

## ***Il cinema tra paure post 11 settembre e il mal d'archivio nell'epoca dei new media*** di Claudio Bioni

### Premessa

Vorrei iniziare con due punti preliminari.

Il primo è chiarito da una battuta contenuta in *Die Hard – Vivere o morire* (Len Wiseman, 2007). Parlandone già trasgredisco una regola base dell'analisi culturologica dei timori contemporanei attraverso il cinema. La quale vuole che ci si occupi di ciò che striscia sotto la superficie delle nostre vite: ciò non vuole dire che le paure umane scorrono solo sottopelle d'avvero, come i vermi sotto i fiori nel giardino di *Velluto Blu* di David Lynch. Ma che l'industria dell'interpretazione preferisce dedicarsi a significati poco visibili, per sembrare più efficace. L'effetto di profondità non è necessariamente là fuori: fa parte del discorso delle scienze umane, cioè delle regole del gioco. Anche per questa ragione vorrei invece oggi proporre oggetti dove le paure, le idee e le preoccupazione degli individui, o di certi gruppi sociali, sono patenti, ostinatamente superficiali, con la forza della naivetè, e, se necessario, della trivialità. *Die Hard*, dunque .

A un certo punto il poliziotto analogico Bruce Willis - un uomo che non ha paura - si trova accoppiato, secondo la logica del *buddy film*, a un improbabile giovinetto hacker informatico. I loro dialoghi sono istruttivi fino al punto in cui, quando l'hacker riformula una delle tante versioni della teoria del complotto (del genere "siamo occultamente controllati da un cartello di Industrie ..."), Willis gli risponde con una frase tipo: "Quello che tu chiamo complotto o sistema è una Nazione". Il tutto è detto senza un filo di ironia. Il che chiarisce in modo efficace cosa siano due vocabolari inconciliabili. Da un lato la retorica del rapporto visibilità/invisibilità, superficie simulativa/ verità nascoste, la logica del complotto (di cui parlerò ancora), come logica tipicamente post-moderna, dall'altro una tesi non complottistica ma che paradossalmente fa leva su una nozione del tutto oscura e altrettanto fantasmatica di quella di complotto: l'idea di "nazione", un *significante-padrone* vuoto, pronto a essere riempito da desideri (e paure) . Quindi si confrontano qui non due visioni chiare del mondo, due coscienze, ma due forme di angosce, due paure del vuoto, due fantasmi che rimandano a catene di altre paure, dolori, necessità di credenza, ecc.

Ecco il punto: ancoriamo spesso le paure, le paranoie a nozioni-ombrello come "episteme", "ideologia" ecc. Ma seguendo Pierre Bourdieu, si dovrebbe notare che le paure in realtà funzionano come i gusti, sono retti da *habitus*, da assunzioni implicite, da status sociali. Mi pare che questo sia un aspetto spesso trascurato e io non farò che peggiorare la situazione perché lo nomino solo qui e più avanti non avrà spazio nel mio discorso. Ma almeno nominiamolo: le nostre paure sono anche le non-paure degli altri, la derisione che gli altri fanno delle nostre paure (l'horror sfrutta spesso questo meccanismo: uno dei suoi plot standard, come ha notato Noël Carroll in *The Philosophy of Horror*, si basa sul fatto che le paure di una sotto-comunità non sono condivise dalle paure di un'altra sotto-comunità fino al punto della conversione: la posta in gioco della narrazione è produrre questa conversione). Le paure, come i gusti, sono socialmente determinate, e come i gusti, servono per distinguerci dagli altri, sono una forma di violenza attiva, non solo subita (pensate alle bellissime pagine di *La distinzione* in cui Bourdieu ricostruisce come i gusti siano forme di violenza socialmente accettata). La battuta di Bruce Willis mi sembra che spieghi

benissimo come anche un film popolare possa avere coscienza di un problema che l'analisi sociologico-testuale spesso, per adesione ai suoi scopi intrinseci (astrazione, generalizzazione ecc.), deve trascurare. Quindi un problema di generalizzazione.

Il secondo punto è più generale e riguarda la capacità dell'immaginario massmediale di rispecchiare, elaborare, rilanciare, mediare le paure, cioè riguarda lo statuto propriamente di *medium* dei massmedia. E qui il punto è che c'è una frattura tra nuovi media e vecchi media analogici, come il cinema. Occupandomi di cinema non posso sottrarmi a un'altra domanda preliminare: quanto il cinema è ancora in grado di produrre-modellare immaginario fobico, o immaginario *tout court*?

