cultura cinematografica nazionale.

19. Alain Badiou, *Sarkozy*, Cronopio, Napoli 2008, p. 53. Cfr. anche Alain Badiou, *Elogio dell'amore*, Neri Pozza, Vicenza 2013.

20. Cfr. René Prédal, *Le Cinéma fantastique*, Seghers, Paris 1970.

21. A. Badiou, *Sarkozy*, cit., p. 54.

22. Beatriz Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango libri, Roma 2011. Preciado definisce «pornotopia» un tipo sessuale di eterotopia foucaultiana propria del tardo capitalismo e della società del sovraconsumo capace di «stabilire relazioni singolari tra spazio, sessualità, piacere e tecnologia» (p. 113). Tra le «pornotopie della restrizione» annovera la scuola, la prigione, l'ospedale.

23. Cfr. ancora V. Giacci, *Il cinema fantastico in Italia*, cit.

24. Sul rapporto tra fantascienza e temi dell'emancipazione presenti nell'agenda politica delle sinistre occidentali tra anni '60 e '70, cfr. Donald M. Hassler, Clyde Wilcox (a cura di), *Political Science Fiction*, University of South Carolina, Columbia 1997.

25. Per un resoconto articolato su questi temi e relative indicazioni bibliografiche, cfr. A. Ventrone, «Vogliamo tutto», cit., soprattutto pp. 326 e sgg.

26. A titolo d'esempio, si vedano il giudizio di Paolo Mereghetti su *N.P. Il segreto* e quello da *Fantafilm* su *I cannibali*: [http://it.wikipedia.org/wiki/N.P.\\_Il\\_segreto](http://it.wikipedia.org/wiki/N.P._Il_segreto); [http://it.wikipedia.org/wiki/I\\_cannibali\\_\(film\\_1970\)](http://it.wikipedia.org/wiki/I_cannibali_(film_1970)).

27. Cfr. Karl Popper, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1969. Sul rapporto tra la fantascienza supereroica e il progetto rivoluzionario della modernità, cfr. Peter Y. Paik, *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010.

28. Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano 1933, p. 19.

29. Non a caso l'espressione fa da titolo a un noto libro di uno storico italiano: Guido Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

**Claudio Bioni** insegna Ricezione e consumo dei media e Storia e metodologia della critica cinematografica presso l'Università di Bologna. Si occupa dei rapporti tra critica, estetica e processi culturali. Tra le sue pubblicazioni: *Brian De Palma* (Le Mani, Recco 2002); *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura* (Archetipo libri, Bologna 2006); *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana, 1970-1979* (Carocci, Roma 2009), *Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Lindau, Torino 2011). Suoi saggi e articoli sono apparsi in volumi collettivi e su varie riviste, tra le quali «La Valle dell'Eden», «Fotogenia», «Close-up», «Bianco e Nero», «Cinéma & Cie», «Fata Morgana».

