

Il ritorno della Chimera, ovvero l'11 settembre 2001 e l'immaginario americano

Matteo Sanfilippo

Molti commentatori hanno notato come la data "11 settembre 2001" possa contrassegnare una cesura storica.¹ Si è infatti trattato di una tragedia altamente simbolica,² pur se non sembra aver provocato cambiamenti immediati rispetto a quanto già in atto o già previsto.³ D'altra parte certi avvenimenti acquistano una valenza che supera la loro concreta importanza e che convince gli osservatori di trovarsi davanti a una svolta epocale. Non tutte le date identificate a caldo come cesure storiche s'impongono sul lungo periodo. Johann Wolfgang Goethe scrisse che la battaglia di Valmy (1792) avrebbe cambiato la faccia dell'Europa, perché l'esercito francese aveva inaspettatamente piegato le forze prussiane. La previsione si rivelò accurata, ma nessuno ha mai privilegiato il 1792 come data significativa. In alcuni casi tuttavia l'acume dello spettatore è suffragato dalla successiva riflessione. Robert Darnton è in Germania nel 1989 per scrivere sulla rivoluzione francese, ma abbandona la biblioteca per seguire gli eventi berlinesi: il suo diario è uno dei primi testi che identifica quella congiuntura come una svolta storica.⁴

Una volta che una data si è affermata non è facile ignorarla. Certo, si può sminuirne il rilievo, oppure dichiarare che ha un valore meramente di comodo: si pensi a come è stata progressivamente svalutata l'importanza storiografica del 476 d.C. (caduta dell'impero romano) o del 1492 ("scoperta" dell'America), a lungo considerate le cerniere del medioevo.⁵ Tuttavia non si può dimenticare che quelle date hanno rivelato ai contemporanei la grandezza di una trasformazione in atto e il cristallizzarsi di una situazione (o di una possibilità) di crisi. Ciò che è accaduto in quei giorni ha quindi "realizzato" quanto da tempo paventato o desiderato e permette allo studioso di enucleare genealogia e genesi di una paura o di una speranza.

La distruzione delle torri di New York e l'attacco al Pentagono hanno, per esempio, contemporaneamente rivelato e confermato la vulnerabilità degli Stati Uniti. Hanno quindi sorpreso gli spettatori non statunitensi, ma hanno anche concretizzato le paure degli americani, da sempre timorosi della pos-

* Matteo Sanfilippo è ricercatore all'Università della Tuscia. Ha recentemente curato: (con G. Pizzorusso), *Gli archivi della Santa Sede come fonte per la storia moderna e contemporanea*, Viterbo, Sette Città, 2001, e (con G. Maffioletti) *Un grande viaggio. Oltre...un secolo di emigrazione italiana. Saggi e testimonianze in memoria di Gianfausto Rosoli*, Roma, Centro Studi Emigrazione, 2001.

1. Pantaleone Sergi, *L'alba tragica del Terzo Millennio*, "Giornale di storia contemporanea", IV, 2, 2001, pp. 111-21.

2. Alessandro Portelli, *America, dopo. Immaginario e immaginazione*, Roma, Donzelli, 2002; Strobe Talbott and Nayan Chanda, eds., *The Age of Terror: America and the World After September 11*, New York, Basic Books, 2002.

3. Roberto Roscani, *11 settembre 2001. E così la storia non è finita*, "Giornale di storia contemporanea", IV, 2, 2001, pp. 104-10.

4. Robert Darnton, *Diario berlinese 1989-1990*, Torino, Einaudi, 1992; Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, Mondadori, 1996.

5. La letteratura storiografica sulla validità

delle tradizionali date scelte come cesura è vastissima. Si veda Scipione Guarracino, *Le età della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

6. Gian Piero Brunetta, *Introduzione*, in Id., a cura di, *Storia del cinema mondiale*, II: *Gli stati Uniti*, tomo 1, Torino, Einaudi, 1999.

7. Alessandro Portelli, a cura di, *La formazione di una cultura nazionale*, Roma, Carocci, 1999.

8. A. Stephanson, *Manifest Destiny: American Expansionism and the Empire of Right*, New York, Hill and Wang, 1995.

sibile profanazione del proprio spazio nazionale. Tale paura è ovviamente condivisa da tutto il pianeta; gli Stati Uniti, però, ne hanno fatto un elemento caratterizzante della propria cultura e assieme una merce di esportazione. Al proposito Gian Piero Brunetta ha giustamente segnalato come il terrore della violazione dei propri confini nazionali sia uno dei temi fondanti del cinema statunitense, assieme al timore della violazione dei propri confini personali (nel duplice senso della propria *privacy* e della propria *home*).⁶

Brunetta ha inoltre collegato questa tendenza del cinema americano a quella, analoga e contraria, che esalta nel western e nel film di guerra l'occupazione dello spazio altrui. Se ne potrebbe concludere che, poiché la nascita degli Stati Uniti coincide con la liberazione dal giogo inglese e l'avvio di una grande espansione territoriale, gli americani leggono l'evoluzione di una nazione in termini di conquistare o essere conquistati, anettere o essere annessi.⁷ Tuttavia la genealogia delle paure americane e del modo di esprimerle è più complessa della trama di un western di serie B e la loro genesi precede l'evoluzione della mitologia western, persino se si fa iniziare quest'ultima con la redazione dei resoconti sulla colonizzazione della Virginia.

La peculiare paura dell'invasione del proprio territorio non è infatti soltanto il rovescio di un'ideologia espansionistica e conquistatrice, ma è anche l'inevitabile retaggio della cultura britannica e del suo fondamento insulare. Quest'ultimo è trasposto dai primi coloni americani al Nuovo Mondo e alla lunga porta a vedere tutto il continente americano, cioè tutte e due le Americhe, come un'unica grande isola che ricade sotto la giurisdizione degli Stati Uniti.⁸

Il mito britannico / statunitense dell'insularità prevede che, una volta conquistata la propria isola e allontanati i nemici, che la occupavano o che cercavano di occuparla, bisogna prevenire gli sbarchi nemici e le divisioni interne, le uniche in grado di trasformare il territorio insulare in campo di battaglia (come hanno rivelato la guerra delle Due Rose, le rivoluzioni inglesi e le guerre civili americane). Se ripensiamo all'esperienza storica e culturale della Gran Bretagna e degli Stati Uniti, notiamo subito come gli elementi in gioco nella costruzione di questa visione siano plurimi. Vi torneremo più avanti, ma cominciamo coll'anticipare come essa non sia un prodotto autoctono: l'isola o il continente sono state infatti strappate a popolazioni native, non sono quindi proprie, almeno *strictu sensu*. Tuttavia erano destinate a esserlo, come esemplifica il verso iniziale di "The gift outright" di Robert Frost: "The land was ours before we were the land's" (*A witness tree*, 1942).

