

I giorni del futuro sono trascorsi. *L'invenzione di Morel* di Emidio Greco

Luca Bandirali

Days of future passed. Emidio Greco's *L'invenzione di Morel*. *Many Sci-Fi movies of the first half of the Seventies often take place on a planet Earth affected by accelerated phenomena of technological intensification that have a strong impact on the environment and on life forms, determining scenarios that have in common the fear of the future. In Europe, one of the most profound reflections on this social mood remains without doubt *L'invenzione di Morel* by Emidio Greco (1974), based on a short novel by Adolfo Bioy Casares published in 1940. This paper wants to highlight how the meanings of Emidio Greco's work are supported by a specific use of production design, aimed at the construction of a dramaturgical space based on temporal illusion, nostalgia and fear of the future.*

Key words: *film studies; italian cinema; science fiction; production design; modern architecture; landscape*

Crisi

Alla fine degli anni Sessanta del XX secolo, la fantascienza cinematografica aveva chiuso il cerchio del proprio viaggio nell'immaginario: dalla parte del reale, l'allunaggio dell'Apollo 11 realizzò l'utopia delle missioni spaziali; dalla parte dell'utopia, *2001: Odissea nello spazio* rilanciò la missione verso altri mondi, a cominciare da quello interiore dell'individuo in rivolta. Il decennio successivo si apriva dunque sotto il segno di un cambiamento obbligato: è come se, citando il titolo di un profetico album dei Moody Blues del 1967, i giorni del futuro fossero ormai trascorsi e perduti per sempre.

I film della prima metà degli anni Settanta si svolgono spesso sul nostro pianeta, interessato da fenomeni accelerati di intensificazione tecnologica che intervengono sull'ambiente e sulle forme di vita, determinando scenari che hanno in comune la paura del futuro: *Arancia meccanica*, *1975: occhi bianchi sul pianeta terra*, *Zardoz*, *Il mondo dei robot*, *Rollerball*, *Andromeda*. Del resto, la coesistenza fantascientifica di mutazione sociale progressiva e regressiva si riflette nella situazione storica. È questa un'epoca di crisi, caratterizzata da grandi scandali politici (Watergate), clamorose disfatte militari (Vietnam) e violente controrivoluzioni (Cile), terrorismo (Olimpiadi di Monaco). Dopo l'euforia del boom postbellico, il sistema occidentale comincia a interrogarsi sulla saturazione dei propri mercati e sulla finitezza delle proprie risorse, e il tema ecologico

diventa centrale nell'opinione pubblica. Le centrali nucleari iniziano a fare più paura delle bombe, la sovrappopolazione più delle repubbliche popolari, le multinazionali del capitalismo più dei focolai di rivoluzione. Film come *L'uomo che fuggì dal futuro*, *2002: la seconda odissea*, *2022: i sopravvissuti*, sono fra i titoli che meglio rappresentano questo sentimento di incertezza. In ambito europeo, una delle riflessioni più profonde su questo stato d'animo collettivo resta senza dubbio *L'invenzione di Morel* di Emidio Greco, uscito nel 1974 e tratto da un romanzo breve di Adolfo Bioy Casares pubblicato nel 1940.

Morel

Emidio Greco (1938-2012) si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1966 e lavora in Rai per diversi anni, facendo peraltro da assistente a Roberto Rossellini per il progetto su Salvador Allende del 1971. Il suo primo lungometraggio è proprio *L'invenzione di Morel*, secondo Mario Sesti “sicuramente tra gli esordi più originali e significativi del decennio” (Sesti 1997, p. 225). Per realizzarlo impiega quattro anni; all'adattamento collabora Andrea Barbato e l'attore protagonista (nei panni di un barbuto naufrago) è Giulio Brogi, l'Enea dello sceneggiato televisivo di Franco Rossi (1971). Il film viene così inquadrato storicamente, nelle parole del regista:

Gli anni Sessanta, quelli della mia formazione, sono caratterizzati dalla riflessione sul linguaggio. “Il cinema pensa il cinema”, si diceva all'epoca. Dopo la cesura del 1968, in cui qualcuno teorizzò che bisognasse appendere la macchina da presa al chiodo, gli anni Settanta sono caratterizzati dal “cinema metaforico”. La metafora riguarda il film nella sua interezza. Il film nasconde dentro di sé, ad un secondo livello di lettura, un significato più profondo. Gli anni Settanta sono pieni di film ambientati nel passato. Il distanziamento temporale, evidentemente, favorisce la metafora. (Emidio Greco in Bandirali, Terrone 2004)

Ha certamente ragione Greco nel ritenere che il filone retrospettivo o nostalgico fosse in quel periodo espressione di un cinema filosofico e di alta densità metaforica; ancor di più i mondi narrativi della fantascienza sono costruiti sulla dimensione patemica (come era già avvenuto, ragionando su altre paure, nella fantascienza statunitense degli anni Cinquanta). In particolare, “nei film degli anni Settanta, la tecnologia era spesso una metafora di tutto ciò che

minacciava l'ordine 'naturale' della società e valori conservatori associati alla natura erano spesso mobilitati come antidoto a quella minaccia" (Kellner, Ryan 1990, p. 58). *L'invenzione di Morel* non è certo un film conservatore, ma aggredisce il problema nello stesso modo: individua nella macchina (e in special modo nel modernismo e nelle sue manifestazioni più spettacolari, l'architettura e il cinema) la metafora terrorizzante di un sistema pervasivo rispetto al quale non c'è possibilità di defezione o di fuga.

Questa la vicenda narrata: nel presente, un uomo alla deriva in mare aperto su una piccola imbarcazione raggiunge un'isola apparentemente deserta che però risuona di presenze. In seguito apprende che lo scienziato Morel, cinquant'anni prima, ha ripreso e registrato la settimana trascorsa da un gruppo di giovani sull'isola, e ha affidato a un complesso macchinario di sua invenzione la proiezione sempiterna di quegli eventi, su un set ormai abbandonato. In un rovesciamento dell'episodio dei Lotofagi (*Odissea*, IX, versi 82-104), su quest'isola si perpetua solo il passato e ci si dimentica dell'eventualità di un futuro. Adattatosi in un primo tempo a questa forma di esistenza simulacrale, il naufrago infine vi si ribella, distruggendo l'invenzione di Morel.

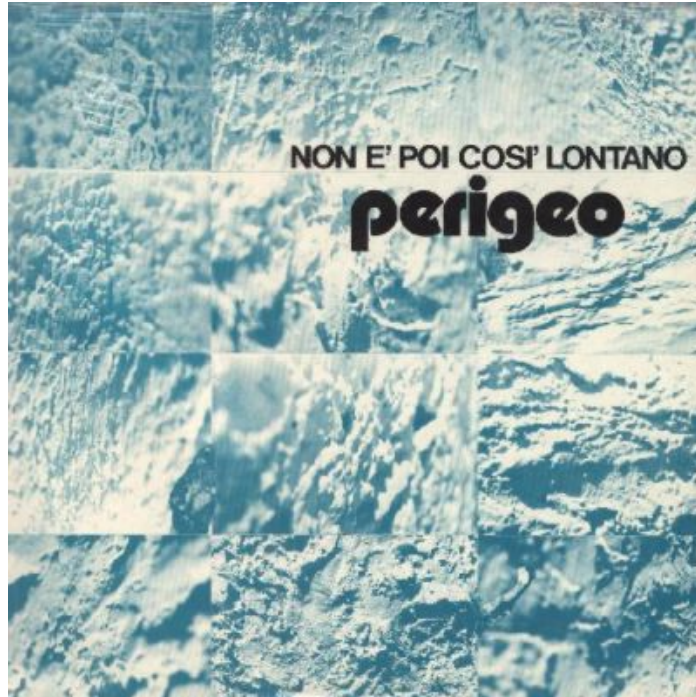
Fra viaggio modale percettivo e macchina del tempo, il film di Greco costruisce un eroe-spettatore, che coerentemente con il proprio statuto attraversa tutte le fasi di credulità e di identificazione sino alla maturità del distacco oggettivante dal testo; in questo senso, *L'invenzione di Morel* realizza al massimo grado il potenziale allegorico sempre innescato nella fantascienza degli anni Settanta. La possibile astrattezza degli assunti teorici è contrastata dall'intensa e partecipata interpretazione di Giulio Brogi, impegnato nella significazione del peso corporeo a fronte dell'incorporeità degli ospiti di Morel. Nella stessa direzione conduce l'aspro paesaggio isolano, mentre la scenografia d'interni di Amedeo Fago (già collaboratore di Petri, Lizzani, Bellocchio), che si ispira ai primi prototipi del funzionalismo modernista, pur essendo storicamente connotata sembra aspirare a un'estensione temporale molto più vasta.

