

Paura, conoscenza, potere: riflessioni su *The Village* di M. Night Shyamalan (Usa, 2004) e *Kynodontas* di Yorgos Lanthimos (Grecia, 2009)

ALESSANDRO GRILLI*

Abstract: Through a comparative analysis of M. Night Shyamalan's *The Village* (2004) and Y. Lanthimos' *Kynodontas* (2009), this paper aims at highlighting unexpected multiple occurrences of an atypical emotional pattern: in both films, overprotective family bonds result in a totalitarian manipulation of reality, which involves a radical reshaping of knowledge and experience. The analysis focuses particularly on the biopolitical use of language, i.e. on the 'microphysics of power' affecting the relationships between the characters.

Keywords: aesthetics of cinema, biopolitics, emotions, power, Yorgos Lanthimos, M. Night Shyamalan, use of language, violence.

L'uscita nelle sale e il relativo successo di *The Visit* (Usa, 2015) ha di nuovo attirato l'attenzione, nelle ultime settimane, sul cinema di M. Night Shyamalan, maestro indoamericano del cinema horror e del thriller fantastico. *The Visit*, giustamente ridimensionato dalla critica come una prova fredda e in ultima analisi manieristica, si presenta in ogni caso come un prodotto solido e ben confezionato, anche se una complessiva debolezza di ispirazione non gli permette di raggiungere il livello delle opere per cui l'autore è giustamente famoso (*The Sixth Sense* in particolare). L'insieme di dettagli poco felici rende peraltro molto evidente l'insistenza con cui Shyamalan torna a praticare la formula di fondo della sua cinematografia: per la maggior parte del film la narrazione crea un orizzonte d'attesa legato a un punto di vista particolare, in genere quello del personaggio principale. Una serie di indizi problematici o contraddittori contribuiscono ad accrescere gradualmente l'atmosfera inquietante e sinistra, senza però mai distruggere l'impressione che il punto di vista adottato dallo spettatore (in sintonia con il personaggio) sia quello giusto. Soprattutto, lo spettatore è indotto a credere di trovarsi all'interno di un ben preciso genere di racconto, che viene evocato da tutta una serie di segnali perfettamente riconoscibili (la storia di fantasmi, la storia di mostri, il thriller soprannaturale ecc.). Finché, poi, il colpo di scena: una rivelazione inaspettata distrugge la credibilità del punto di vista ovvio fino a quel momento, e con essa la possibilità di aderire fino in fondo non solo alla prospettiva del personaggio principale, ma soprattutto alle coordinate di genere che lo spettatore aveva inizialmente dato per scontate. In *The Sixth Sense* il pubblico è convinto di star seguendo una storia di fantasmi ben fatta (anche se in fin dei conti piuttosto convenzionale), quando in realtà il racconto si rivela la cronaca in

* Professore associato di "Filologia classica" presso l'Università di Pisa

focalizzazione interna del passaggio di un'anima dal mondo dei vivi al mondo dei morti. In *The Visit* i segnali sinistri avviano il pubblico ad aspettarsi una storia soprannaturale di satanismo alla *Rosemary's Baby*, quando invece si tratta solo della follia omicida di due pazienti psichiatriche. Basta questa sintesi a far vedere come mai *The Sixth Sense* è tanto migliore di *The Visit*: grazie al colpo di scena il genere di *The Sixth Sense* fa un salto di livello verso l'alto, perché passa dal cliché della storia di fantasmi a un'esplorazione originale del punto di vista del defunto ancora inconsapevole (di lì a poco solo *The Others* di Amenábar, 2001, svilupperà lo stesso interessantissimo rovesciamento); in *The Visit* invece la storia di presumibili segreti demoniaci che uno si aspetta scade verso una trama di sostituzione di persona decisamente poco originale in contesto horror: sulla stessissima linea, per dire, si possono ricordare almeno *Orphan* di J. Collet-Serra (Usa, Canada, Germania, Francia 2009) e *Shutter Island* di M. Scorsese (Usa, 2010); in tempi ancora più vicini si era visto, anche se non in Italia, l'eccellente *Ich seh, ich seh* di Severin Fiala e Veronika Franz (Austria, 2014; titolo inglese *Goodnight Mommy*). E tutto questo lasciando da parte i tanti parenti e amici sostituiti da impostori in film di generi diversi dall'horror-thriller (penso ad esempio a *M. Butterfly* di D. Cronenberg, Usa 1993; a *Sommersby* di Jon Amiel, Usa 1993; a *Dear Frankie* di Shona Auerbach, UK 2004).