Nessuno oggi nega che gli angloamericani abbiano sottratto il loro territorio ai veri aborigeni e poi abbiano cercato in ogni modo di eliminarli e/o assimilarli.⁹ È inoltre evidente che la conquista di buona parte del Nord America sia avvenuta in contrasto con altri gruppi di colonizzatori: i francesi, gli olandesi e gli spagnoli.¹⁰ Non stupisce perciò che l'immaginario statunitense sia subito fondato sui concetti di guerra, violenza e paura.¹¹ È altrettanto noto, ma spesso passa sotto silenzio, che anche la Gran Bretagna nasce da successive occupazioni e di assimilazioni: la conquista romana, le invasioni barbariche, le scorrerie nordiche, la conquista normanna. Il western, pure quello scritto in epoca coloniale, rende conto della lotta per conquistare il territorio nordamericano e delle proprie sconfitte: si vedano le *captivity narratives* e la diaristica sei-settecentesca, in cui il tema del rapimento s'innesta sulla descrizione dell'attacco al proprio villaggio e della distruzione della propria casa.¹² La letteratura britannica, in particolare quella inglese, ma l'apporto scozzese non è indifferente, ha, però, già impostato quei moduli narrativi. Nel filone arturiano o in quello di Robin Hood tornano ciclicamente "liberazione" dell'isola (o comunque del proprio territorio, sia questo un piccolo regno o solo una foresta) e sua successiva protezione contro i nemici esterni, divisioni intestine e quinte colonne nemiche, distruzione della propria città o delle proprie case. E questi elementi si mantengono costanti dal medioevo ai giorni nostri, da una tradizione parzialmente orale al successo di massa grazie alla stampa, prima, e al cinema, poi.¹³

La tradizione insulare britannica ispira e innerva dunque quella americana e non soltanto a Hollywood. Marisa Bulgheroni ricorda che il romanzo americano nasce "come un parente povero, quasi un bastardo, del romanzo inglese" e s'innesta "su un ramo minore, benché esuberante e carico di strani frutti, come quello del romanzo nero, o 'gotico'".¹⁴ Tuttavia i testi di Brockden Brown operano una particolare rilettura del gotico e tentano di elaborare un *romance* in grado di scandagliare le profondità della vita, utilizzando le strutture del romanzo nero. Il primo gotico americano traccia così un solco che sarà seguito da Poe, Hawthorne, Melville, Twain, James, Dreiser, Craine e Fitzgerald, e permetterà di cercare "la verità del cuore" e di riscrivere il farsi sotterraneo della storia.

Nell'ottica dei primi anni Sessanta, Bulgheroni si ferma a Fitzgerald; qualche anno dopo gli si sarebbe quanto meno accostato Raymond Chandler: quale storia è più sotterranea di quella dei cadaveri che nutrono i pozzi di petrolio del *Grande sonno*? Oggi poi quella ricerca unisce un fascio di autori estremamente variegato, che va da Don DeLillo a James Ellroy e

9. Daniele Fiorentino, *Le tribù devono sparire. La politica di assimilazione degli indiani negli Stati Uniti d'America*, Roma, Carocci, 2001.

10. Matteo Sanfilippo, *Europa e America. La colonizzazione anglo-francese*, Firenze, Giunti, 1990.

11. *La formazione di una cultura nazionale*, cit.; David Mogen, Scott P. Sanders and Joanne B. Karpinski, eds., *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1992; Giorgio Mariani, a cura di, *Le parole e le armi. Saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli Stati Uniti d'America*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.

12. Si vedano al meno: Clara Bartocci, *Gli Inglesi e l'Indiano. Racconto di un'invenzione (1580-1660)*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1992; Paola Cabibbo, a cura di, *La letteratura americana dell'età coloniale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993; Marilla Battilana, a cura di, *Ombre bianche ombre rosse. Racconti di prigionieri degli indiani d'America*, Firenze, Passigli 1997.

13. Si vedano Matteo Sanfilippo, *Robin Hood. La vera storia*, Firenze, Giunti, 1997, e Stefano Pittalù

Stephen King. Sparita la paura degli indiani, ancora percepibile in Brockden Brown e in Hawthorne, i cultori del nuovo gotico americano ritengono che gli invasori provengano dall'America stessa e ne rappresentino l'irredimibile bassezza (Elroy) o gli incubi (DeLillo e King). È un filone che al gotico settecentesco aggiunge l'ottocentesca scoperta della polarità Jekyll-Hyde e che quindi ritrae e paventa nemici così vicini da condividere il nostro stesso corpo.¹⁵

Sempre nell'Ottocento, quando si sviluppa la letteratura "industriale", quella cioè che non solo riflette sui nuovi sviluppi socio-economici, ma che è anche prodotta industrialmente, nelle isole britanniche sono elaborati altri temi che segnano indelebilmente la cultura occidentale. Procedendo a volo d'uccello, possiamo dire che in quel secolo s'impongono quattro (sotto)generi che saranno particolarmente cari agli Stati Uniti: poliziesco, di guerra, fantascienza e di vampiri. In tutti vi è largo spazio per il nemico che viene da fuori.

Stephen King ricorda come il vampiro e i suoi diretti parenti (il mostro di Frankenstein, l'uomo lupo ecc.) siano le uniche figure dell'orrore che vengano dall'esterno.¹⁶ In effetti, al di là delle spiegazioni in chiave psiconalitica o socio-economica,¹⁷ il genere decolla con *Dracula* (1897) di Bram Stoker, nel quale il vampiro è soprattutto uno sgradito immigrato est-europeo, e si afferma su scala planetaria con il cinema americano degli anni Trenta, che rafforza tale prospettiva.¹⁸

Il romanzo poliziesco s'impernia sul malfattore che entra nelle dimore altrui per uccidere o derubare. Il colpevole è spesso un connazionale della vittima, ma Arthur Conan Doyle, consacrando il genere con il successo di Sherlock Holmes, predilige gli stranieri malvagi. Gli americani sono, per esempio, violenti e impulsivi e quindi, se provocati, uccidono. Gli italiani sono figure inquietanti ai margini della legalità, ladruncoli e suonatori d'organetto, secondo uno stereotipo che si afferma nel secondo Ottocento preparando il terreno per quello dei pugnatori e della Mano Nera.¹⁹ Infine i tedeschi sono i più agguerriti avversari di Holmes, che assieme al fratello Myron deve tenere a bada nugoli di spie prussiane.

Romanzi di vampiri e polizieschi suggeriscono il sospetto verso gli stranieri, un sentimento che i lettori americani hanno già appreso dalle pagine dei western, perché questi sono divenuti i portavoce delle spinte nativiste. La glorificazione di William Frederick Cody è avviata da *Buffalo Bill, the King of the Frontiersmen* (1869) di Ned Buntline, alias Edward Zane Carroll Judson, già ricercato per omicidio e leader newyorkese del Know-Nothing Party.²⁰ Gli indiani messi in fuga da Buffalo Bill assomigliano moltissimo agli immigrati cattolici aborriti dai Know-

ga e Marco Salotti, a cura di, *Il mito di Artù da Goffredo di Monmouth a Walt Disney*, in *Cinema e medioevo*, Genova, Università di Genova, D.A.R.F.I.C.L.E.T., 2000, pp. 29-43. In America, il tema della difesa dell'isola si allarga a tutta la Terra: è il caso di *Camelot 3000* di Mike W. Barr e Brian Bolland, maxi-serie a fumetti pubblicata dalla DC Comics tra il 1982 e il 1985 (e tradotta dalla Magic Press nel 1999).