Vediamo come viene gestito lo spazio drammaturgico. *L'orizzonte* è mostrato per sineddoche dalla prima inquadratura del film: il mare aperto come sovramondo. È una prima inquadratura che fissa un margine, ma è anche

un'allusione drammaturgica. Come si legge nella voce "Onde" dell'erudito dizionario delle metafore cinematografiche *Effetto notte*:

Nel cinema le onde del mare lambiscono scogli e spiagge non sempre da fatto meccanico-ondulatorio naturale, né come limite fra terra e oceano, ma da immagine pulsante che, a sua volta, quando le forze del vento e delle acque appaiono turbolente e minacciose, sostituisce o dà sentore dell'imminenza drammatica di tensioni umane, di desideri o di vigori in procinto di manifestarsi o che, finalmente, davanti alle onde, s'estrinsecano. (Frezza 2006, p. 377)

Al centro dell'inquadratura, l'imbarcazione di un naufrago, e presto il suo volto, che non ci evoca Hemingway ma piuttosto Baudelaire, "e il tuo spirito non è un abisso meno amaro" (*L'uomo e il mare*). È un fuggiasco. Tutte le inquadrature dell'approdo e della prima esplorazione dell'isola sono costruite sulla dialettica fra figura e ambiente naturale, ma un ambiente naturale che è *land art*, come avverrà molti anni dopo con l'uso del *Cretto* di Burri nel film di Martone *L'odore del sangue*, o per tornare al mare, nel poco visto *Más allá del espejo* di Joaquín Jordá (2006), con l'installazione della scacchiera sullo sfondo del Mediterraneo. O con la cifra eterna del cinema in cui il *topos* d'orizzonte è forma, dal Bergman più impressionista (*Un'estate d'amore*) al cinema iraniano degli anni '80 e '90 (in particolare *E la vita continua* di Abbas Kiarostami e *Lavagne* di Samira Makhmalbaf). Ci troviamo però in una griglia di genere fantascientifico, dunque l'assiologia del paesaggio naturale risulta sovvertita, nel senso che a questa operazione assegna Vivian Sobchack: "È proprio la superficie terrestre a suscitare sgomento e terrore" (2002, p. 100). Il paesaggio attraversato dal naufrago è quello di un'isola del Mediterraneo, ma sembra un pianeta lontanissimo e inesplorato, in cui l'umano sperimenta una solitudine cosmica. È lo stesso concetto che esprime, nello stesso periodo, l'immagine di copertina di un album dei Perigeo, *Non è poi così lontano* (1976), così illustrata da Giovanni Tommaso nelle *liner notes*: "Abbiamo cercato di esprimere graficamente questo titolo con la copertina che, almeno apparentemente, è costituita da un collage di foto del suolo di un altro pianeta prese da un satellite...In realtà sono solo i muri di una vecchia casa di Sperlonga, a un'ora e mezza di macchina da Roma".