Come è noto, è nella grande fase del cinema classico che il cinema predispone un genere interamente dedicato alla messa in scena, alla diegetizzazione della paura: l'horror. Cinema *nella* paura, dove il terrore è ricercato come effetto performativo, cinema *sulla* paura dove sommanente si ritrovano alcune ossessioni negoziate: l'immersione/emersione dalle cose, ma anche altre preoccupazioni che le letture sintomatiche non hanno mancato di evidenziare dagli anni settanta in avanti.

Ma anche cinema che *fa paura*, in un modo più sottile, cioè sul piano della legittimazione sociale, dell'autenticazione culturale. Cinema discusso all'interno delle categorie del gusto e della pedagogia, della convenienza sociale, della storia del costume, fonte di preoccupazione, spunto per dibattiti intorno a cui si forma la sfera pubblica, oggetto di monitoraggi continui. C'è forse da rimpiangere quel tipo di preoccupazione sociologica ingenua e moralista, capace al contempo di giungere fino alla censura e di essere la spia di una centralità culturale del medium cinematografico riconosciuta in negativo. Quel tipo di clima in cui uno dei principali critici italiani poteva scrivere di *Inferno* di Dario Argento (1980) “[...] per qualche momento azzeccato, per qualche momento di cinema fantastico, sono troppe le contropartite di tetra banalità, le concessioni al gusto efferato di platee ormai contaminate dall'estetica del teppismo” (T. Kezich, *I nuovissimo Millefilm*, Mondadori, Milano, 1983, p.201). Contagio, teppismo, nuovi consumi. Ecco come il *genere della paura* si converte nella *paura sociale del genere*. Bene: questa circolarità oggi è spezzata. In che senso oggi un film può essere veramente percepito come sintomo preoccupante (pauroso) di qualcosa? Oggi lo scenario dei media è più liquido e indefinito. E il cinema non rispecchia o attiva più i processi in gioco fino a trenta anni fa.

Ciò non implica che non si possano individuare comunque dei luoghi di reciproca influenza tra cinema e immaginario fobico contemporaneo. Provo ora a concentrarmi su due oggetti circoscritti e concreti, che hanno che fare con le paure relative allo scenario del post- 11 settembre 2001.

Il modo più diretto in cui il trauma delle torri gemelle è stato riscritto e rielaborato è quella del film in qualche modo commemorativo: *World Trade Center* di Oliver Stone, *11 settembre 2001* (film a episodi) Ma credo che si possa cercare altrove la traccia delle nuove paure, senza per questo leggere come metafora del trauma/paura post-11 settembre pressappoco ogni cosa venga prodotta in America (è il rischio della lettura sintomatica in generale, rischio che tutti noi abbiamo corso e che troviamo nei recenti numeri che le riviste accademiche hanno dedicato a temi tipo “il cinema post 11 sett”).

Considero due film del 2008: *Cloverfield* e *Redacted*.

### Paure e immaginario urbano: *Cloverfield*

C'è una bellissima cartolina degli anni Trenta riprodotta in *Delirious New York* (1978) il manifesto retroattivo per Manhattan scritto da Rem Koolhaas e in *Design & Crime* di Hal Foster in cui si vede lo *sky line* della città mentre un dirigibile gli si avvicina.

Questa immagine che descrive perfettamente lo spazio utopico modernista della città intesa come luogo di libera circolazione nello spazio, dall'alto al basso, è esattamente ciò che va in pezzi in un film come *Cloverfield* di Matt Reeves. Il film è una simulazione di un video-diario che registra, in soggettiva, niente meno che la distruzione di New York.

Non che la modernità sia sempre stata *modernolatrice* (su questo punto Antoine Compagnon ha scritto cose importanti in *I Cinque paradossi della modernità*). Basta leggere Simmel sull'intensificazione della vita nervosa nei nuovi contesti metropolitani tra Ottocento e Novecento per rendersene conto. (*La metropoli e la vita dello spirito*, 1903). L'impegno percettivo e sensoriale che ci richiede la vita moderna rischia di proiettarci fuori da noi stessi, nel caos delle emozioni e quindi nell'incomprensione dei fenomeni. Cui bisogna opporre rimedi. Simmel propone l'esercizio dell'intelletto e lo *spirito del Blasé*. Freud in *Al di là del principio di piacere* parla di una *barriera protettiva*, di una cortecchia in grado di rendere limitato l'effetto degli stimoli penetranti nell'organismo (su questi punti rimando a un capitolo specifico di Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005).

