

M A S S I M I L I A N O S P A N U
I N C E P T I O N

SPETTACOLO INTEGRALE E PRINCIPIO DI REALTÀ



GORGON

WWW.GORGONMAGAZINE.COM

Cover Art by Graphite Colours

<http://GraphiteColours.deviantart.com/art/Inception-Film-Poster-193582275>

La perdita, o, più esattamente, il declino dello spazio reale di ogni estensione (fisica o geofisica) a beneficio esclusivo dell'assenza di dilazione delle tecnologie del tempo reale porta inevitabilmente all'intrusione intra-organica della tecnica e delle sue micro-macchine in seno al vivente.

P. Virilio, *Lo schermo e l'oblio*.

La complessa, e a tratti iperstratificata dimensione narrativa di *Inception* (quasi-capolavoro di Christopher Nolan, 2010) non definisce solo un universo «fantascientifico», come potrebbe sembrare di primo acchito, appena usciti dal cinema, ancora abbagliati da tale e tanta saturazione, sazi di un'arte del tutto-è-visivo che già per Paul Klee non rende più visibile, ma acceca.

Al contrario, l'«idea», il motore immaginifico e culturale attivato, il «virus» inoculato agli innumerevoli fruitori/spettatori da *Inception* è che tutto ciò che vi è rappresentato risulti, infine, estremamente «realistico», mimetico e «disvelante» d'una condizione oggettiva e quotidiana, essendo perfettamente metaforico. Iperbolico, forse, ma funzionale a una denuncia che, nel suo complesso, documenta sulla nostra realtà in maniera drammaticamente attuale, attraverso un continuo gioco infratestuale di citazioni e rimandi, consono solo al cinema più consapevole, e per questo raro, della nostra temperie.

Si potrà obiettare che *Inception* è piuttosto un film sulla ricostruzione, sulla manipolazione e sottrazione di piani o parti di realtà, tratto dal romanzo di uno scrittore come Philip K. Dick, capace dell'abbozzo d'un vero e proprio paradigma epistemologico del futuro prossimo, del post-Novecento, e cioè dell'adesso. Come in *Star Trek* ci sono l'America e il mondo tutto sotto l'egida politica, economica e culturale americana, celati dietro universi, personaggi finzionali e razze fantastiche – si pensi alle sottili analisi socioculturali condotte in tal senso dal grande intellettuale, e amico personale, Franco La Polla (1995, 1998, 1999) – così il mondo, nel film di Nolan, è ovviamente l'espressione dei tempi e dei modi attuali.

Asservito ormai al regime delle immagini, e nello specifico al cinema, metodo/dispositivo di rappresentazione pseudo-mimetica che ne tratta le vicende, questo di *Inception* è un mondo implicitamente «piegato» al complessivo progetto affabulatorio e oniroide, che ne consente la visibilità e quindi l'esistenza stessa.

Tale mondo è possibile solo nei/attraverso i media, è un'esistenza ridotta qui al cinema-nel-cinema e a rimandi, citazioni, riprese: ed ecco, in relazione a questa ipotesi, che la narrazione del mondo che si dispiega è di segno e ordine univoco, conchiuso/a nel patrimonio mitologico-narrativo e nei codici delle proprie narrazioni audiovisive. Un'asfittica logica infratestuale è versata una volta di più al metadiegetico spinto, continuo, iterato, elevato a potenza.

È la fine del mondo come lo conosciamo, che si fa racconto audiovisivo, avvitato e cortocircuitato su se stesso, esangue nel proprio *mixing* continuo, nella riproposizione di immagini nelle immagini, di vario genere e provenienza. Ed è conseguente alla crisi di un sistema politico ed economico che non regge più ma che cerca un assai pericoloso rilancio, negli Stati Uniti come in Italia. Il Re, infatti, è nudo.