Non è poi così lontano, Perigeo (1976)

Il sovvertimento del paesaggio è il segnale di un percorso ancora indefinito, che si dispone sotto il segno dell'alienazione, dell'angoscia di fronte a una natura che cambia faccia:

Osservando quei paesaggi marini misteriosi e silenziosi: la sabbia bagnata e scura e la spuma del mare che si frange furiosamente contro le geometrie bizzarre e indefinibili delle rocce a picco, vedendo le immense distese prive di ombra dei deserti [...] lo spettatore è costretto a riconoscere, seppur inconsciamente, la pochezza e la precarietà della stabilità dell'Uomo, [...] il suo isolamento totale, la caducità del suo corpo e delle sue attività, la spaventosa mancanza di interesse negli occhi di quella che pensava fosse Madre Natura. (Sobchack 2002, p. 100)



L'invenzione di Morel di Emidio Greco (1974);
fotografia di Silvano Ippoliti; scenografia di Amedeo Fago



Il grande cretto di Alberto Burri (Gibellina, 1968)



*L'invenzione di Morel di Emidio Greco (1974); fotografia di Silvano Ippoliti;
scenografia di Amedeo Fago*

Non soltanto la premessa di una storia, ma anche tutto il suo sviluppo, possono essere espressi in termini spaziali. Vale a dire che ancora una volta esistono molti modi di esprimere lo stesso schema concettuale, quello della narratività. André Gardies sintetizza la drammaturgia spaziale come segue: “All’inizio della storia [...] il soggetto è disgiunto dallo spazio; dopo la trasformazione, egli è, nella sua posizione finale, congiunto a esso. Situazione inversa: da congiunto quale è all’inizio, il soggetto si ritrova alla fine disgiunto

dallo spazio. [...] Inizialmente disgiunto da uno spazio, il soggetto a seguito di un disequilibrio, è congiunto a esso prima di ritrovarsi nella disgiunzione di partenza- [...] Situazione inversa: congiunto inizialmente, il soggetto si disgiunge prima di trovare la congiunzione iniziale” (Gardies 1993, pp. 71-73).



Lavagne di Samira Makhmalbaf (2000)

Poi, dalla natura “sovertita” dell’apertura, ecco che una panoramica mista a carrellata ottica, secondo il tipico gusto dell’epoca, ci porta a individuare il primo segno antropico, l’architettura, la fortezza Bastiani di questo deserto. La prima trasformazione narrativa è per lo spettatore l’apprendere che esiste qualcosa oltre all’isola e al naufrago, qualcosa che in drammaturgia si chiama *topos di aggregazione*.

Ma l’ulteriore naufrago del personaggio è un naufrago nel tempo, nel duplice senso di un fallimento e di un abbandono. Molte teorie del racconto si sono fondate sul tempo, da Ricoeur a Bettetini; il primo in particolare, nel suo studio sulla *Recherche* intitolato *Tempo e racconto*, fa una riflessione molto *moreliana*: in sostanza il tempo è materia caratterizzata da identità e differenza,

nella misura in cui si rimane ciò che si è ma ugualmente (“nello stesso tempo”, come si dice nel linguaggio comune) si cambia; il tempo è altresì spazio, nel senso che non si dà spazio non temporalizzato, concetto che Ricoeur tende a dimostrare con l’argomento etimologico e dizionariale tanto affascinante quanto poco scientifico: “si noterà la felice omonimia tra *esser passato*, nel senso di *esser passato* in un certo luogo, e *esser passato*, nel senso di *trascorso*” (Ricoeur 1983, p. 183).

Il concetto della temporalità drammaturgica (che per lunga tradizione filosofica dovrebbe costituire il tema di una trattazione complementare, sincronica o diacronica - come fu per il dittico di Gilles Deleuze *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*) ci suggerisce un ritorno agli elementi generatori del mondo narrativo, e segnatamente al *chronos*, ossia il tempo della storia in termini di ontologia e di durata, e all’*epos*, che è il passato, il trascorso, la memoria del racconto.