14. Marisa Bulgheroni, *La tentazione della Chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1965.

15. Stephen King, *Danse macabre*, New York, Everest, 1981; Richard Ambrosini, *R.L. Stevenson: la poetica del romanzo*, Roma, Bulzoni, 2001.

16. S. King, *Danse macabre*, cit.

17. Franco Moretti, *Dialettica della paura*, "Calibano", 2, 1978, pp. 77-103 (poi in Id., *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987).

18. Ken Gelder, *Reading the Vampire*, London, Routledge, 1994; G. Heldreth and Harry Pharr, eds., *The Blood is the Life: Vampires in Literature*,

Nothing. *The Virginian* (1902) di Owen Wister è meno immediato, ma alla fine ancora più esplicito. L'autore lascia infatti intendere che la vecchia America sta per essere cancellata dagli immigrati e che il suo West è l'ultimo bastione della gloria sassone. I suoi eroi sono quindi programmaticamente descritti come i discendenti dei cavalieri medievali e il duello finale si trasforma in un giudizio divino, che si ispira contemporaneamente agli scontri di Wild Bill Hickok e a *Ivanhoe* (1819) di Walter Scott.

Wister rinnova la letteratura nativista alla Buntline e raggiunge un pubblico di élite, primo fra tutti Theodore Roosevelt, che è già convinto della superiorità statunitense sul resto dell'umanità. Apre così la strada a opere ancora più razziste, come *The Clansman* (1905) di Thomas Dixon, inno ai meriti del Ku-Klux-Klan; rafforza il timore verso ogni immigrante; e soprattutto indica che è meglio colpire per primi, non dando alla marmaglia tempo e modo di organizzarsi.²¹ D'altra parte il western è percorso sin dall'origine da fermenti anti-cattolici: nella narrativa di James Fenimore Cooper troviamo, oltre alla più evidente opposizione indiani/bianchi, quella francesi (cattolici)/inglesi (protestanti) e vediamo come il migliore dei francesi non sia certo più onesto del peggiore degli indiani. Questo timore è perpetuato nel corso dell'Ottocento dalla letteratura pre- o filo-nativista relativa ai complotti papisti nella valle del Mississippi o in Canada e dalla successiva paura del terrorismo irlandese.²²

La minaccia straniera è naturalmente ancora più netta nel romanzo militare, come è anche più precisa la richiesta di "pre-emptive strikes", in particolare nel sottogenere che si afferma dopo il successo di *The Battle of Dorking* (1871) del colonnello George Chesney, ispirato alla recente vittoria tedesca sulla Francia.²³ Chesney immagina che la Germania invada l'Inghilterra e il favore con cui è accolto dal pubblico stimola la produzione di oltre 400 opere analoghe prima della grande guerra. Poche narrano ulteriori invasioni tedesche, ma tutte danno voce alle correnti di paura della Belle Époque.²⁴ Sono gli anni nei quali in Gran Bretagna si temono assassini, vampiri, Jekyll-Hyde e inoltre che un tunnel sotto la Manica spezzi la protezione naturale di cui gode l'isola,²⁵ che un complotto terroristico precipiti il mondo nel caos, che l'Estremo oriente si prenda la sua rivincita come prefigurato da *The Yellow Danger* (1898) del britannico M.P. Shiel.

Il tema del complotto anarchico è abbastanza noto, perché ha attirato scrittori di notevole peso, ma non diviene un filone letterario e non è molto apprezzato a cavallo dei due secoli.²⁶ Il Pericolo giallo è invece meno studiato dalla critica, ma all'e-

Bowling Green, OH, Bowling Green State University Press, 1999.

19. Robert Harney, *Italophobia: English-speaking malady?*, "Studi Emigrazione", 77 (1983), pp. 6-43; John E. Zucchi, *The Little Slaves of the Harp: Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London and New York*, Montreal – Kingston, McGill-Queen's University Press, 1992.

20. Sul senso politico della figura di Cody: Jonathan D. Martin, "The Grandest and Most Cosmopolitan Object Teacher": *Buffalo Bill's Wild West and the Politics of American Identity, 1883-1899*, "Radical History Review", 66, 1996, pp. 92-123.

21. Sugli incroci tra nativismo e medioevo, si vedano Matteo Sanfilippo, *Il medioevo secondo Walt Disney*, Roma, Castelvecchi, 19982, e Mauro Martini, a cura di, *La destra populista negli Stati Uniti, in La destra populista. Il nuovo volto della demagogia in Italia, USA, Germania, Francia e Russia*, Roma, Castelvecchi, 1995, pp. 47-78. Sul western, Richard Slotkin, *The Fatal Environment*, New York, Harper-Collins, 1985, e *Gunfighter Nation*, New York, Harper-Collins, 1992.

22. Questa paura genera intense attività spionistiche: William D'Arcy, *The Fenian Movement in the United States: 1858-1886*, New York, Russell & Russell, 1947; Hereward Senior, *The Last Invasion of Canada: The Fenian Raids, 1866-1870*, Toronto, Dundurn Press, 1991; Gregory S. Kealey, *The Empires Strikes Back: The Nineteenth-Century Origins of the Canadian Secret Service*, "Journal of the Canadian Historical Association", New series, 10, 1999, pp. 3-18. La lotta contro l'estremismo irlandese genera anche i servizi segreti interni: Bernard Porter, *The Origins of the Vigilant State: The London Metropolitan Police Special Branch Before the First World War*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, e *Plots and Paranoia: A History of Political Espionage in Britain*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989. L'infiltrazione e la disinformazione saranno applicate poi contro il movimento operaio e le sinistre.

23. Pubblicato nel maggio 1871 sul "Blackwood's Magazine", il romanzo di Chesney è stato tradotto da Carlo Pagetti (*La Battaglia di Dorking*, Milano, Editrice Nord, 1985).

poca ha un seguito molto maggiore. Da metà Ottocento la nascita delle Piccole Cine statunitensi e di un nucleo di emigranti cinesi a Londra scatena l'immaginario razzista. Romanzieri e giornalisti fantasticano di "tratta delle bianche" e fumerie d'oppio, come rivela *The Shadow of Quon Lung* (1900) di C.W. Doyle, storia del "signore della droga" a San Francisco; inoltre giocano con l'idea che la gestione del vizio prepari la conquista dell'Occidente.²⁷ In breve si arriva a considerare inevitabile la guerra: nel 1880 Pierton Dooner immagina uno scontro cino-americano in *Last Days of the Republic* e nel 1897 J.H. Palmer prefigura un attacco giapponese in *The Invasion of New York; Or, How Hawaii was Annexed*. Se poi non è guerra aperta, un malvagio orientale tiene comunque in scacco europei e americani. In *Tom Edison Jr.'s Electric Sea Spider, or, The Wizard of the Submarine World* (1892) di Philip Reade il protagonista deve combattere un malvagio pirata cinese, addottoratosi a Harvard e padrone dei mari grazie a potenti sottomarini. Nel già citato *The Yellow Danger* il dottor Yen How, mezzo cinese e mezzo giapponese, cerca di unire i paesi dei suoi genitori contro i governi occidentali. Talvolta il perfido signore della guerra è anche uno stregone, come in *The Maker of Moons* (1896) di Robert Chambers.