« L'inganno di Inception si cela già nella dissimulata soggettivizzazione del punto di vista, una strategia narrativa non diversissima da quella già predisposta da David Cronenberg. »

Il controllo dell'informazione ai fini di potere e l'esercizio del potere sono sempre più spesso nelle stesse mani, che provvedono quindi alla falsificazione dell'informazione (se non vogliamo riferirci alla situazione nazionale pensiamo a quella, ad esempio, russa: si veda, a proposito Nikolaj N. Starobachin, *Russia: la TV come strumento di costruzione della realtà. Studio operato sulla base dei programmi di informazione dei canali televisivi russi all'inizio del XXI secolo*, disponibile su Internet). E il problema è nessuno riesce a vedere la nudità del Re, prima della constatazione fattuale del proverbiale bimbo che ride. La situazione attuale, da noi, è proprio questa: nell'attesa del bambino, i regimi fondati sul controllo della comunicazione e degli immaginari forzano le garanzie democratiche in nome della «stabilità», della «razionalizzazione», del «controllo» e della «gestione della sicurezza». In gioco è il mantenimento del potere stesso, così come facilmente si evince dai recenti fatti nel Mahgreb africano e nei paesi della penisola arabica.

Così è anche il mondo allestito da *Inception* di Nolan. Cioè, una dimensione tra realtà e sogno, definita innanzitutto dall'uso architettonico e scenografico degli ambienti, delle location atte a favorire il buon esito

dell'intrusione psicogena (uno dei personaggi fondamentali del gruppo di psicotadri è Ariadne – ovvero Arianna –, l'architetto dei labirinti mentali, la giovane Ellen Page); e poi dai suoi personaggi, ognuno versato a suo modo a una «strategia dell'inganno» progettata a tavolino. Hanno così luogo l'azione, l'azione nell'azione, e così via. Si tratta, insomma, d'una classica drammatizzazione, anzi d'una drammaturgia, d'una fiction elevata a n, d'una trama riguardante una *quest* doppia: quella assai classica dell'amore perduto, e quella del senno da recuperare del cavaliere innamorato. Ove comunque l'amata defunta torna di sovente, come una *belle dame sans merci*, per tormentare fantasmaticamente il marito.

Prima di *Inception*, lo sappiamo, ci sono stati altri film ove la disposizione metatestuale diviene mimetica: ad esempio *Memento*, *Il tredicesimo piano*, *Dark City*. Dice Nolan:

[...] ancora più che nei miei film passati, come ad esempio i due *Batman*, in *Inception* l'azione è pertinente alla narrazione che il film deve seguire. Io poi rimango convinto che per raccontare le regole di un mondo ed anche il modo in cui queste regole vengono cambiate o infrante, l'aspetto fisico è fondamentale. Quindi il crescendo di azione nella parte finale di questo progetto è strettamente connesso e funzionale con storia e personaggi. (in A. Ercolani, 2010)

Dom Cobb è marchiato dentro, e vive nel rimorso: ha visto la madre dei propri figli, l'amata e magnetica Mal (Marion Cotillard), gettarsi dal cornicione del palazzo nell'assurda volontà di sottrarre il proprio sentimento, il proprio uomo – e soprattutto se stessa – alla falsificazione del Mondo. Cerca il trapasso ad altro, al vero, e non sorprende che la sua sottrazione estrema sia proprio nella morte e nel volo ad altra dimensione. Ma è proprio come sembra?

Ogni dubbio sulla veridicità è nutrito dall'estraniamento dalla realtà che attanaglia lo spettatore. A Cobb i figli - ovviamente – sono subito sottratti (si tratta, in fin dei conti, d'uno psicotico che ha indotto al suicidio la moglie: così lei ha fatto credere, seminando tracce che accusano il marito affinché questi la segua - il che, poi, è più o meno ciò che succede nella Realtà astratta e più oggettiva...). Ma qualcosa non torna, non funziona: noi assumiamo come corretta, scientifica e fededeigna, proprio l'ermeneutica di Cobb, con le sue ingannatrici verifiche dei vari piani di realtà.

Godiamo, cioè, di un «vedere» e di un «sapere» che ci provengono, come sembra normale, solo parzialmente da un punto di vista variabile, ma che per la maggior parte del tempo, sono definiti internamente al personaggio sostituito a tratti da un narratore onnisciente, nell'oggettiva dell'operato dei vari membri del gruppo impegnati nelle proprie operazioni stabilite in rigida scaletta. L'inganno si cela già nella dissimulata soggettivizzazione del punto di vista.