In *Cloverfield*, in effetti, è in gioco proprio l'eccesso di stimoli situati. Il fatto che non si esce mai dall'orizzonte ridotto dell'attacco al corpo. La città non è più il luogo di articolazione di rapporti tra soggetti e totalità, tra individui e progetto urbano. È il luogo di una sorta di rivisitazione perversa e crudele dell'eccesso di stimolo primonovecentesco, senza la possibilità di scappare (senza la libertà degli spazi, cioè senza una concezione positiva e liberatrice della nuova vita nervosa). L'insieme di speranze timori insiti nella constatazione della nuova vita nervosa della modernità lascia spazio solo a un set di fobie.

*Cloverfield* porta in scena ciò che Paul Virilio (uno studioso che citerò ancora due volte), chiama la *città panico*. Figura essenziale del cinema contemporaneo: in *Gozzilla* il mostro cammina tra le avenue distruggendole, in *L'alba del giorno dopo* la catastrofe ecologica si riversa su Manhattan sotto forma di vento ghiacciato e allagamenti vari che inondano la città, secondo una dinamica figurativa che ricalca letteralmente il diffondersi delle polveri e delle macerie a Ground Zero (tra l'altro entrambi i film sono diretti da Ronald Hemerick, regista anche di *Indipendence Day*, film sull'invasione aliena dove a essere distrutta è la Casa Bianca stessa), in *Io sono leggenda* si vede una New York deserta, abbandonata a causa di un virus (altro tema centrale in quest'ultima stagione cinematografica: *28 settimane dopo*, *Planet Hollywood*, seppure in chiave grottesca almeno in quest'ultimo caso)

Nella città-panico tutto si capovolge: l'apertura spaziale, la libertà di circolazione nello spazio cosmopolita diventa agorafobia (i protagonisti vanno a morire a Central park). Inoltre la fuga verso i ponti è illogica, perché nel New Jersey o a Brooklin

dovrebbe esserci la salvezza? Perché scappare? Perché Manhattan è la città contornata per definizione, racchiusa nella cerchia dei suoi corsi d'acqua e dei suoi grattacieli. Non la città aperta, non il porto di mare da cui si arriva nel nuovo mondo: ma la città-prigione, nelle cui vie infossate nel disastro si proietta l'immagine stessa che andava incontro a chi arrivava nel nuovo mondo: un tronco della Statua della Libertà decapitata. Città quindi al contempo troppo aperta/troppo chiusa.

Il gusto per la magniloquenza e l'altezza è anch'esso capovolto. In primo luogo c'è una vera e propria catastrofe nei confronti dei nostri tradizionali *parametri di scala*, quelli che automaticamente attiviamo anche quando si tratta di valutare la *magnitudo* architettonica. La prima cosa che ci capita di notare andando a New York è la sensazione di cambio di scala nella percezione. Tutto è enorme e al contempo proporzionato. Quello che succede in *Cloverfield* è che questa città colossale diventa come una sorta di plastico in miniatura in mano a una "cosa" molto più grande di lei. In secondo luogo in *Cloverfield* è tutta una corsa verso il basso, a cercare la salvezza nelle strade, nella metropolitana. Si è trattenuti a terra. L'esperienza del crollo (che Marco Belpoliti ha provato a inventariare nel suo libro *Crolli*, contenendola entro il crollo del muro di Berlino e quello delle Torri Gemelle) sottolinea la centralità della caduta. Non c'è più alcuna tensione verso l'alto (il grattacielo, il dirigibile). Dall'alto arriva solo il pericolo: l'incarnazione delle nostre paure (aerei, creature mostruose, eccessi della Natura ecc.). Quando si va verso l'alto si va incontro a un'esperienza di spaesamento in cui l'altezza stessa, uno dei tratti distintivi di questa città fatta di ascisse e ordinate, si converte in una perdita di centro. La possibilità di orientamento orizzontale e verticale lascia posto alla vertigine, come nella sequenza-incubo del recupero del corpo della ragazza nei due palazzi collassati l'uno sull'altro, in cui è in atto un sovvertimento delle categorie topologiche (alto e basso, sopra e sotto si confondono e si scambiano di posto). E' la distruzione della riconoscibilità di un luogo fatto di rapporti tra orizzontalità e verticalità. New York appunto: la città in cui ordine e caos si bilanciano, dove l'architettura dei palazzi può pretendere di rimanere intatta e la città di cambiare continuamente, questo luogo di equilibri diventa il contenitore catastrofico in cui tutte le caratteristiche positive sono deformate nella loro smorfia negativa, distopica.