Naufragio

In sintesi: l’*epos* è il passato del mondo narrativo, il *chronos* è il presente, il *telos* è il futuro. In questi termini si può leggere *L'invenzione di Morel* in una varietà di combinazioni. In parte è la vicenda di un uomo che si sottrae al *chronos* dell’orizzonte, ossia alla Storia nell’accezione di Marcuse, come “regno della possibilità nel regno della necessità” (Marcuse 1999, p. 122), ma fatalmente si ritrova nella Storia nell’accezione di Schopenhauer, ossia nel racconto del “lungo sogno, greve e confuso dell’umanità” (Schopenhauer 1989, p. 1137). Il paradosso temporale del naufrago di Emidio Greco, però, è diverso da quello del naufrago di Daniel Defoe: il secondo sa di trovarsi in un mondo monopersonale (per riprendere una definizione di Doležel), il secondo non lo sa. Il primo è impegnato in una successione di atti tesi a produrre una trasformazione: “trasformare la natura in cultura, il mondo-senza-l’uomo in un mondo-per-l’uomo” (Doležel 1999, p. 40). Il secondo si confronta con il non trasformabile, e tutti i suoi atti sono atti mancati, destinati a non produrre alcunché, perché quello che gli appare un mondo-per-l’uomo è in realtà un mondo-senza-l’uomo, un mondo in cui una macchina produce un *loop* di eventi finzionali. Lo story concept del film di Greco

diventa in questo modo: *un uomo scambia l'epos per il chronos*. Questa “svista” temporale vincola le sue azioni a quello che Bremond (1977) chiama lo *stadio eventuale*: nessuna intenzione può trasformarsi in atto, né tantomeno l'atto può essere portato a compimento. Da qui la necessità profonda di radicalizzare l'intenzione e distruggere la macchina, per uscire da un'architettura da intendere nel duplice senso di struttura narrativa e, letteralmente, dell'arte di dare una forma allo spazio.

Fagus

Proprio la sequenza della *promenade architecturale*, avvicinamento del naufrago alla casa di Morel, ci consente di cogliere in pieno l'intreccio di predestinazione che si colloca nel primo atto del film. Si tratta di un evidente prelievo e riformulazione combinatoria del Gropius pre-Bauhaus, dalle officine Fagus al padiglione del Werkbund all'esposizione di Colonia; insomma il Gropius che progetta sotto l'influenza di Peter Behrens (infatti anche qui c'è molto della fabbrica di turbine AEG del 1911) nell'era dell'architettura industriale tedesca. Vi si colgono anche echi di Mendelsohn (la torre) e di Oud (il profilo scalettato del muro), ma in esterni villa Morel, che in interni vedremo essere villa Müller, è in realtà la Fagus-werk, letteralmente l'*opera di Fago* (architetto-scenografo dell'*Invenzione di Morel*). L'interpretazione spaziale della *Faguswerk* è illuminante: “L'edificio ha un valore di determinazione spaziale, cioè un valore estetico, soltanto per chi si ponga dentro il suo spazio e, non potendo più oggettivarlo, viva e operi in esso” (Argan 1974, p. 87). È esattamente questo l'obiettivo dello scenografo Amedeo Fago, creare un'architettura che sia spazio drammaturgico, una scenografia che abbia valore per chi la percorre, per chi la vive; per chi l'ha vissuta e l'attraversa come il fantasma del passato, per chi la scopre con lo sguardo in un presente sospeso.

I giorni del futuro sono trascorsi. L'invenzione di Morel di Emidio Greco



Promenade architecturale e Fagus-werk, la villa Morel di Amedeo Fago (1974)



Walter Gropius, Adolf Meyer, *Faguswerk*, Alfeld an der Leine (1911)