La strategia narrativa, dunque, non pare diversissima da quella che David Cronenberg aveva già predisposto anni fa, per narrare la storia di piani di realtà concentrici, di traumi, d'amori perduti, soprattutto nella complessa struttura di *Spider*, o in quella di *eXistenZ*. Comunque sia, in *Inception* l'unità d'espertissimi ladri-di-segreti al soldo di potenti e criminose multinazionali industrial-mafiose (che sembrerebbero le uniche «istituzioni» del film, onnipotenti e indisturbate nel controllare, pedinare, sparare, estorcere delazioni, uccidere), sottraggono i dati più celati e misteriosi andando a rintracciarli addirittura nei sogni delle persone, dei capitani d'industria di parte avversa, e dei loro eredi. «Industria» però (in *Inception* come per i personaggi di cui sopra) è già parola o concetto obsoleto: meglio sarebbe parlare complessivamente di psicotecnologie e di un regime biopolitico del capitale in cui il lavoro è scenograficamente quasi bandito, ridotto a colore e a sfondo, esoticamente delocalizzato, frutto di un regime socio-culturale ed economico supremamente de-territorializzante dove tutto sembra esternalizzato (di «esternalizzazione» scrive Virilio, 2007: 59).

I personaggi di *Inception* volano da un continente all'altro (Parigi, Tokyo, Tangeri, Los Angeles, Inghilterra, Calgary), e le distanze sono coperte attraverso il sogno, con stati di transizione più o meno lussuosa, più o meno comoda, attraverso ellissi narrative che sembrano sancire l'ubiquità e l'attraversamento di tempi manipolabili e spazi non caratterizzati: i *non luoghi* alla Augé. Certo, si tratta di vite, dimensioni, esperienze pseudo-angelicate, quasi soprannaturali, d'inganno non d'umanità, «l'immagine, e con essa l'informazione, non è legata ad alcun principio di verità o di realtà» (Baudrillard, 1992: 85).

Il sonno in volo è dunque una grande parentesi che predispone all'immersione a venire. È posto, non a caso, come punto di partenza, prima del sogno d'innesto voluto da Saito (Ken Watanabe), e in opposizione a quello finale dell'amore (eterno, in una sorta d'irreale, estremo Tempo Fermo), poi rifiutato da Cobb perchè «impossibile».

È il sogno finale che tutto contiene, il quieto *happy ending* familistico che definisce, probabilmente, anche la Realtà stessa con cui ci riappacificiamo. E qui si cela l'ironia del film, il grande sogno dal quale Cobb, e noi con lui, non riusciamo a svegliarci. È il tema di *Matrix*.

Proprio il ricongiungimento di Cobb coi figli (perduti), fino a quel momento impossibile, viene in prima battuta preparato dall'accordo con Saito (Ken Watanabe), in un dialogo tra l'a-bordo e l'extra-bordo del suo elicottero, e solo in seconda battuta attuato nell'extraterritorialità del jet messo a disposizione dallo stesso (è il tema tipico dell'operazione C.I.A., la realtà costruita a tavolino, in aereo). Con ciò a dire che ci sono poteri primi e occulti, psico-polizie, servizi segreti, tecnocratie capaci d'approntare extra omnes qualsiasi tipo di arroganza istituzionale.

La realtà del racconto non poteva trovare dimensione più adeguata se non quella del volo, della caduta, quasi quella dei vari *kick* (i «calci» per il repentino recupero dalle dimensioni oniriche) fosse la dimensione ultima, vera, del vivere, a fronte di pseudo-Realtà tra sempre più rallentate sospensioni.

Ci si allontana, qui, dalla consueta immagine cinematografica, e ci si avvicina a quella televisiva, non essendo quella di *Inception* né una né l'altra, ed essendo invece immagine-tempo fatta virtuale, mentale, simulacro del simulacro, senza referente.

L'immagine-foto o l'immagine-cinema passano ancora attraverso il negativo (e il proiettivo). Mentre l'immagine-tele, l'immagine-video, quella numerica, di sintesi, sono immagini senza negativo, quindi anche senza negatività e senza referente. Sono virtuali, e il virtuale è ciò che pone fine a ogni negatività, quindi a ogni referente reale o evenemenziale. Quindi il contagio delle immagini, che si generano da sole senza riferimento a un reale o a un immaginario, è esso stesso virtualmente senza limiti, e questo generarsi senza limiti produce l'informazione come catastrofe. (Jean Baudrillard, 1993: 79)

Proprio nell'epistemologia il film di Nolan è foriero di sventure prossime, illusoriamente realistico e potentemente distopico: è massimamente mimetico, ma elude il mimetico simulando, mettendo a nudo il processo produttivo della Realtà, la sua quintessenza d'inganno e manipolazione. In un certo senso, è un film perfetto sulla simulacralità del cinema. Realtà, dunque illusione. La trottola finale, non a caso, gira

sul tavolo di casa Cobb, mentre lui corre ad abbracciare i figli: Cobb può trattenere nel mondo reale una cosa sottratta ad un sogno?