Proprio l'insistenza di Shyamalan sulla sua formula di base (falsa pista narrativa e di genere seguita dal rovesciamento inaspettato che devia il racconto verso un genere irrelato) mi spinge ora a proporre qualche riflessione di approfondimento su *The Village* (Usa, 2004), dove quella formula è al centro di un altro dei film più riusciti di questo autore. Anche qui la narrazione è costruita su una falsa pista – sia per quanto riguarda il punto di vista dei protagonisti che l'attribuzione di genere da parte dello spettatore. Fin dalla locandina, infatti, tutti i segnali paratestuali inducono il pubblico ad aspettarsi un film horror; l'atmosfera delle prime scene e le prime informazioni fornite dal dialogo precisano ulteriormente questa impressione: siamo senz'altro in un film horror, anzi, più precisamente, in una storia di mostri! Il racconto si apre su un piccolo villaggio circondato da un grande bosco, e delimitato da un perimetro di fuochi costellato di torri di sorveglianza; nel bosco vivono mostri sanguinari, e la vita nel villaggio è possibile solo per un patto che gli anziani hanno stretto con i mostri stessi: nessuno dovrà mai «cross the forbidden lawn» e avventurarsi oltre quel confine, pena la ritorsione degli abitatori del bosco, che si spingeranno tra le case del villaggio devastando e uccidendo. L'equilibrio di questa situazione è stabile, anche se alcuni individui mettono a rischio la sicurezza generale: il giovane Lucius Hunt (Joaquin Phoenix) arde dal desiderio di attraversare il bosco e conoscere il mondo che si stende oltre i suoi confini; Noah Percy (Adrien Brody), un ragazzo con problemi mentali, si spinge a volte nel bosco perché il suo ritardo cognitivo non gli permette di rispettare le regole senza qualche deroga. Entrambi questi personaggi sono attratti dalla giovane protagonista, Ivy Walker (Bryce Dallas Howard), e quando Noah, in preda alla gelosia, ferisce Lucius, la ragazza viene autorizzata dagli anziani ad attraversare il bosco per procurarsi medicine in città e cercare così di impedire che Lucius muoia. Piccolo particolare:

Ivy è cieca. Forse però è proprio per questo che gli anziani sono disposti a lasciarla partire: il suo handicap potrebbe addolcire l'intransigenza dei mostri, e soprattutto potrebbe tenerla lontana dalla conoscenza di quel mondo esterno che sembra così terribile e minaccioso. A questo punto subentra il colpo di scena: prima di partire Ivy viene informata dal padre, il capo del villaggio Edward Walker, che i mostri non esistono, e che sono solo una trovata degli anziani stessi. Il villaggio, infatti, era stato fondato pochi decenni prima da alcune persone colpite in modi diversi dalla violenza della 'civiltà', ma tutte decise a non subire nuovamente i traumi sofferti. Grazie alle immense risorse della famiglia Walker, questo gruppo di adulti era riuscito a creare un piccolo mondo parallelo completamente tagliato fuori dalla civiltà, un mondo radicalmente pretecnologico, con uno stile di vita sostanzialmente ottocentesco. I mostri erano quindi solo il pretesto per un regime di paura utile a impedire ai giovani di attraversare la foresta e abbandonare la vita sicura del villaggio. Quando Ivy esce dal bosco e supera il recinto esterno della sterminata tenuta dei Walker, viene accolta da un mondo per lei indecifrabile, dove potrebbe forse anche rimanere. Ma l'amore per Lucius la spinge a ritornare indietro al più presto, in quel villaggio di cui condivide ormai il segreto con suo padre e con gli altri anziani.