Questi spunti sono riassunti dall'irlandese Sax Rohmer (Arthur Henry Sarsfield Ward) nel personaggio del dottor Fu Man Chu, inventato nel 1912 per sfruttare l'eco della rivolta cinese dell'anno precedente. Il tenebroso dottore padroneggia la scienza contemporanea, ma è uno stregone; dirige la società segreta Si-Fan e vuole conquistare il mondo. Le prime avventure sono raccolte in volume nel 1914 (*The Mystery of Dr. Fu-Man-chu*), hanno un enorme successo e sono seguite da altri due romanzi. Nel 1917 Fu Man Chu muore (*The Si-Fan Mysteries*), ma rivive nei film americani degli anni Venti. Nel frattempo Rohmer ha infatti preso a recarsi negli Stati Uniti, dove i misteri delle "Little Chinas" sono ancora alla moda (se ne trova l'eco nei racconti di Dashiell Hammett) e dove l'irlandese è apprezzato anche per i suoi (finti) reportage sulla tratta delle bianche e le fumerie d'oppio (*Dope: A Story of Chinatown and the Drug Traffic*, 1919).

Se torniamo alla fine dell'Ottocento le fantaguerre tra Oriente e Occidente si trovano a competere con straordinarie prefigurazioni. Herbert G. Wells immagina tre svolgimenti che segnano il Novecento, anche al di fuori dei confini ristretti del genere: l'invasione dallo spazio (*The War of the Worlds*, 1898), il bombardamento aereo (*The War in the Air*, 1908) e la bomba atomica (*The World Set Free*, 1914). In tutti e tre i romanzi tecnologie avveniristiche accrescono la pericolosità della guerra e di

ciò fa le spese la stessa America: New York è, per esempio, distrutta in *The War in the Air*. Anche gli scrittori statunitensi sono consci delle possibilità letterarie che offre la demolizione della città sulla foce dello Hudson, o addirittura di tutti centri abitati lungo la costa orientale come narrato nel 1890 da Hugh Grattan Donnelly (*The Stricken Nation*). Wells ha, però, qualcosa in più e gli editori sono pronti ad accorgersene e a copiarlo. Nel 1897 "Cosmopolitan" pubblica la versione ancora a puntate della *Guerra dei mondi*, ma alla fine dell'anno il "New York Evening Journal" propone un riadattamento pirata, *Fighters from Mars: The War of the Worlds*, in cui i marziani atterrano nella Nuova Inghilterra. Nel gennaio successivo il "Boston Post" lo imita con *Fighters from Mars: The War of the Worlds in and Near Boston*.²⁸ Il successo è tale che i due giornali commissionano un seguito, *Edison's Conquest of Mars* di Garrett P. Serviss (1898): grazie al genio dell'inventore e alla guida di Washington la Terra contrattacca e inizia la conquista dello spazio.²⁹

Attacco e contrattacco, dunque, ma anche attacco preventivo per anticipare un contrattacco che si ritiene (o si afferma) inevitabile. Quando gli Stati Uniti intraprendono la conquista del Pacifico, non dimenticano di citare il Pericolo giallo (cinese e/o giapponese), talvolta sostituito da quello di un'eventuale espansione russa, per giustificare le proprie mire. L'America invece afferma di non voler ampliare il proprio dominio, ma di voler solo impedire che si estendano alcuni malefici imperi. Allo stesso modo, alla fine dell'Ottocento, Washington dichiara guerra a Madrid con il solo scopo di mettere fine ai tentativi del Vecchio Mondo di mantenere in schiavitù il Nuovo.

La conquista di Cuba è rappresentata come la conclusione della lotta contro il dispotismo spagnolo nelle Americhe. A tale titolo i Rough Riders di Theodore Roosevelt "vendicano" Jim Bowie e Davy Crockett e contribuiscono alla sacralizzazione primo-novecentesca del West, da *The Virginian*, per altro violentemente anti-messicano (e tra messicani, cubani e spagnoli la differenza è, e sarà, spesso minima), al cinema muto. Inoltre la vittoria delle navi statunitensi corona il sogno di Francis Drake e di tutti i gentiluomini che dal Cinquecento si sono battuti per la libertà dei mari americani. L'epopea cubana concretizza quindi il filone letterario dei corsari in lotta contro i dispotici ammiragli spagnoli. Il settore letterario è dominato da romanzi inglesi, dai classici racconti di pirati in seguito attribuiti a Defoe a *Westward Ho!* (1855) di Charles Kingsley, ma ai lettori statunitensi piace il taglio anticattolico delle sfide elisabettiane ai galeoni spagnoli.

Lo scontro per Cuba solleva anche la questione di come pro-

24. I.F. Clarke, *Before and After The Battle of Dorking*, "Science Fiction Studies", 71, 1997, pp. 34-46; Id., ed., *The Tale of the Next Great War, 1871-1914*, Liverpool, Liverpool University Press, 1995; Id., *Future-War Fiction: The First Main Phase, 1871-1900*, "Science Fiction Studies", 73, 1997.

25. Il progetto di un tunnel nel 1882 ispira una mezza dozzina di romanzi come, *The Surprise of the Channel Tunnel* e *How John Bull Lost London*.

26. Richard Ambrosini, *Introduzione a Conrad*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

27. William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese in American Fiction, 1850-1940*, New York, Archon, 1982; <http://www.violet-books.com/yellowperil.html>.

28. David T. Hughes, *The War of the Worlds in the Yellow Press*, "Journalism Quarterly", 43, 4, 1966, pp. 639-46.

29. Garrett P. Serviss, *Edison's Conquest of Mars*, edited by A. Langley Searles, Los Angeles, Carcosa House, 1947.

30. Marco Sioli mi ha fatto notare come il bombardamento di Tripoli sia coevo all'acquisto della Louisiana.

31. Raffaele Rauty, *Il sogno infranto. La limitazione dell'immigrazione negli Stati Uniti e le scienze sociali*, Roma, manifestolibri, 1999; Robert K. Murray, *Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919-1920*, New York, McGraw-Hill, 1955; Stanley Coben, *A Study in Nativism: The American Red Scare of 1919-20*, New York, Irvington, 1991; James Green, *La "Red Scare": la spinta alla deportazione degli stranieri sovversivi negli Stati Uniti (1917-1920)*, "Ácoma", 11 (1997), pp. 29-38.