Ecco di cosa parla *Inception*, al di là delle articolazioni vagamente ucroniche e ingannatrici, della menzogna e sovrapproduzione audiovisiva, della rigenerazione continua del senso e della parola che evoca mondi fallaci e illusori. *Inception* evoca la deriva audiovisiva verso l'immagine che sostituisce, che anzi si fa sempre più spesso realtà (tradendola, ovviamente, e della quale non sappiamo più nulla, nemmeno nel nostro quotidiano). Ma, si sa, «Il Verbo supera ogni essere», come scrive Pierre Jean Jouve. Nolan ci precipita dal sogno dell'aereo a quello di Yusuf, da quello di Arthur al sogno di Eames, infine a quello di Cobb stesso, precipitandoci, cioè, da un piano di «realtà» al mondo di Van Chase, poi a quello dell'Hotel, quindi alla fortezza nella neve, sino al cosiddetto «Limbo» di Mal, in una sorta di angosciante e irrisolta pulsazione televisiva, che salta di palo in frasca, dal *reality* sull'isola a quello della casa, dallo show sui talenti nascosti allo sport estremo inteso come prestazione puramente rischiosa e spettacolare, dalle province profonde dei più efferati delitti alla loro ricostruzione volta a unirci alle «vittime del macello».

« *Inception* evoca metaforicamente l'idea di un regime di interpolazione cronica tra realtà e iconosfera »

In *Inception*, la risultante di un tale affastellamento di piani psicologici e narrativi, tali e tanti da far concorrenza al Borges più scatenato, rappresenta una condanna lucida e assoluta del futuro blandamente dispotico verso cui corriamo ciecamente, per mezzo di ottenebramenti vari, ove ai padroni del vapore, ai gestori del Potere audiovisivo permettiamo, senza nulla pretendere in cambio, l'irruzione feroce nei nostri immaginari. Succede da anni, anche dove scriviamo, e lo si dà per scontato. È ormai un fatto quasi «normale» il monopolio dell'informazione e della comunicazione spettacolare di chi esercita demagogia sfruttando la fascinazione dell'estetica del potere (auspicabilmente salvifico, in realtà del tutto lontano dai nostri problemi) cui siamo sempre più passivamente, religiosamente disposti (non a caso, in *Inception*, il ruolo che incarna il «controllo» e il «potere» è di Watanabe, corpo attoriale che sembra esprimerne la mistica, l'aura).

THE DREAM IS REAL



INCEPTION

Inception è dunque un film nel quale si prevede, dopo la colonizzazione del macro, degli spazi, l'invasività del micro: il che, poi, è lo stesso. Il tema certamente non è inedito: qui si presta, tuttavia, ad una storia, e a un modello di narrazione che rispecchiano la nostra condizione odierna. Cobb pone infatti il quesito: «What's the most resilient parasite? An Idea. A single idea from the human mind can build cities. An idea can transform the world and rewrite all the rules». Così teorizza Cobb, e tutto fila per il verso giusto prima dell'*inception* – letteralmente il *principio*, l'inizio – in grado di condizionare il senso ultimo di «realità». Jean Baudrillard ha scritto pagine entusiasmanti sul «delitto perfetto», sull'omicidio consumato dai media ai danni della realtà (cfr. J. Baudrillard, 1996); pagine che, a loro volta, riprendevano e ripercorrevano i sentieri a tratti vertiginosi e apocalittici tracciati con lucidità da Guy Debord nelle profetiche 221 tesi de *La Société du Spectacle* (1967, per i tipi di Buchet/Chastel, Parigi). *Inception* evoca metaforicamente, come strisciante e residente, la stessa idea, quella della situazione alla quale ha condotto l'operazione d'interpolazione continua della e nella iconosfera.