Il successo critico di questo film riposa ovviamente in gran parte sull'originalità dell'invenzione – in particolare sullo scarto stupefacente tra la falsa pista e la rivelazione inaspettata: mentre fino a due terzi del racconto si è convinti di trovarsi in un horror, l'ultima parte rivela che si tratta di un thriller psicologico, un thriller fondato su una mistificazione consapevole di alcuni personaggi ai danni di altri. L'innegabile originalità di questa idea merita di essere ulteriormente interpretata. Essa richiama infatti temi ben noti alla *cultural theory*, come le sinistre alleanze di paura e potere o di potere e conoscenza, declinati però in modo sorprendente e profondo. Lungi dal delineare la vieta contrapposizione manichea in cui uno schieramento di malvagi manipola i buoni grazie a conoscenze più estese e non condivise, l'impianto narrativo di *The Village* mette in evidenza che le stesse relazioni 'positive', quelle basate sull'affetto sincero e disinteressato, sull'impulso alla protezione e all'accoglienza, sono in realtà contaminate dalla stessa logica di potere e controllo che si riconosce in tutte le lotte tra 'buoni' e 'cattivi'.

La perturbante originalità di questa situazione emerge in modo ancora più chiaro grazie al confronto con un film di genere e matrice diversissimi, eppure basato sulla stessa idea di fondo, *Kynodontas* di Yorgos Lanthimos (Grecia, 2009). La lettura comparativa di questi due film, per quanto distanti sul piano culturale e formale, mi sembra addirittura fornire una splendida occasione per mettere a fuoco alcune costanti sommerse dell'immaginario contemporaneo, e al tempo stesso sottolineare la grande distanza ideologica tra le prospettive del cinema d'autore e la produzione di genere.

La trama di *Kynodontas* è la seguente: tre adolescenti, un ragazzo e due ragazze, vivono con i genitori in una bella abitazione fuori città, ma in completo isolamento. Essi sono convinti che lo spazio oltre i confini del giardino sia popolato di mostri, tra i quali particolarmente pericoloso un piccolo felino (il

gatto). Gli aerei che si vedono spesso solcare il cielo sopra la loro casa cadono ogni tanto, e i ragazzi li raccolgono sul prato: sono modellini in plastica lunghi pochi centimetri. I ragazzi sanno che non dovranno mai uscire da quello spazio protetto finché non saranno loro caduti i denti canini. Questa fobia per il mondo esterno, e le peculiari conoscenze ad esso relative, sono l'invenzione dei due genitori, che vogliono impedire che i figli corrano anche il minimo pericolo allontanandosi dallo spazio domestico. Al figlio maschio (ma solo a lui) il padre procura anche regolari incontri sessuali con una ragazza, che però deve entrare in casa bendata e con la promessa di non cercare mai di diffondere informazioni sul mondo esterno. Tutte le informazioni sono state infatti manipolate dai genitori, che hanno addirittura inventato nuovi significati per le parole 'pericolose', come 'viaggio', 'telefono' o simili. Questa atmosfera autoreferenziale sembra stabile e tranquilla, finché la figlia più grande comincia a desiderare in modo sempre più insistente l'evasione dallo spazio familiare. Una videocassetta prestata dalla ragazza esterna fa precipitare la situazione, e la figlia grande (i personaggi non hanno nomi propri) si spacca da sola i denti canini per sentirsi autorizzata a evadere – cosa che riesce a fare chiudendosi nel baule dell'auto del padre, unico membro della famiglia a uscire di casa per andare al lavoro.