32. Jan Rogoziński, *Pirates! Brigands, Buccaneers, and Privateers in Fact, Fiction, and Legend*, New York, Facts on File, 1995; Gore Vidal, *Remotamente su questi schermi*, Milano, Anabasi, 1992. Le opere di Rafael Sabatini sono disponibili in formato elettronico grazie al Progetto Gutenberg (<http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook>).

teggere le proprietà americane. Qualsiasi sia la causa dell'esplosione del *Maine* nel porto di Cuba, essa giustifica l'intervento: la difesa dei propri confini si estende al di fuori degli stessi, perché una nave statunitense è parte dell'America, come un'ambasciata, un consolato, una casa o qualsiasi altra proprietà. In effetti l'estensione dei propri confini oltre il mare era già scattata da quando Thomas Jefferson decise il bombardamento di Tripoli,³⁰ ma con le vicende cubane e orientali gli Stati Uniti difendono ormai un'area vastissima: il proprio subcontinente, il *backyard* latinoamericano e i due oceani che bagnano l'America.

In quest'ottica possiamo comprendere l'intervento nella prima guerra mondiale e il successivo ritirarsi isolazionista. Per gli statunitensi è già allora difficile comprendere quali siano veramente i confini da proteggere: quelli estesi, che rischiano di ricoprire tutto il mondo, o quelli del continente-isola? Dopo il fallimento di Woodrow Wilson, gli Stati Uniti decidono di rinserrarsi nei propri confini geografici, ma prestissimo sono angosciati dal problema di come evitare le infiltrazioni nemiche. L'isolazionismo fertilizza infatti la paura dell' indesiderato ingresso di estranei pericolosi ed è immediatamente seguito dalla chiusura agli emigranti e dalla prima *red scare*.³¹ Tra le due guerre proseguono quindi filoni antichi e nascono nuovi sfruttamenti della paura dello straniero.

Da un lato, abbiamo le variazioni su una serie di minacce esterne: quella spagnola (cioè europea), il pericolo giallo, le invasioni extraterrestri o barbariche. La prima conosce il suo momento di gloria grazie alla trilogia di Raphael Sabatini sul capitano Blood (1922, 1931 e 1936) e alle sue versioni cinematografiche negli anni Trenta. L'anglo-italiano Sabatini è particolarmente esplicito nel condannare il dispotismo del Vecchio Mondo e nei film da lui ispirati la lotta contro la Spagna prefigura scientemente quella contro Hitler.³² Il filone del pericolo giallo è mantenuto in vita dal successo di Rohmer, da imitazioni come *The Yellow Snake* (1929) di Edgar Wallace e da pellicole quali *Chinatown Nights* (1929) e *L'uomo dalla scure* (1932) di William A. Wellman. Nel 1931, Rohmer fa risorgere Fu Man Chu oltreatlantico (*Daughter of Fu Manchu*) e la carriera americana del dottore conosce una nuova fortuna dopo *The Mask of Fu Manchu* (1932), subito adattato per lo schermo da Charles Brabin e King Vidor.

La figura del mandarino è ora proiettata persino in altre galassie: il perfido imperatore Ming di *Flash Gordon*, il personaggio inventato da Alex Raymond nel 1934, è infatti una sua variante. In effetti la fantascienza sfrutta più volte il Pericolo giallo, mentre invasori extraterrestri continuano a minacciare e

bombardare la Terra nelle riviste *pulp* e nei fumetti. I periodici specializzati e il cinema contribuiscono intanto a imporre un genere parzialmente nuovo, il *peplum* alla Cecil B. De Mille. Queste opere spaziano dall'antico Egitto alla Roma imperiale e insistono sulle invasioni che portano al crollo di antichi regni. Inoltre gli scenari "iperborei" di Robert Howard, il creatore di Conan il Barbaro, evidenziano che la storia dell'umanità è un susseguirsi di crolli spettacolari, sin dalle mitiche cadute di Atlantide e Lemuria.

Dall'altro lato, il cinema consacra soprattutto i due filoni sugli stranieri inassimilabili: il film di gangster e quello sui mostri sanguinari provenienti dall'Europa centro-orientale (i vampiri, la creatura di Frankenstein, l'uomo lupo), dal Medio oriente (la mummia) o dall'America latina (gli zombi caraibici).³³ *Piccolo Cesare* (1931) di Mervyn LeRoy e *Scarface* (1932) di Howard Hawks sottolineano come certi immigrati siano rimasti un corpo estraneo e minaccino l'"American way of life", volgendone a proprio favore alcune caratteristiche. I film di mostri sono in genere ambientati in Europa o comunque al di fuori dei confini americani; però, ricordano che se l'Inghilterra è stata invasa da mummie e vampiri, nessuna isola è immune dalla minaccia dell'immigrato.

La seconda guerra mondiale irrobustisce il cast dei nemici che tentano di penetrare negli Stati Uniti.³⁴ I film di guerra contro i nazisti e i giapponesi hanno il loro *pendant* in quelli sulle spie che cercano d'infiltrarsi in America. Il filone parte con un'opera che all'epoca fece molto scalpore, *Confessions of a Nazi Spy* di Anatoli Litvak (1939),³⁵ e prosegue attardandosi su spie e sabotaggi nazisti: nel solo 1942 appaiono su questi temi *Un americano qualunque* di Richard Thorpe, *Sabotatori* di Alfred Hitchcock e *Sesta colonna* di Vincent Sherman. Inoltre investigatori famosi s'impegnano contro gli agenti giapponesi (*Agguato ai tropici*, 1943, di John Huston e Vincent Sherman; *Charlie Chan in the Secret Service* e *The Scarlet Clue*, 1944 e 1945, di Phil Rosen). Il terrore dell'infiltrazione nazista prosegue dopo la guerra e si rafforza con i film sui criminali di guerra in fuga o in incognito: nel 1946 troviamo per esempio queste figure in *Lo straniero* di Orson Welles; *Gilda* di Charles Vidor e *Notorious* di Alfred Hitchcock. I timori sui quali giocano questi film hanno altri riscontri: la parziale apertura degli archivi dell'FBI rivela, per esempio, il numero di segnalazioni che il Bureau ricevette tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo a proposito di nazisti rifugiatisi negli Stati Uniti. Non poche denunciavano che lo stesso Adolf Hitler non era morto, ma si era trasferito oltreoceano.³⁶

Da quell'anno in poi la guerra fredda rilancia il tema degli

33. Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 66-70, ed *Epica e mito negli anni trenta*, in *Storia del cinema mondiale*, II: *Gli Stati Uniti*, 1, cit., pp. 487-523.

34. Sulla raffigurazione del nemico nella seconda guerra mondiale e nei conflitti successivi: Giuliana Muscio, *Hollywood va in guerra*, in *Storia del cinema mondiale*, II: *Gli Stati Uniti*, 2, cit., pp. 1049-88.

35. Saverio Giovacchini, *Immigrazione tedesca e antifascismo nella comunità di Hollywood degli anni trenta*, in *Storia del cinema mondiale*, II: *Gli Stati Uniti*, 1, cit., pp. 1007-12.

36. Si veda il sito: <http://www.fbi.gov/foia/hisfigs.htm>.

37. Federico Romero, *La guerra fredda: un'epoca nella storia degli Stati Uniti?*, "Acoma", 7, 1996, pp. 28-37; Lary May, *Ri-creare l'America: Hollywood e la politica della guerra fredda*, ivi, pp. 38-47.