Nel 1974 *Hearts and Minds*, di Peter Davies, lo testimoniava con deflagrante efficacia e coraggio riguardo la tragedia del Vietnam, a posteriori. Qui gli scenari sono invece rivolti all'esorcismo di un futuro prossimo, o nella obbligata «ridefinizione del rapporto fra corpo, cervello, (sistema nervoso), mente e vita spirituale», come scrive Laura Boella nel suo *Neuroetica* (2008: XII-XIII): quello d'una falsificazione totale, staffetta di dolore e morte, di negazione dei diritti individuali, della sospensione di questi, dell'affermazione delle mafie tecnocratiche, dei crimini commessi sotto il nostro naso, quotidianamente. *Inception* parla della fine delle illusioni in pieno regime ipnoscopico, in piena manipolazione dell'imaging.

Nelle parole stesse di Baudrillard,

[...] si è trattato in effetti dell'uccisione della realtà, e più ancora che della realtà, a mio parere, delle illusioni. Voglio dire che la perdita più grave è senz'altro quella dell'illusione, vale a dire di una parte diversa del nostro rapporto con l'esistente [...] Questo universo reale, imperfetto e contraddittorio, pieno di negatività, di morte, viene depurato, lo si rende clean, "pulito"; lo si riproduce in maniera identica ma dentro a una formula perfetta. Così avremo bambini perfetti grazie alla manipolazione genetica, avremo un pensiero

perfetto grazie all'intelligenza artificiale, e così via. La perfezione è dunque questo ideale in certo modo perverso che rappresenta il vero delitto. A mio avviso, insomma, il delitto consiste nella perfezione di questa specie di modello ideale che si vuole sostituire alla realtà e al contempo all'illusione.

(in <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/intervirtuale.htm>.)

Inception sembra corrispondere a quanto detto dal filosofo francese con un lucido nucleo pulsante di memoria e realtà, di illusione, di bambini perfetti e biondi, immobili e silenti, uguali a loro stessi, ideali, figli di mogli perfette, di mondi perfetti, clean worlds, dove tutto funziona, è razionale, è passaggio o veduta, è flaneurizzato. Così è anche per questo cinema, per questo regime panscopico, per questa Realtà dove però, in ultima analisi, nulla è neanche lontanamente perfetto o realistico, è solo canone.

Nell'introvabile *governance* globale di fine anni Ottanta, nella così violentemente brandita globalizzazione che già appariva come problema insormontabile (sulla cui «ineluttabilità» sembra, oggi, essere «necessario» il gesto politico del considerare «un lusso» la legge sulla sicurezza del lavoratore, o del ritenere proficui i tagli indiscriminati ai più esiziali comparti di spesa...), improvvisamente un «salvagente» raffinatissimo ed efficace sembrava giungere alla politica post muro di Berlino. A maggior ragione sembrò valida post Undici settembre. Alle vecchie e inadeguate visioni della gestione di potere si palesò la possibilità del raffinamento della vecchia manipolazione della realtà nei nuovi metodi, cui è seguita l'aggravante dell'accensione dell'ulteriore fenomeno, connesso alle dimensioni di spettacolarizzazione catodiche del tutto: quello di un'arcifona omologazione consumistica ed emulativa che Vanni Codeluppi definisce «vetrinizzazione sociale» (Cfr. V. Codeluppi, 2007).

Mi pare che l'Italia abbia rappresentato, in tal senso, un efficace laboratorio politico-culturale, d'esempio per il mondo. Ed è così anche oggi, essendo questo un regime che si regge su innesti, su narrazioni falsificanti, sulla rappresentazione consapevole e continua d'irrealtà spacciate e subito negate come fossero verità indiscusse o, subito dopo, invenzioni della stampa. Una metodica predazione della realtà, come ricorda Umberto Eco (2006), suggerendo una non sospetta provenienza retorica del metodo nella modalità di regime sovietico.