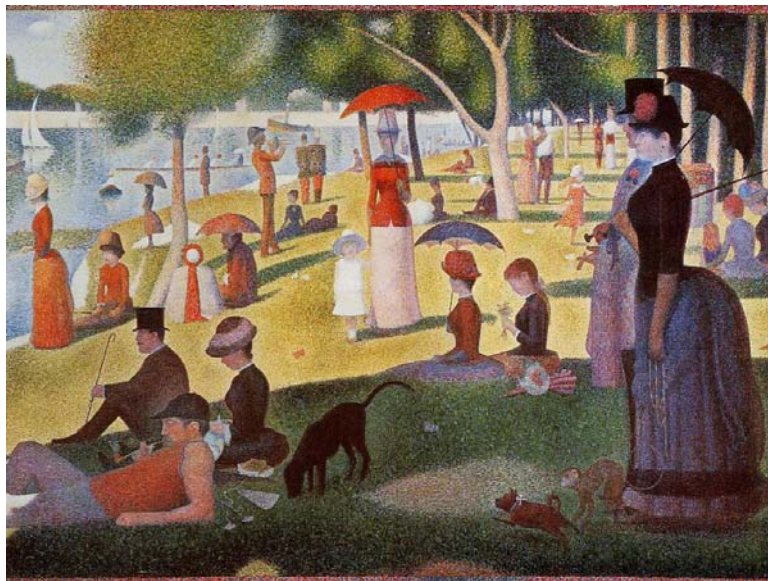
Questa sospensione del tempo nell'unità di luogo (ancora Ricoeur) è un elemento che ci riporta alla pittura moderna, all'archetipo impressionista della giornata di sole, ma fuori dall'istante colto sul vivo: pensiamo a episodi diversissimi come *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande-Jatte* di Seurat e a *People in the Sun* di Edward Hopper, e avremo le coordinate di quello che Argan chiama uno *spazio teorico*. Un *topos* il cui tempo relativo è uscito dai cardini, e si ripete, psicologicamente, con pigrizia, come suggeriscono i versi di un songwriter inglese, Morrissey, che ha evidentemente davanti agli occhi Seurat, Hopper e gli abitanti di villa Morel:

Una guerra mondiale / è stata annunciata / giorni fa / ma loro non lo sapevano, / i
 pigri bagnanti di sole, / i pigri bagnanti di sole. / Il sole brucia / fino al cuore del
 pianeta / ma non è abbastanza. / Loro vogliono di più. / Niente sembra esserci / fra
 le orecchie dei /
 pigri bagnanti di sole. / Troppo affaticati / per discutere del ristagno economico. / Il
 sole brucia / fino al cuore della Terra / ma non è abbastanza. / Ne vogliono di più. /
 Crollano religioni / bambini bombardati. "... bambini bombardati? Oh molto bene,
 / ma per favore potreste tenere basso il volume? / State svegliando / i pigri
 bagnanti di sole..." (Morrissey, *The Lazy Sunbathers*, dall'album *Vauxhall and I*,
 1994)

I giorni del futuro sono trascorsi. L'invenzione di Morel di Emidio Greco



L'invenzione di Morel di Emidio Greco (1974)



Georges Seurat, Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte (1884-1886)



Edward Hopper, *People in the Sun* (1960)

Una volta entrati negli interni dell'*Invenzione*, siamo al centro dello spazio drammaturgico: ecco compiersi il passaggio dalla *Raumgestaltung* di August Schmarsow al *Raumplan* di Adolf Loos. Lo spazio interno, per quanto vengano disseminati oggetti Bauhaus e corbusieriani e miesiani, è ispirato alla casa praghese dei signori Müller, opera del 1930 (di un anno successiva all'anno dell'originale "settimana rotatoria" di Morel - interessante l'anagramma fonetico Müller-Morel): stereometria marcata, verticalità spinta, ma anche l'ultima concessione della storia dell'architettura al lusso, nei materiali e nelle finiture, in questo senso episodio spartiacque di quel 1929, di quella crisi economica paradigmatica che chiude un'epoca del gigantismo capitalista. In questo senso sono decisive le variazioni introdotte dal film rispetto al romanzo:

Ho spostato volutamente l'epoca dei villeggianti dal 1924 del romanzo di Casares al 1929, pochi mesi prima della crisi di Wall Street, che rappresenta una cesura nel Novecento. La scelta di far distruggere la macchina al naufrago, altra differenza in rapporto al romanzo, è il segno di un rifiuto della nostalgia per quella società di "belli e dannati" degli anni Venti, un po' alla Fitzgerald. (Emidio Greco in Bandirali, Terrone 2004)