38. Un caso a parte è il satirico *1941 - Allarme a Hollywood* (1979) di Steven Spielberg, che, però, è l'unico film di questo regista a non essere apprezzato in America.

39. I romanzi della serie sono raccolti in tre *Fu Manchu Omnibus* (1995-1998) e sono stati più volte tradotti; oggi sono disponibili nei gialli della Newton Compton.

40. Patrick Lucanio, *Them or Us: Archetypal Interpretation of Fifties Alien Invasion Films*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; Giuliana Muscio, *Cinema e guerra fredda, 1946-1956*, in *Storia del cinema mondiale*, II: *Gli Stati Uniti*, 2, cit., pp. 1437-61.

41. È l'ipotesi di Stephen King, *Danse macabre*, cit., per aggirare l'annosa polemica se il film ipotizzi un'invasione comunista o satirizzi il modo di vivere capitalista.

attacchi agli Stati Uniti e ai suoi avamposti, ma cambia il nemico.³⁷ Il film di guerra ha identificato il pericolo giallo con il Giappone, ma ora si reincarna nella Cina comunista, a volte accompagnata dalla Corea del Nord o dal Vietnam. Il Giappone non scompare del tutto: i film di guerra ricordano i suoi attacchi proditori sino a *Pearl Harbor* (2001) di Michael Bay, mentre negli anni Ottanta si fantastica sulla conquista economica dell'America: *Gung Ho* (1986) di Ron Howard e *Sol Levante* (1993) di Philip Kaufman dal romanzo di Michael Crichton; la fantascienza cyberpunk, soprattutto quella di o ispirata da William Gibson.³⁸ Tra i malvagi cinesi post-1946 riemerge il dottor Fu Man Chu, che, però, si dichiara anticomunista (*Shadow of Fu Manchu*, 1948). Sax Rohmer continua a scrivere sino al 1957 (*Re-Enter Fu Manchu*) e la sua sinistra creatura influenza la successiva tradizione spionistica, a partire dal *Dottor No* (1958) di Ian Fleming e dalla sua versione cinematografica. Inoltre Fu Man Chu stesso è ripreso da nuovi autori ancora negli anni Ottanta, mentre la radio e la televisione gli dedicano diversi serial, il cinema non lo dimentica e la Marvel Comics lo richiama più volte in servizio.³⁹ La sua duratura fortuna è infine avvertibile nella ripresa negli anni Ottanta dei film sulle Piccole Cine (*L'anno del dragone*, 1985, di Michael Cimino; *Grosso guaio a Chinatown*, 1986, di John Carpenter; *China Girl*, 1987, di Abel Ferrara) e nel successivo arrivo di specialisti di Taiwan.

Il filone maggiore della guerra fredda è, però, quello della penetrazione sovietica. Tra il 1947 e il 1953 una quarantina di pellicole descrivono come gli infiltrati comunisti meditino di rovesciare il governo statunitense e conquistare l'Occidente (*Il sipario di ferro*, 1948, di William Wellmann; *Corriere diplomatico*, 1952, di Henry Hathaway), oppure cerchino di rilevare i tradizionali circuiti gangsteristici (*Mano pericolosa*, 1953, di Samuel Fuller). Questo sottogenere non ha veramente successo, ma prepara il terreno per la descrizione di altre invasioni, provenienti dallo spazio o provocate da mutazioni atomiche (*La Cosa dell'altro mondo*, 1950, di Christian Nyby; *Red Planet Mars*, 1952, di Harry Horner; *La guerra dei mondi*, 1953, di Byron Haskin; *Assalto alla terra*, 1954, di Gordon Douglas; *Tarantola*, 1955, di Jack Arnold; *I giganti invadono la terra*, 1957, di Bert I. Gordon; *Il conquistatore del mondo*, 1957, di Roger Corman).⁴⁰ In taluni casi, come quello, per esempio, de *L'invasione degli ultracorpi* (1956) di Don Siegel, i critici discettano da decenni sul segno politico del film ed è possibile che registi e produttori abbiano soprattutto giocato con le paure del pubblico.⁴¹

Di certo il cinema della guerra fredda prospera o conta di prosperare sfruttando la paura dell'invasione e della catastrofe, che può essere anche frutto di una crisi non politica. Già ne-

gli anni Trenta *King Kong* (1933, di Merriam C. Cooper e Ernst B. Schoedsack) descrive la distruzione di New York provocata da un gigantesco scimmione preistorico, latamente simbolo della natura incontrollabile. Questo spunto è ripreso da molti film di dinosauri degli anni Cinquanta, a partire da *Il risveglio del dinosauro* (1953) di Eugène Lourié, anche sulla scia del successo di coeve pellicole giapponesi, in particolare quelle su Godzilla. I dinosauri che rivivono grazie alle esplosioni atomiche o alla follia della scienza proseguono da allora a infestare gli schermi sino agli exploit dei tre *Jurassic Park* (1993, 1997 e 2001) di Steven Spielberg e del *Godzilla* (1998) di Roland Emmerich. È quasi sempre di rigore una distruttiva passeggiatina nel centro di Manhattan, ma di norma non vi sono indicazioni politiche, al massimo si fa capire che è la stessa America ad avere inavvertitamente o stupidamente liberato i dinosauri.

In quasi tutti i film soprattutto degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta sono invece vivi gli echi della paura comunista, che d'altronde risuonano per almeno altri vent'anni: si pensi ad *Alba rossa* (1984) di John Milius e *Invasion U.S.A.* (1985) di Joseph Zito. Dalla metà degli anni Sessanta il cerchio della paranoia statunitense si allarga a 360 gradi.⁴² La destra teme Cuba avamposto comunista; la sinistra è scioccata dagli assassini dei fratelli Kennedy, di Martin Luther King e di Malcolm X. Il cinema amplifica le rivelazioni sulle azioni dei servizi segreti (*I tre giorni del condor*, 1975, di Sidney Pollack) e lo scandalo Watergate (*Tutti gli uomini del presidente*, 1978, di Alan J. Pakula) e contribuisce a ingigantire le teorie del complotto. Stephen King racconta come il Vietnam abbia cancellato la sua fede giovanile nei valori della destra, ma come sia stato irritato dalle teorie del movimento studentesco e delle Black Panthers sui complotti e i massacri preparati dalle autorità.⁴³ L'immaginario hollywoodiano si nutre invece di simili teorie. Registi e sceneggiatori ideano colpi di stato (*Sette giorni a maggio*, 1964, di John Frankenheimer), assassini eccellenti (*Perché un assassinio*, 1974, di Alan J. Pakula) e un uso sconsiderato delle armi atomiche (*Il dottor Stranamore*, 1964, di Stanley Kubrick).⁴⁴ In queste opere il nemico è interno, come lo sarà nei più tardi recuperi cinematografici e letterari dell'assassinio di John F. Kennedy (i romanzi di Don DeLillo, *Libra*, 1988, e di James Ellroy, *American Tabloid*, 1995 e nel film di Oliver Stone, *JFK – un caso ancora aperto*, 1991) o di quello di Malcolm X (omonimo film di Spike Lee, 1992). Tuttavia in opere successive nemico interno e nemico esterno si scambiano più volte di ruolo, a significare la complessità del mondo contemporaneo (si pensi ancora alle pellicole e alle storie spionistiche più mature, ma anche a romanzi mainstream quali *Players*, 1977, e *The Names*, 1982, di Don DeLillo).

42. Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics* (1952), Chicago, The University of Chicago Press, 1979; Bruno Cartosio, *Anni inquieti. Società, media, ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Roma, Editori Riuniti, 1992; Fabrizio Tonello, *Da McCarthy a oggi: rilettura di The Paranoid Style in American Politics, "Acoma"*, 12, 1998, pp. 77-85.

43. Stephen King, *On Writing*, New York, Scribner, 2000.

44. Franco La Polla, *La fantascienza*, in *Storia del cinema mondiale*, II, *Gli Stati Uniti*, 2, cit., pp. 1528-29.

45. Sono film che hanno segnato un decennio: *Airport* (1970) di George Seaton; *L'avventura del Poseidon* (1972) di Ronald Neame; *Airport 75* (1974) di Jack Smight; *Terremoto* (1974) di Mark Robson; *L'inferno di Cristallo* (1975) di John Guillermin; *Airport '77* (1977) di Jerry Jameson; (1978) di Corey Allen; *Incidente (S.O.S. Miami Airport)* (1978) di Barry Shear; *Airport 80* (1979) di David Lowell Rich.

46. *Fase IV: distruzione della terra* (1974) di Saul Bass; *Lo squalo* (1975) di Steven Spielberg e i suoi tre seguiti; *Bug insetto di fuoco* (1975) di Jeannot Szwarc; *Swam* (1978) di Irwin Allen; *Cujo* (1983) di Lewis Teague; *Tremors* (1990) di Ron Underwood.

47. *Titanic* (1996) di James Cameron; *Fuga da Los Angeles* (1996) di John Carpenter; *Twister* (1996) di Jan De Bont; *Vulcano* (1997) di Mick Jackson; *Dante's Peak* (1997) di Roger Donaldson; *Gummo* (1997) di Harmony Korine; *La tempesta perfetta* (2000) di Wolfgang Petersen.

La dualità Jekyll-Hyde è caratteristica del nuovo gotico americano, come abbiamo visto, ma serve anche a spiegare un'ampia serie di disastri, descritti soprattutto dal cinema e dai romanzi, ma anche dai fumetti, dalla televisione e più tardi dai videogiochi. Qualcosa non funziona nel sistema e questo porta alle deviazioni delle élite reazionarie (si vedano i film sull'America latina: da *Missing*, 1982, di Costa-Gavras, a *Salvador*, 1986, di Oliver Stone), ma anche all'impossibilità di convivere nella società statunitense o all'impossibilità di far funzionare le infrastrutture. In maniera sarcastica, ironica o soltanto brutale grandi registi come Spike Lee e gli italo-americani Cimino, Coppola, De Palma, Ferrara e Scorsese spiegano come i gruppi di diversa origine che compongono la società americana non riescano a convivere e si ammazzino vicendevolmente. Partendo dai romanzi di Arthur Hailey, i film catastrofici degli anni Settanta mostrano come aerei, aeroporti, navi, impianti scii-stici e dighe possano andare in pezzi per piccole disattenzioni o per eccessiva avidità.⁴⁵

Qualche volta traspare una teoria fantascientifica del complotto: il capitalismo alieno di *Essi vivono* (1988) di John Carpenter, o le macchine che prendono il sopravvento (*Il mondo dei robot*, 1973; di Michael Crichton; *Christine la macchina infernale*, 1983, di John Carpenter; *Brivido*, 1986, di Stephen King; *Terminator I e II*, 1984 e 1991, di James Cameron; *Matrix*, 1999, di Andy e Larry Wachowski). Altre volte si accenna a impianti nucleari e virus sfuggiti al controllo del governo (*La sindrome cinese*, 1979, di James Bridges; *Mad Max oltre la sfera del tuono*, 1985, di George Miller e George Ogilvie; *L'esercito delle dodici scimmie*, 1995, di Terry Gilliam; *Virus letale*, 1995, di Wolfgang Petersen). Ma spesso è la natura che si ribella all'incuria umana, come nei film d'insettoni e altre bestiacce,⁴⁶ oppure in quelli su terremoti, iceberg e tornadi.⁴⁷ Può comunque anche capitare che la Terra sia sulla rotta di qualche asteroide, come ne *La notte della cometa* (1984) di Thom Eberhardt, *Armageddon* (1998) di Michael Bay e *Deep Impact* (1998) di Mimi Leder.

La presenza o l'arrivo improvviso di alieni è un leit-motiv dell'ultimo quarto di secolo, basti pensare al successo di serie televisive come *X-Files* o alle ormai numerosissime satire, che spesso passano dal piccolo schermo al grande come *Man in Black* (1997 e 2002) di Barry Sonnenfeld e *Mars Attacks!* (1996) di Tim Burton. Alcune opere sottolineano come gli alieni non siano per forza nemici (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977, ed *E.T.*, 1982, di Steven Spielberg), ma in molte è chiaro che l'unico alieno buono è quello morto (*Predator*, 1987, di John McTiernan; *Independence Day*, 1996, di Roland Emmerich; e soprattutto i quattro *Alien*, 1979, 1986, 1992 e 1997), anche perché

gli extraterrestri hanno la spiacevole abitudine di allearsi ai terrestri peggiori (*L'alieno*, 1987, di Jack Sholden, e *Alien Nation*, 1988, di Graham Baker). Lo stesso avviene nel settore dei mostri più tradizionali, dove ormai si organizzano squadre anti-vampiri (la serie televisiva di *Buffy* e il film *Vampires*, 1998, di Carpenter).

In effetti il cinema e i videogiochi degli ultimi venticinque anni insistono sulla necessità di distruggere i nemici che attentano all'integrità dell'America (si veda lo sparatutto *Nuke Them*). In questo settore rientrano le risposte ai nuovi attacchi di terroristi, che spesso sono ex-comunisti privi di lavoro magari in combutta con militari deviati,⁴⁸ ma nel corso degli anni Novanta il nemico diviene spesso arabo (*True Lies*, 1994, di James Cameron; *Decisione critica*, 1996, di Stuart Baird), riprendendo spunti degli anni Settanta, quando negli stadi di celluloido impazzavano terroristi palestinesi e pazzi di vario tipo (*Black Sunday*, 1977, di John Frankenheimer; *Panico allo stadio*, 1976, di Larry Peerce), e dai film sulle guerre mediorientali del decennio successivo (in particolare i primi due *Aquila d'acciaio*, 1986 e 1988, di Sidney J. Furie).