Ma ciò intorno a cui ruota tutto il film è il panico scopico-percettivo. Come dicevamo, il film è interamente ripreso attraverso una videocamera a mano: una *handycam* che situa e limita lo sguardo alla visione, alle paure, di un solo personaggio: colui che tiene letteralmente la camera, che è l'amico *nerd* del protagonista (dopo il successo dell'espedito una decina di anni fa con *The Blair Witch project*, un film che ha contribuito non poco a ridefinire i modi di produzione e circolazione mediale della paura, solo quest'anno si ricordano altri titoli girati con lo stesso utilizzo della macchina a mano, attraverso il regime narratologico dell'ocularizzazione interna: per esempio *Rec*). *Cloverfield* fa rivivere e rivisita uno dei grandi assi negoziali studiati da Casetti in *L'occhio del Novecento* a proposito del cinema classico, l'asse che struttura in generale anche il cinema horror nella sua lunga storia: il rapporto pericoloso tra immerisione/emersione dello sguardo nei confronti dei fenomeni su cui si posa.

Il cinema ha sempre posto un problema di buona distanza dalle cose e ha negoziato

tra la tendenza a immergersi nei fenomeni e quella di osservare dall'alto gli eventi del mondo. In *Cloverfield* quando l'elicottero si alza e guadagna un *overlooking*, il Mostro colpisce nel modo più inaspettato. Non c'è punto di vista dall'alto. Non è consentito. Ogni forma di visibilità sembra carente, impossibile, limitata, assurda, parziale. È un dramma della conoscenza e della visione. È il qui e ora dell'esperienza, la paura e la vertigine del corpo ignorante che non sa dove andare. Paura primordiale. Non è il complotto, che è una paura legata al sapere, alla conoscenza, a ciò che ci viene detto, ma è una paura che ha a che fare con un altro tipo di sapere: il sapere legato a una prospettiva più vantaggiosa, che è resa impossibile. Il problema è la cecità fisica immediata: paura corporale e circoscritta all'esperienza sensoriale diretta.

Con *Cloverfield* indago quindi una paura che è una paura spaziale. Al contrario di quello che succede, per esempio in una serie tv tra le più indicative dello scenario post 11 sett, cioè *24*. In *24* solo apparentemente siamo di fronte a un problema di generica "paura dell'Altro", di paura di attacco, ennesima riscrittura della sindrome americana per la vulnerabilità del corpo stesso della nazione americana. Stalin parlava di *carne del Cremlino* (riferendosi al suo entourage più fidato). Noi potremmo dire *carne del Campidoglio*. Ma qui il Campidoglio è assente: uno degli elementi più ridicoli di *24* è che i terroristi e il presidente sono animati da una stessa passione feticista per Los Angeles. Ogni attentato, in ogni stagione della serie prende di mira la città californiana. Ma dicevo: solo apparentemente si tratta di questa paura. O per meglio dire, questa paura viene riscritta completamente, subordinata a un altro problema, che è quello della *esiguità temporale*.

In *24* ciò che conta non è la crudeltà del nemico, ma il poco tempo che abbiamo per risponderle adeguatamente. Ciò che rende Jack Bauer esattamente l'alter ego, il doppio altrettanto osceno, dei terroristi a cui dà la caccia (e non, come una lettura ideologica molto superficiale può fare credere, l'ennesima reincarnazione dell'eroe reazionario) è la sua capacità di utilizzare 24 ore per smontare una macchinazione che ha richiesto mesi di preparazione. L'eroe non lotta contro i terroristi, lotta contro il tempo che li ha messi in vantaggio: subisce per la prima parte le prove che lo colpiscono da ovunque grazie al vantaggio di tempo, e poco a poco, recupera e vince arrampicandosi sulla scala temporale.