Dopo la gigantesca televetranizzazione cui siamo da tempo sottoposti scopriamo che la semplice, legittima protesta sui diritti fondamentali, oggi, è comunicata come violenza da reprimere. Lanciare un uovo è eversivo. Nella dialettica tra la riduzione del tutto a spettacolo e la sua neutralizzazione, in questo perenne récit, la saturazione di un dramma, ad esempio nei recenti efferati delitti di cronaca, rappresenta, evidentemente, il più classico degli «effetti paravento» che serve a celare ben altre magagne, infiniti drammi, il disagio di un'intera popolazione, nel più lucido cinismo mediatico. Paul Virilio ha scritto che dopo il simile, l'ANALOGO, verrebbe quindi l'era del «verosimile, del CLONE o PROTOTIPO – la standardizzazione industriale dei prodotti fabbricati in serie, che si accompagna a quella delle sensazioni, delle emozioni – in attesa dello sviluppo della cibernetica e della sua sincronizzazione informatica, di cui il CYBERMONDO virtuale sarebbe l'esito. [...] «la politica, come L'ARTE, ha dei limiti, e [...] la libertà di espressione democratica si ferma, anch'essa, sull'orlo del baratro, sulla soglia dell'invito all'assassinio, limiti che superano allegramente quelli che si definiscono già: I MEDIA DELL'ODIO. (Virilio, 2001: 75)».

Come in altri casi, anche qui si tratta, evidentemente, di viatico a un tentativo del Potere di mediazione virtuale (non vera) tra opposti, tra asimmetrie nazionali e globali, all'insegna del distoglimento dal punto, dell'esaltazione del teatralizzato, del vuoto, dello pseudo-mitologico e delle modalità più smaccatamente esibitorie eppure fini a loro stesse. Insomma della cattura complessiva degli immaginari ad essi connessi. Una società multiforme e multiculturale, ipercomplessa, parcellizzata come quella attuale, dove l'individuo ha perso la propria dimensione sociale, affogato nella tetra individualità postcapitalista, minuziarica tra infiniti arcipelaghi di senso, trova senso narrabile solo nell'informazione infantile e standardizzata, nella comunicazione controllata, nella comune endemolizzazione. Innesti, insomma.

«Lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia eretto sulla base del tempo storico, è la falsa coscienza del tempo» (Debord, 2001: 145). Ne argomenta in altro contesto anche Aldo Giannuli in *Come funzionano i servizi segreti* (Ponte alle Grazie, 2009, Milano) riferendosi alla «manipolazione informativa» laddove teorizza come esiziale, oggi o in passato, l'attività di infowar dei servizi segreti

di tutto il mondo nella costruzione di una «realtà opportuna», d'una «verità» storica atta a supportare scelte strategiche e a surrogare, guidandolo, il sentimento della temperie.

In sintesi, affermatasi la «società dello spettacolo», assistiamo ad un fenomeno fondamentale: come scriveva – quasi un oracolo – Debord, «lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'occupazione totale della vita sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede più che quello: il mondo che si vede è il suo mondo. La produzione economica moderna allarga la sua dittatura estensivamente e intensivamente.» (Debord, 2001: 42). In tal senso, è ovvia la necessità di modellare a proprio vantaggio la «merce spettacolare». Manipolarla significa definire una «realtà» atta al perseguimento di propri interessi.

Un esempio stringente può essere quello delle drammatiche le conseguenze politiche del cosiddetto Nigergate, (alla base del quale ci sarebbe stato un fantomatico dossier venuto in possesso del governo Blair e contenente le presunte prove sul un programma nucleare dell'Iraq, usate per legittimare un intervento coalizzato anti-Saddam). Oggi si può più ragionevolmente affermare che tale documento sia stato ben funzionale ad una certa politica, e che sia rimbalzato all'attenzione dell'opinione pubblica occidentale in tutt'altra veste, quella «eroica» come occasione per la difesa di sacri valori libertari.

**« Come in Inception, la Realtà
può consistere nell'innesto psichico –
immaginifico di marca meta narrativa »**

Si trattava, molto più verosimilmente, di non spostare il dibattito sulla verità scottante, quello dell'opportunità geopolitica ed economica di un conflitto di scala considerevole, tanto che, immediatamente, l'ipotesi ebbe il tambureggiante coperchio, il roboante appoggio d'una serie infinita di politici contigui al sistema, di suoi agenti, d'esperti, di consiglieri strategici, riviste, quotidiani, telegiornali, autoalimentandosi di continuo nella copertura, nello spostamento, nella rimozione di certe verità scomode. Si ancorava l'attenzione della gente spostandola dalla realtà ad una modellizzazione del tutto vaga e spettacolare, se non addirittura irrealistica, stile *Porta a porta*.

