# L'UOMO CHE FUGGI' DAL FUTURO

## GIUDIZIO COMPLESSIVO DEL FILM

La letteratura fantascientifica, che nasce negli anni immediatamente precedenti la Prima Guerra Mondiale, si afferma come genere, tipicamente americano, negli anni '20, celebra i suoi trionfi maggiori negli anni '30-'50, pare spegnersi, in quanto ad inventiva, nel decennio successivo, e segna una energica ripresa negli ultimi anni '60 e nei primi '70, ha ormai una sua critica, classificatoria, ben definita ed anche una sua esegesi, vuoi tecnologica, vuoi filosofica, vuoi psicanalitica, vuoi sociologica, a seconda del prevalere dell'una o dell'altra tendenza nei singoli racconti. Ed annovera anche, fra le centinaia di autori e le migliaia di titoli di cui si vanta, alcuni « classici » autentici, nel senso più nobile del termine: I. Asimov, A.C. Clarke, F. Pohl, A.E. van Vogt.
Il cinema, che ha sempre abbondantemente mietuto in campo letterario, si è, più o meno da sempre, ispirato anche alla fantascienza, con esiti in verità molto vari, raramente, però, convincenti: « 2001 - Odissea nello spazio » di Kubrick (1968) e « Solaris » di Tarkovkij (1972) si staccano, fra quelli prodotti nell'ultimo decennio, nettamente al di sopra degli altri.
Questo « L'uomo che fuggì dal futuro », che affronta una tematica abbastanza consueta nella letteratura fantascientifica tecnologico-filosofica, aspira a sviluppare un discorso coerente sul destino finale dell'uomo, stanti le premesse massificanti ed alienanti in atto. E, bisogna ammetterlo, si tratta di un destino agghiacciante, in cui non c'è spazio per l'individuo, ma tutto è razionalmente pianificato, ed asetticamente organizzato, da una cibernetica totale, elevata addirittura a filosofia della vita e a religione. Un mostruoso sistema di controllo, guidato dalla mente anonima e razionale di un onnipresente computer, pretende di regolare ogni momento della vita individuale, pronto a registrare, per rintuzzarlo, ogni benchè minimo manifestarsi della personalità singola. I sentimenti, amore compreso, vi sono assolutamente banditi. Il pensiero è considerato inquinante, alla stessa stregua di un pericoloso contagio, dio non lo si prega in chiesa, ma entro cabine personali collegate con un registratore, ed è la voce stessa di dio, programmata anch'essa, che impartisce al termine di ogni confessione, con tono pacato e rassicurante, la benedizione « in nome dello stato e delle masse ».
In questo mondo perfettamente organizzato, collocato sotto la superficie della terra, uomini e donne, biancovestiti, spettrali, incapaci di un sorriso, dai movimenti sempre composti, si muovono a comando per il pasto e la passeggiata, siedono davanti a pannelli muniti di schermi televisivi e innumerevoli bottoni, compiono operazioni anonime di altissima tecnologia, vitali evidentemente per la sopravvivenza della comunità, e sono a questa tanto più utili ed indispensabili quanto meno si manifesta, in essi, il germe deleterio che può diffondere l'anarchia, cioè la personalità individuale.
Il futuro dell'uomo, dunque, stando a queste premesse, che poi sono le conseguenti riflessioni di una futurologia abbastanza ovvia nel suo semplicismo, è un futuro di morte, cui la nostra coscienza non può non, energicamente, opporsi.
E, quindi, la tesi del film ci trova pienamente consenzienti.
Ciò che, invece, meno ci convince, sono le soluzioni filmiche adottate per esporla e svilupparla.
Un film è un film, su questo non ci possono essere dubbi, è cioè, fatta astrazione per ogni possibile contenuto, anzitutto un discorso condotto per immagini. Considerando, quindi, la parola come un necessario correlato dell'immagine visiva, e non invece, come ci sembra accada in quest'opera, un suo sostituto. L'immagine filmica, come oggi comunemente la si intende, è un evento assai complesso, nel quale visività ed auditività sono ugualmente compresenti. Qui invece, ripetiamo, ci sembra che questa prevalga su quella, ingenerando quindi, ed è inevitabile, un senso di monotonia e di staticità. Il che non giova certamente alla resa cinematografica dell'opera, che perde quindi in persuasività e in forza di penetrazione. Perchè, non bisogna dimenticarlo, un film deve parlare al pubblico in maniera diretta, attraverso quelli che sono gli elementi fondamentali (visivi+auditivo) del suo specifico linguaggio, e non costringerlo anzitempo a quelle astrazioni che sono invece, in un rapporto corretto, il momento successivo della fruizione concreta che è, e non può essere diversamente, prevalentemente « sensuale ».
Un confronto ci si impone, ed è con « Alphaville » di G.L. Godard (1965), che tratta un tema analogo. Ma in Godard il discorso si fa senz'altro più persuasivo ed incisivo perchè, a parte certamente la differente personalità artistica dei due autori, lì un uomo « normale » era messo a confronto con un universo futuro, pianificato, e quindi le dialettiche scaturiva spontanee dai fatti stessi e dalle loro immediata valutazione da parte del poliziotto, cioè da parte del « normale », con cui il pubblico naturalmente si identificava.
Qui, invece, ciò che avviene è mostrato come « interno » all'universo rappresentato, manca pertanto la visualizzazione di un vero e proprio termine di confronto.
E, allora, la « fuga » istintiva del protagonista, fino a quel suo affannoso arrampicarsi lungo il pozzo che porta alla superficie, non ha alcuna vera forza persuasiva, nè sotto il profilo del dramma personale, nè come « indicazione » all'uomo di oggi, cioè a noi, che vediamo il film. Chè, diciamolo pure, non può certo costituirsi in valida alternativa a un futuro da respingere, quel finale emergere del fuggiasco, ombra indistinta ed anonima, sullo sfondo di un irreale sole rosseggiante. Non si può costruire un valido ed efficace discorso filmico a base di immagini che vorrebbero essere simboliche, mentre non sono altro che vuote allegorie. Specialmente quando un tale discorso dovrebbe essere, oltre che filosofico e morale, specialmente politico, nel senso, naturalmente, più ampio del termine.
Il film si presta a discussione e ad approfondimenti.

da "INFORMAZIONI MCS"