Come si vede, la situazione narrativa dei due film è assolutamente identica, tranne per il fatto che in Shyamalan la menzogna non riguarda un solo nucleo familiare ma un'intera piccola comunità. L'identità del soggetto viene peraltro organizzata in modo molto diverso sul piano del trattamento e dello stile: in Shyamalan la logica del genere, e soprattutto la sorpresa per l'infrazione dell'orizzonte d'attesa del destinatario, prevalgono su altri elementi che pure vengono accennati e problematizzati; in Lanthimos invece l'assenza di coordinate di genere ben riconoscibili permette un approfondimento molto maggiore degli impliciti filosofici e ideologici della vicenda. Colpisce in ogni caso che nessuno, a quanto ne so, abbia notato l'affinità di impianto dei due film, ignorando così le grandi potenzialità di una lettura comparata. Questa affinità è del resto resa ancora più stringente da un'altra singolare coincidenza: per entrambi i film sono state sollevate questioni di plagio. Come autore di *The Village*, Shyamalan è stato infatti accusato di aver plagiato un romanzo di Margaret Peterson Haddix, *Running out of Time* (Simon & Shuster, 1997), mentre a Lanthimos è stato rimproverato di aver tratto la trama di *Kynodontas* da un film messicano di Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1972/1973).

Una simile attenzione per la presunta dipendenza da fonti letterarie o cinematografiche mi sembra comunque esagerata nel caso di questi due film: al di là delle influenze dirette dichiarate dagli autori, *The Village* e *Kynodontas* possono sicuramente essere pensati come opere indipendenti, basate su affioramenti poligenetici della stessa intuizione (anche se *The Village* è uscito in Grecia nel settembre 2004 ed è comunque difficile negare che Lanthimos ne abbia avuto conoscenza...). Ma la considerazione essenziale è che entrambe le storie esplorano un aspetto cruciale della vita culturale organizzata, cioè la dimensione di costrizione e potere implicita nelle cosiddette relazioni affettive: in questo senso, l'estensione del potere dei tutori sui tutelati si può chiaramente far rientrare nell'ambito dell'esperienza

comune condivisa. In ogni caso, dal punto di vista artistico, la trama in sé non ha molta importanza, visto che l'essenziale deriva dalla resa dei particolari e dallo stile. È certo però che già l'indugiare dell'immaginario su questi temi fornisce una conferma della connessione che esiste tra paura, violenza e organizzazione della vita sociale: anche nel seno della società più 'benevola' e protettiva, quella della famiglia o del piccolo sistema di famiglie, la demonizzazione del mondo esterno si configura come lo strumento più economico ed efficace per mantenere la coesione del gruppo.

Il nucleo simbolico alla base di tutte queste narrazioni, infatti, non è tanto, come sembra a prima vista e come viene comunemente riconosciuto, la preoccupazione degli adulti nei confronti dei giovani, o al limite il patologico desiderio di protezione, ma la *violenza*, l'esercizio del *potere* all'interno di un sistema di relazioni. La paura (che si tratti di una paura ragionevolmente ispirata da mostri grandi e pericolosi, oppure di una paura implausibile e palesemente pretestuosa come quella nei confronti dei gatti) è solo lo sfondo emozionale di uno stato di iniqua distribuzione del potere, organizzato in modo ottimale per garantire la propria conservazione.

La paura infatti non è un'emozione condivisa, ma solo una forma di reazione obbligata alla quale alcuni membri del gruppo vengono condizionati dagli altri. L'innescarsi di quella reazione emozionale rende automaticamente i soggetti condizionati più vulnerabili e più deboli. La geografia del potere si realizza perciò in primo luogo come una distribuzione asimmetrica della conoscenza, che può al limite accampare una giustificazione ideologica nella volontà di preservare la parte 'debole' dal pericolo: a tutti gli effetti si tratta però non di volontà di protezione ma di esercizio asimmetrico dell'autorità e del dominio. Inutile dire che la leggibilità dell'istinto di protezione come segno di un sostanziale abuso di potere risulta altamente problematica in un orizzonte come quello commerciale hollywoodiano, il cui sistema di valori ruota intorno alla libertà autodeterminata dell'individuo e al suo diritto alla conoscenza senza filtri e senza mediazioni.

Eppure non c'è alcun dubbio che in *The Village* la vera storia dell'orrore non sia legata ai mostri inventati dagli anziani, e neanche ai traumi che questi ultimi hanno subito in città, ma risieda proprio nella lucidità spregiudicata con cui essi mantengono il giuramento originario che li obbliga a restare nel villaggio ad ogni costo. Il loro atteggiamento è chiaramente oltre i limiti del criminale, perché essi fanno fin troppo bene che la vita nel villaggio protegge da alcuni pericoli, ma rende più vulnerabili rispetto ad altri, come ad esempio le malattie o le ferite. Il fatto che gli 'anziani' siano disposti a lasciar addirittura morire qualcuno pur di non rivelare che oltre la foresta c'è un mondo di risorse capaci di curare e risolvere problemi pratici dimostra che il loro intento protettivo è quanto meno contraddittorio...