La guerra e la pace si fanno con le informazioni, attraverso conflitti culturali durante i quali – non ludiamoci troppo - le garanzie dell'individuo sono sospese, spesso si traducono nella rovina o sparizione dell'individuo (Davide Cervia?), nel suo sequestro (Mordechai Vanunu, rapito dal Mossad), nella sua uccisione (Anna Stepanovna Politkovskaja, ma anche Mauro De Mauro, Pecorelli, Pasolini). Qualche anno fa, Ignacio Ramonet ricordava:

«*La tempesta perfetta*, il libro-inchiesta di Sebastian Junger che racconta la vera e tragica storia dell'Andrea Gail, la piccola nave con sei uomini di equipaggio che affondò al largo di Gloucester (Massachusetts) nel 1991 e dal quale è stato tratto l'omonimo film, non parla di alcun intervento di salvataggio [...]. Il film di Wolfgang Petersen ha invece infarcito la lunga sequenza della tempesta con scene, completamente inventate, nelle quali intervengono guardacoste, aerei, elicotteri ed eroici commando specializzati nel salvataggio in mare. Come se fosse impensabile presentare al grande pubblico una catastrofe senza l'intervento delle autorità e dei poteri pubblici... Era necessario a qualsiasi costo che, al di là dei personaggi del racconto, qualcuno incarnasse e difendesse questi strani miscugli di individualismo e di civismo che si usano definire "valori americani"» (I. Ramonet, 2002: 69).

Come in *Inception*, la Realtà può consistere nell'innesto psichico-immaginifico di marca meta-narrativa. Siamo sicuri d'esserne esenti? La tensione citazionista di *Inception* è evidente nell'instillare il dubbio complessivo, e ci riporta di filato al pianeta-cervello di *Solaris* di Tarkovskij (1972), tratto dall'opera del polacco Stanislaw Lem (1961), citando però Magritte, Escher e le sue scale illusorie, per giungere sino a *The Beach* (2000) di Danny Boyle (chi non ricorda la corsa di Di Caprio nella giungla in modalità videogame Banjo-Kazooie?), a *The Departed* (2006) e a *Shutter Island* (2010) entrambi di Scorsese. «What's the most resilient parasite? An Idea». È in questa domanda, insomma, il vero nucleo significativo del film: l'idea del controllo delle masse in atto in un mondo globalizzato.

Ripensando a capolavori come *Redacted* (2007, B. De Palma), *In the Year of the Pig* (1968, Emile De Antonio), o *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer) è legittimo interrogarsi sui metafilm di denuncia girati sulle cose prima che le cose realmente accadesero. Quanti sono?

Certo oggi lo scarto tra la verità e le crociate «per la difesa della civiltà occidentale» o per i valori «della libertà» o «dell'amore» è stridente: simili «innesti», allora come oggi, segnano i rantoli d'un potere e d'una sua gestione in crisi in quanto incapaci di rinnovamento, quindi pre-agonici e pericolosi. Di qui *Inception*, e il pericolo denunciato, o l'opportunità di una semplice idea: quella di un testo che esplicita se stessa, della necessità di renderla a tutti pur nell'assenza di quelli deputati a decifrarla – alcuni purtroppo scomparsi, altri apparentemente spariti, certi sbraccati in salottini televisivi, qualcuno epurato con editto bulgaro. *Inception*, costato 160 milioni di dollari, ne ha già guadagnati 750, nei giorni in cui, lontani da Hollywood, il rilancio americano non c'è; tanto meno quello economico, politico e culturale italiano.

Letture ulteriori

Jean Baudrillard, *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano, 1993.

Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

Laura Boella, *Neuroetica. La morale prima della morale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.

Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2007.

Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano, 2001.

Umberto Eco, *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Mondolibri, Milano, 2006.

Adriano Ercolani, *Inception – la nostra intervista al regista Christopher Nolan*, in http://www.comingsoon.it/News_Articoli/Interviste/Page/?Key=3440, 21/09/2010.

Ignacio Ramonet, *Propagande silenziose. Masse, televisione, cinema*, Asterios Editore, Trieste, 2002.

Paul Virilio, *La procedura silenzio*, Asterios Editore, Trieste, 2001.