Solo così *24* può non essere solo e semplicemente l'ennesima riscrittura della paura dell'Altro, ma la serie *cronofobica* del nostro tempo, la serie in cui, non a caso, la figura stilistico-sintattica dominante è lo *split-screen* cioè l'espedito che consente di esercitare uno sguardo su più spazi contemporaneamente e di sfaldare il tempo, contrarlo, di costringerci alla simultaneità, all'attenzione su molteplici centri d'azione concomitanti, cioè di farci prendere familiarità con l'accadere immediato dell'evento e delle sue conseguenze più che con la logica della consequenzialità; la serie che lega in un unico abbraccio la questione del tempo e la questione prettamente filosofico-giuridica dello *Stato d'eccezione*: è l'esiguità temporale che legittima, innesca, mantiene lo stato d'eccezione e quindi la sospensione della Regola. È l'esiguità temporale che mette a nudo il legame profondo tra La Nazione, i suoi meccanismi di difesa e lo stato d'eccezione, con la possibilità di fare sparire uomini, donne, eroi senza commettere reati, torturare ed essere torturati, impegnare la firma presidenziale per non farla mantenere (in *24* una delle situazioni tipiche è il momento in cui il

terrorista ottiene un'amnistia presidenziale, amnistia che va concessa in base esattamente alla considerazione dell'imminenza del pericolo ma che può anche essere ritirata, trattata, negata, invalidata, portando il discorso giuridico sempre al limite del relativismo totale).

In *Cloverfield* abbiamo anche in questo caso una situazione temporale contingentata, un isomorfismo tra tempo del discorso e tempo della storia. Ma da ciò non discende il grande interesse del film. L'interesse del film è questa coincidenza di esiguità temporale ed esiguità di sguardo in relazione allo scenario urbano. Troppo poco tempo per scappare, troppo poco campo visivo per sapere dove andare e capire cosa succede. Troppo cemento intorno a noi: la città come "la più grande catastrofe del ventesimo secolo" (Virilio). E appunto *Cloverfield* racconta bene come la città, per usare le parole di Paul Virilio, possa diventare "bersaglio per tutti i terrori domestici o strategici", con la conseguente paura che il terrore possa colpire non più alla provincia dell'impero, sui deserti dei confini imperiali, in Iraq, Israele, Afghanistan, ma possa cercare di fare il deserto della forma urbanistica per eccellenza della modernità novecentesca.

#### Il mondo ci guarda (ma noi lo sappiamo guardare?): *Redacted*

Passiamo ora, più in breve, a *Redacted*. Il film è un *mockumentary* anomalo, girato in HD e montato come un collage di spezzoni eterogenei, in molteplici formati, in modo da ottenere il racconto di un episodio "verosimile", ispirato a fatti reali accaduti in Iraq: un gruppo di soldati, per rappresaglia, violenta una ragazza di quindici anni e ne stermina la famiglia. Da questo episodio si genera un'inchiesta giudiziaria. Ma qui succede una cosa strana: i marine si comportano come se gli apparecchi di video sorveglianza che registrano i loro tentativi di *cover up* non esistessero. Ci sono personaggi che incrociano gli sguardi delle proprie videocamere (i soldati tra loro, i soldati e i terroristi della resistenza che filmano gli stessi eventi da distanza di sicurezza). Ma tutto questi sguardi non si incastrano, come succederebbe in una logica da paranoia, l'uno nell'altro, non entrano in relazioni di gerarchia (vantaggio scopico, dominio, assoggettamento ecc.).

La situazione inedita messa in scena dal film è che a un certo punto si produce un evento. Qualcuno ha visto e sa. Qualcuno vorrebbe parlare ma non può. Qualcuno cerca di ricostruire la verità o di insabbiarla. Al contempo, su un piano parallelo, esiste un altro ordine di realtà dove si compie una registrazione meticolosa della verità dei fatti. Su questo piano la verità è data. Basta cercarla. Ma nessuno - né chi sa e nasconde la verità, né chi non sa e la ricerca - sembra in contatto con questo flusso autonomo di immagini. E' come se fossimo di fronte a due universi paralleli. Qual' è questo piano autonomo e differenziato? E' quello che idealmente assomma tutti i punti di vista disordinati sugli eventi, che dispone di un accesso illimitato a ogni posizione vedente.