Come in tutti i sistemi culturali, il mantenimento dell'ordine presuppone l'esistenza di un sistema di regole pratiche ma soprattutto simboliche. Uno degli elementi più strani e felici della trama, ad esempio, è il fatto che l'ordine del villaggio e il disordine della foresta siano associati a ben distinti ambiti cromatici: i mostri sono rossi e tutto ciò che è rosso è di conseguenza *tabu* per gli abitanti del villaggio

(il che contribuisce in modo sostanziale a conferire al film la sua atmosfera straniata e perturbante): quando spunta un fiore di quel colore, anche i bambini più piccoli sanno che esso va strappato e occultato nella terra, per evitare l'ira di quelle creature che l'indeterminatezza linguistica rende ancora più temibili (nella disciplina linguistica del villaggio i mostri possono essere evocati solo come «Those We Do Not Speak of»).

Se quindi l'orrore più profondo riguarda a ben vedere proprio il comportamento degli 'anziani', cioè dei tutori dell'ordine e del bene, questo pone un problema non da poco per i sistemi di valori che ogni film hollywoodiano è tenuto ad avallare. In *The Village*, coprodotto dalla Touchstone Pictures (cioè dalla Disney) e quindi obbligato a mantenersi entro un orizzonte sanamente conservatore, tutto viene risolto come ho detto puntando sulla dinamica di *suspense* e svelamento: una volta scoperto il segreto sull'origine del villaggio, lo spettatore viene spinto a perdere interesse per le motivazioni e gli impliciti ideologici di quel progetto e indotto invece a focalizzarsi sulla peripezia, cioè sull'impresa della ragazza cieca che attraversa da sola un bosco per salvare la vita al suo fidanzato. Vengono respinte sullo sfondo le aspirazioni del ragazzo stesso alla conoscenza, che implicano la necessaria uscita dallo spazio protetto. Dopo il ferimento di Lucius tutto questo discorso viene lasciato in sospeso. Ma la stessa organizzazione sociale del villaggio in 'anziani' e 'giovani' mette a nudo la dimensione di potere legata alle fasce d'età. Gli anziani sono ovviamente i capi del villaggio, e sono gli adulti complici nella menzogna che tiene insieme lo spazio protetto. Sulla loro dignità morale il film non prende posizione, anzi, fa vedere che la loro decisione è il frutto di un'esperienza di lutto e sofferenza dovuta alla brutalità del mondo circostante; ecco perché il film è conservatore: perché in ultima analisi presenta la mostruosità della menzogna come il frutto di un sentimento ragionevole e condivisibile.

Molto più onesto invece il film di Lanthimos, che esibisce la mostruosità della violenza implicita nella manipolazione 'protettiva' tramite il ridicolo e il grottesco straniante della narrazione: nella casa della famiglia 'x' (come ho già detto, i personaggi non hanno nomi propri, ad accentuare – se mai ce ne fosse bisogno – la dimensione allegorica dell'intero discorso) le attività ricreative vengono pianificate in modo rigorosamente autoreferenziale. I film che la famiglia riunita vede in VHS non sono altro che riprese amatoriali della loro stessa vita familiare: di fronte alla famigliola riunita sul divano scorrono così le immagini impacciate di quella stessa famigliola in posa nelle situazioni topiche e convenzionali del filmato domestico. Allo stesso modo le festicciole in famiglia sono animate da imbarazzanti siparietti delle figlie accompagnate dall'orrendo strimpellare del figlio: in un mondo avulso dal contatto sociale di ogni tipo, l'esperienza dei soggetti non può mai staccarsi dalla competenza irrisoria del diletterantismo più superficiale. Ma il culmine della violenza subita dai figli ad opera dei genitori e del loro complotto è la manipolazione del linguaggio: mentre scorrono i titoli di testa un magnetofono diffonde la voce della madre che declama surreali nozioni di lessico, in cui alcune parole di uso corrente vengono definite in maniera inedita e alternativa all'uso comune (inutile dire che si raggiunge qui uno dei vertici dello