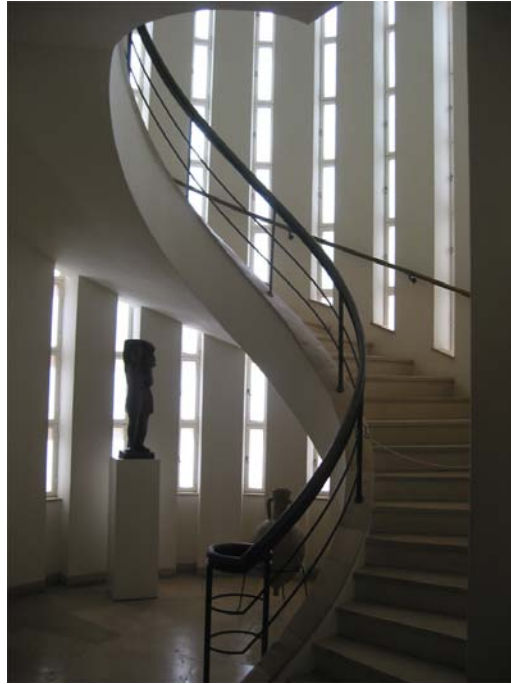
Adolf Loos, Casa Müller, Praga (1930)



Amedeo Fago, Casa Morel (1974)

Il verbo di Loos si disintegra nel dettato di Mendelsohn, con la citazione diretta della scala di casa Weizmann a Rehovoth (1936-37), epitome e climax della ricerca spiritualistica alleggerita delle turbe espressioniste, come scrive Argan “ultima conseguenza dell’architettura-simbolo, dell’architettura-musica, dell’architettura espressione di forze primigenie e misteriose, che insorgono e aspirano a liberarsi nello spirito” (Argan 1974, p. 40). Mendelsohn è il riferimento di partenza anche per il corpo esterno, in particolare la torre, nella sua prima configurazione di progetto, si ispirava all’Einsteinurm di Potsdam, celeberrimo

capolavoro della fase espressionista. Poi questo stile venne abbandonato a favore di un impianto più razionalista, anche sotto l'influenza dell'osservazione di architetture locali novecentesche (il film fu girato a Malta).



Erich Mendelsohn, Casa Weizmann, Rehovoth (1936-37)



Amedeo Fago, Casa Morel (1974)

Fine

Lo spazio drammaturgico è spazio che lo scenografo deve costruire, è spazio materico anche quando è simbolico, dunque non metaforico ma

profondamente allegorico. Pensiamo soltanto alla struttura narrativa dell'*Invenzione di Morel*, alla sua sostanziale adesione allo schema del monomito: quello del naufrago è precisamente un Viaggio dell'Eroe con la scoperta di un mondo straordinario delimitato da una soglia d'entrata e una di uscita; è la soglia della sala macchine, da cui lo divide un muro, che deve abbattere sia in entrata che in uscita, e nell'interpretazione di Greco e Fago si tratta di un muro vero e proprio, non di una metafora.

L'invenzione di Morel ha messo in scena valori contrapposti e nel climax ha premiato il coraggio rivoluzionario dell'uomo che distrugge la macchina, in contrapposizione alla paura del cambiamento che ne aveva ispirato la costruzione: invece nella realtà sociale di quegli anni, com'è noto, la paura ebbe il sopravvento.



Varco della prima e della seconda soglia, *L'invenzione di Morel* (1974)

Riferimenti bibliografici

- Argan, G. C., 1974, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.
- Bandirali, L., Terrone, E., 2004, In seno alla metafora. Conversazione con Emidio Greco a Bellaria su *L'invenzione di Morel*, *Segnocinema*, n. 129, settembre-ottobre, p. 87.
- Bremond, C., 1977, *Logica del racconto*, Bompiani, Milano.
- Doležel, L., 1999, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano.
- Frezza, G., 2006, *Effetto notte*, Meltemi, Roma.
- Gardies, A., 1993, *L'espace au cinéma*, Klincksieck, Parigi.
- Kellner, D., Ryan, M., 1990, Technophobia in Kuhn A. (Ed.): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London, Verso, pp. 58-65.
- Marcuse, H., 1999, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur, P., 1983, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano.
- Sesti, M., 1997, Una navigazione tra gli esordienti: diario di bordo in Miccichè L. (a c. di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia.
- Schopenhauer, A., 1989, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori.
- Sobchack, V., 2002, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, Bologna, Bononia University Press.