Non c'è un solo personaggio in *Redacted* che sappia e veda ciò che lo spettatore e il suo narratore onnisciente possono vedere. L'immagine da sola non ha alcun potere affermativo o di certificazione se non è ri-vista, ri-montata assieme ad altre immagini. Bisogna che il visibile sia pur visitato da qualcuno (proprio come si visita un sito web). Ci vuole, dopo tutto, un altro operatore di sintesi. Ci vuole un'istanza che operi prelievi, ri-innesti, che accorpi unità coerenti. La cosa interessante è che, in *Redacted*

questo operatore di sintesi è ancora, in modo ostinato, anacronistico, sorprendente, il cinema (o quello che ne rimane). Il cinema torna a fare qualcosa di simile al lavoro di sempre: crea vettori narrativi e approfondimenti psicologici (è questo lo scopo della maggior parte degli *home movie* girati al campo base dei marine), ordina le immagini in una forma di narrazione, costringe i frammenti dispersi in stringhe sintagmatiche ampie, che richiedono atti di visione completi, estesi nel tempo. In *Redacted*, il cinema, spogliato della sua materia, della sua consistenza, delle proprie immagini, resiste come principio formale di rimediazione-falsificazione di tutti gli altri media e come modello possibile di ri-articolazione dell'esperienza mediale.

Il tipo di timore post-11 settembre che *Redacted* cerca di delucidare ed esorcizzare è all'opposto di quello che si trova al centro di una pellicola come *Cloverfield*. Niente panico da insufficienza scopica. In De Palma la realtà è sempre iper-mediata. C'è comunque *troppo* da vedere. Il problema non è la prossimità di un pericolo imprevedibile e invisibile ma la gestione di eccesso di immagini nell'epoca di ciò che Maurizio Ferraris (rileggendo Derrida) ha chiamato "mal d'archivio": la crescita rapida ed esponenziale delle possibilità di archiviazione informatica della visione, il trasformarsi di ogni segno in traccia e documento immediatamente memorizzato su un supporto artificiale di memoria. Dove c'è debordare dell'archivio, l'archivio stesso diviene "più sfilacciato, meno consapevole, meno selettivo, in larga parte involontario" (Maurizio Ferraris, *Sans Papier. Ontologia dell'attualità*, Castelvecchi, Roma, 2007, p. 212)

### Conclusioni

Ecco come due piccoli film, uno di buon successo, l'altro minoritario e laterale, ci parlano ancora delle paure del presente (la paura della catastrofe urbana nell'epoca della velocità delle informazioni e della globalizzazione; e il mal d'archivio nell'epoca della sorveglianza globale diffusa), danno loro contorni nitidi e riconoscibili, e al contempo - funzione ancora classica del cinema, oggi sempre più spesso perduta ed ereditata da altri media - ci permettono di fare esperienza pienamente, per il tempo di una proiezione, di queste paure, ci permettono di *consumarle* (il consumo della paura, o le paure come forme di consumo sono un tema su cui la sociologia si esercita da lungo tempo. Si veda anche il recente *Il senso del consumo*, di Maura Franchi, Bruno Mondadori, Milano, 2008). Per meglio dire: ci permettono di viverle in una situazione ancora protetta, cioè ci consentono di *desiderarle*.

Qualcuno ricorderà senz'altro la fiaba lituana dell'eroe senza paura studiata da Greimas in *Del senso*: dove l'oggetto di valore dell'azione dell'eroe è la paura stessa e le prove che deve superare per raggiungere l'oggetto di valore sono altri ostacoli "paurosi", da cui discende un paradosso irrisolvibile: se l'eroe non raggiunge l'oggetto di valore non è vittorioso, se lo raggiunge diventa un soggetto che ha paura e quindi cessa di essere un eroe. Il problema su cui chiudo è proprio l'ambigua necessità-ricerca della paura. Il *godimento* che essa può darci e che l'esperienza cinematografica, qualche volta ancora, riesce a innescare: voglia di liberarsi della paura o sottile piacere nel cercarla sempre? Di cercarla sempre per confrontarcisi o per perdersi? Vogliamo vincere le paure, combatterle o inseguirle, in una sorta di

estremizzazione del paradosso dell'eroe senza paura studiato da Greimas, in cui la paura può essere allo stesso tempo la prova che dobbiamo superare e l'oggetto del nostro più profondo desiderio?