straniamento in un film pure quasi interamente straniante). Solo così, nella logica dei genitori, i figli potranno rimanere all'oscuro degli usi e dei rischi della civiltà, e contentarsi delle poche conoscenze permesse all'interno del loro mondo in miniatura. Ancora una volta la manipolazione del linguaggio oppone i due diversi fronti del potere: gli anziani (cioè i 'potenti') contro i giovani (i soggetti da tenere in 'minorità'). L'adattamento idioletale del linguaggio è conforme in tutto e per tutto alla più celebre occorrenza letteraria del tema 'manipolazione del linguaggio', quella del «newspeak», la lingua alterata dal regime in *1984* di George Orwell. La manipolazione del linguaggio corrisponde alla forma più tremenda di violenza, perché estende il controllo alla stessa costruzione sociale della realtà: l'atto di cooperazione sinergica per cui più soggetti sociali contribuiscono a costruire una realtà condivisa viene trasformato in una imposizione unilaterale, dove solo la parte che ha il controllo del reale conosce entrambi i significati del segno linguistico (quello generale condiviso e quello particolare imposto all'interno della comunità ristretta). Il dominatore è bilingue; il dominato parla una lingua sola, sottoinsieme proprio delle competenze del dominatore.

Se proviamo a generalizzare il discorso, e a cercare nelle vicende storiche dell'Occidente qualche esempio di situazione sociale fondata sulla diffusione di paure e sulla manipolazione della conoscenza, salta agli occhi che le vicende delineate nei film di Shyamalan e di Lanthimos non sono altro che un'allegoria molto trasparente di *ogni* sistema di potere: basti pensare alla Chiesa cattolica, che si pone come mediatore obbligato tra il soggetto e il mondo, imponendo forme di comportamento minuziosamente regolate per mezzo di una gestione *esclusiva* delle verità di fede; ma anche ai regimi totalitari di ogni tipo, sorretti da una propaganda fatta di mistificazione linguistica e di terrore. In ultima analisi anche la scienza, come forma organizzata e corporativa di conoscenza, corrisponde da vicino a questo modello: anche se in linea di principio la conoscenza scientifica si presenta come strutturalmente opposta a quella degli indottrinamenti fideistici, la sua estrinsecazione sociale si pone come gestione di un livello superiore di informazione che legittima gli 'ufficialmente competenti' a esercitare forme di controllo sugli 'ufficialmente incompetenti'. Il punto, ancora una volta, non è la consistenza o il profilo di un sapere, ma la sua *performance* all'interno di un sistema sociale.

Postilla: una situazione come quella appena delineata sembra a prima vista congruente con la dinamica del potere-sapere definito da Michel Foucault nelle sue ultime opere. Il potere, cioè, si presenta sempre come legato a una forma di controllo della conoscenza, che permette di disciplinare le vite altrui inchiodandole a luoghi, usi e relazioni sociali non modificabili. Ma la prospettiva di Foucault resta molto diversa: se nella *Volontà di sapere* (1976) il potere-sapere permea il corpo sociale senza distinzioni tra soggetti e oggetti, nelle vicende dei due film considerati (e nei loro modelli veri o presunti) la distribuzione del potere resta asimmetrica come in una semplice opposizione di classe. Lungi dal confondersi gli uni con gli altri, vittime e carnefici appaiono ben distinti dal controllo esclusivo del sapere, e dalla gestione del potere che da esso scaturisce. I carnefici si identificano anzi in

modo molto omogeneo con quei soggetti che la cultura pone in condizione di determinare (limitandole a piacimento) le conoscenze altrui (genitori, professori, direttori di coscienza): il loro movente, per quanto travestito da altruistica disponibilità alla tutela, non è mai distinto da una semplice, elementare volontà di potenza.