Nel nuovo settore della lotta al terrorismo, si ripropone la questione dei confini americani, come mostra il recentissimo *Black Hawk Down* (2002) di Ridley Scott. In effetti gli Stati Uniti hanno cercato d'imporre il proprio controllo su tutto il globo e in parte vi sono riusciti, ma questo ha aumentato l'eventualità di contrattacchi e il numero di attentati contro le basi all'estero. Una veloce scorsa alla letteratura su Osama bin Laden e l'estremismo islamico lascia intravedere una media di almeno un attacco l'anno a proprietà statunitensi, senza contare i due alle torri di New York, negli ultimi quindici anni.⁴⁹ Gli attentati sono stati molti e, se consideriamo le altre zone di frizione esterna, nonché la forte tensione interna con le frange più reazionarie della destra, come mostrano Waco, *Unabomber*, Oklahoma City e persino la faccenda dell'antrace,⁵⁰ non stupisce che gli statunitensi da tempo paventino assalti di ogni tipo e da ogni direzione.

Questo spiega il dispiegarsi negli anni Novanta di un cinema e una letteratura spesso di serie B, ma sempre incentrati sul pericolo di un terrorismo plurimo. Nel campo cinematografico abbiamo operine su ogni forma di terrorismo: iracheno (*Death Train*, 1993, di David Jackson), serbo (*Delitti inquietanti*, 1996, di John Gray) o più in generale legato alle guerre balcaniche (*The Peacemaker*, 1997, di Mimi Leder), dell'estrema destra americana (*The Patriot*, 1998, di Dean Semler; *Arlington Road - L'inganno*, 1999, di Mark Pellington), irlandese (*L'ombra del diavolo*, 1997, di Alan J. Pakula), sudamericano (*Danni col-*

48. Il tema ritorna nei tre *Die Hard* (1988, 1990 e 1995) di John McTiernan e Renny Harlin, nonché in *Trappola in alto mare* (1992) di Andrew Davis; *Trappola sulle montagne rocciose* (1995) di Geoff Murphy; *The Rock* (1996) di Michael Bay; e nei due televisivi *C.A.T. Squad* (1986 e 1988) di William Friedkin.

49. Peter L. Bergen, *Holy War, Inc., Osama bin Laden e la multinazionale del terrore*, Milano, Mondadori, 2001; Yossef Bodansky, *Nel nome di Osama bin Laden*, Milano, Sperling & Kupfer, 2001; Noam Chomsky, *11 settembre. Le ragioni di chi?*, Milano, Tropea, 1992.

50. Fabrizio Tonello, *Da Saigon a Oklahoma City. Viaggio nella nuova destra americana*, Arezzo, Limina, 1996.

51. Si veda la bibliografia di Mark Aarons and John F. Loftus, *Unholy Trinity: The Vatican, the Nazism and the Swiss Banks*, New York, St. Martin's Griffin, 1998.

laterali, 2002, di Andrew Davis). Nel campo letterario abbiamo il fenomeno Tom Clancy, una vera industria dello spionaggio, con serie parallele sulla CIA (soprattutto quella imperniata su Jack Ryan), sulle squadre antiterrorismo (Rainbow Six) e persino sul controllo del Web (Netforce), che tra l'altro riesce persino a prevedere l'attacco a Washington con un aereo di linea. Clancy ha presente gli arabi, ma non dimentica le élite impaz-zite, l'IRA, gli ex-comunisti, i giapponesi e persino i neonazi-sti. Questi tra l'altro beneficiano dagli anni Settanta del ritorno al filone sui nazisti in fuga. In quel decennio sono infatti portati sullo schermo alcuni importanti romanzi di Frederick Forsyth, Ira Levin e William Goldman (*Dossier Odessa*, 1974, di Ronald Neame; *Il Maratoneta*, 1976, di John Schlesinger; *I ragazzi venuti dal Brasile*, 1978, di Franklin J. Schaffner) e s'intensifica l'indagine giornalistica sui criminali di guerra.⁵¹ In seguito, la lotta ai nazisti nel dopoguerra s'incrocia con l'antina-zismo *pulp* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981, e *Indiana Jones e l'ultima crociata*, 1989, di Steven Spielberg) e così l'immagine del supercriminale ancora in giro riappare ciclicamente: una novella di Stephen King (raccolta in *Different Seasons*, 1982) ispira il film *L'allievo* (1998) di Bryan Singer; il romanzo poliziesco (John Katzenbach, *The Shadow Man*, 1995) e quello d'avventura (Clive Cussler, *Atlantis Found*, 1999) non si fanno sfuggire l'opportunità.

In questo clima il crollo delle torri sembra un'inevitabile conferma di quanto si narrava da tempo: non solo l'America è vulnerabile agli attacchi dall'esterno, ma i nemici sono già dentro ai confini. L'impatto è ovviamente drammatico e moltiplica spinte e paure precedenti. Un controllo su Amazon.com (effettuato il 12 febbraio 2002) rivela che sono in vendita 1392 titoli (tra libri, video, dvd) relativi alla categoria "Terror", 2814 a quella "Fear" e 9286 a quella "Horror". Molti titoli delle prime due categorie sono recentissimi e dedicati al terrorismo e a come sopravvivere ad esso: Caleb Carr, *The Lesson of Terror: A History of Warfare Against Civilians* (New York, Random House, 2002), e Gavin De Becker, *Fear Less: Real Truth About Risk, Safety, and Security in a Time of Terrorism* (Boston, Little, Brown & Co., 2002). Lo stesso giorno, consultando le "eSecurity News" della McAfee, si trovavano i soliti aggiornamenti su antivirus e protezione del sistema operativo, ma anche una nuova sezione su "Cyber Crime, Cyber Terrorism, and Cyber War". Sempre il 12 febbraio, una rapida ricerca nei DrudgeReportArchives.com rivela che, nell'anno appena cominciato, il noto bollettino elettronico ha già catalogato 83 pezzi con la parola "Terror" nel titolo.

Nel contempo la stampa e l'amministrazione cercano, al-

meno formalmente, d'impedire derive xenofobe. Tuttavia l'attentato cristallizza una raffigurazione del perfido "arabo", che sfrutta spunti antichi: lo scontro tra cristianesimo e Islam e il sospetto che ne deriva, la caratterizzazione negativa del miliardario mediorientale (alla base di alcuni vendutissimi romanzi di Harold Robbins sin dagli anni della crisi petrolifera), il fallito scontro con l'Iran e la guerra contro l'Iraq, la paura dell'immigrato, la mai chiusa crisi mediorientale.⁵² Gli Stati Uniti iniziano quindi a riscrivere la storia "sotterranea" del mondo, che per loro sempre più è la storia del proprio mondo, assegnando il ruolo del cattivo all'arabo, magari aiutato da qualche americano impazzito. La proposta non è nuova: infatti l'ha già avanzata Samuel P. Huntington in *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996), ma questa volta appare convalidata da prove concrete. Può quindi iniziare un nuovo ciclo espansionistico, tanto la paura dell'invasione è stata definitivamente esorcizzata sotto le macerie di New York e Washington.

52. Rosella Prezzo e Paola Redaelli, *Le immagini dell'altro: America e Medio Oriente*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.