

# Fight Club: *l'ideologia del* *Mito*

di  
Giancarlo De Cataldo

«Mi pare che accanto al messaggio profondo, ampiamente analizzato nei corsi e nei manuali, si possa parlare, in un sempre maggior numero di casi, di messaggio “occulto”. In esso s'identifica, a mio avviso, quell'ideologia del mito che mi sforzo di indagare».

Giancarlo De Cataldo giudice, scrittore e sceneggiatore. Tra i suoi libri *Minima criminalia*, *I giorni dell'ira*. *Storia di matricidi* in collaborazione con Paolo Crepet. Ha progettato la serie televisiva *Avvocati*.

1. Dobbiamo molto alle teorie di Vogler, Dara and co. sul mito. Senza nulla togliere alla validità degli insegnamenti, però, mi lascia scettico la pretesa neutralità dei miti che studiamo. La neutralità discenderebbe dall'origine metastorica o fantasmagorica dei miti. Noi non facciamo che studiarli e riprodurli riadattandoli al gusto corrente. In questo senso, è corretto tanto esercitarsi nel costruire storie sorrette da un livello mitico, quanto investigare il livello mitico delle storie costruite da altri.

2. Senonché, i miti (e proprio Campbell lo spiega benissimo), accanto a un nucleo “rivelato” che affonda le radici nella notte dei tempi, nello studio dei fenomeni atmosferici, nella contrapposizione tra i popoli stanziali e quelli nomadi, nelle lotte tra contadini e cacciatori, tra vegetariani e carnivori, e via dicendo, accanto a tutto questo possono, i miti, essere altrettanto utilmente investigati sotto profili storici, politici, psicanalitici. Ne deriva, a mio avviso, che non si può trascurare, nell'esame di ogni mito posto a base anche di una narrazione di massa, il quoziente ideologico proprio di ogni singolo mito quale frutto di una determinata civiltà in una ben individuata fase storica del suo corso.

3. Un esempio: si sa che le storie ambientate in provincia “funzionano” meglio delle storie ambientate nella metropoli. Si sa che la città è vissuta come luogo di alienazione e di sperso-

nalizzazione, mentre la provincia è il luogo degli affetti, del radicamento, del controllo sociale reciproco, della solidarietà. Ebbene, questo mito – ancora oggi diffusissimo – ha un’origine storicamente determinata. Esso nasce con la nascita della cultura nordamericana. Soccorrono, sul punto, le affascinanti osservazioni di uno studioso francese, Michel Cieutat. Scrive, Cieutat, che la città è, per il cinema americano del periodo d’oro del noir (anni ’30-’50), il “regno di Caino”. Fu Caino a fondare la prima città. Caino, il fratello di Abele, primo assassino della storia. «La città, quindi, sarà fonte di crimini e corruzione, e chiunque oserà penetrarvi verrà automaticamente colpito dal segno di Caino». Si potrebbe ribattere che, in definitiva, l’origine antica del mito della città come regno di Caino è nella distruzione di Sodoma e Gomorra: la corruzione è urbana, la polizia è campagnola, o comunque periferica, marginale. Ma, con buona pace dei teorici della neutralità del mito, non si può dimenticare che v’è tutto un altro filone mitico, da Gilgamesh ai fratelli Grimm, in cui il viaggio è esattamente contrario: l’Eroe lascia la città, si inoltra nel deserto, vi si imbatte nei più svariati pericoli, simbolizzati da bestie feroci, apparizioni di spettri, mostri innaturali, streghe e folletti ecc., e infine, purificato, fa ritorno alla città. In quante fiabe, ad esempio, si attraversano boschi oscuri, in quante narrazioni, anch’esse mitiche, il pericolo è lo spazio aperto, il mare profondo, la natura incontaminata.<sup>1</sup>

4. Il fatto che miti così radicalmente contrapposti convivano è indice decisivo, a mio avviso, della mancanza di neutralità del mito. A imporci la visione della provincia (e della campagna, cioè della natura incontaminata) come luogo di ricreazione dello spirito, e della città come sentina di vizi, è una penetrazione dell’industria culturale più forte del mondo che non incontra alcuna valida resistenza. Tanto da potersi permettere di negare l’evidente natura ideologica della penetrazione stessa col semplice richiamarsi alla pretesa neutralità del mito. Ma nessun mito è neutro: quando ci confrontiamo con un’opera che desta interesse, dobbiamo capire qual è il mito che ne sostanzia il sostrato, ma anche cercare di investigare quale sia l’ideologia di questo mito.

5. Mi pare che accanto al messaggio profondo, ampiamente analizzato nei corsi e nei manuali, si possa parlare, in un sempre maggior numero di casi, di messaggio “occulto”. In esso s’identifica, a mio avviso, quell’ideologia del mito che mi sforzo di indagare. È occulto tutto ciò che non deve essere rivelato a una pluralità indiscriminata di potenziali fruitori. Altri esempi: sappiamo praticamente tutto del messaggio profondo della saga di *Guerre Stellari*. Ma forse sarebbe interessante cercare di capire quanto del popolare «che la forza sia con te» è dovuto alle teorizzazioni di Rudolf Steiner: Steiner che parlava della Paura come derivato delle forze *arimatiche* e *luciferiche* che intralciano la natura

turale inclinazione dell'uomo verso il Bene<sup>2</sup>. Magari, indagando indagando, scopriremmo che una buona quota degli animatori delle "sette" di Hollywood sono steineriani. E possiamo tentare di risalire all'ideologia degli autori di *Matrix* e di *Dark City*, che in fondo raccontano la stessa storia: il mondo, così come lo conosciamo, non esiste. È una finzione nella quale ci precipitano esseri venuti da altri mondi. È una storia che furoreggiava in Germania negli anni '30: l'aveva inventata uno scienziato pazzo di nome Hanns Hörbiger, e i nazisti lo presero tanto sul serio da cercare di sostituire la sua cosmogonia alla scienza ufficiale<sup>3</sup>. Chiaro che Hörbiger, a sua volta, riecheggia Zoroastro e la *Bhagavadgita*. Senonché – e il rilievo conferma appieno il discorso sul quoziente ideologico dei miti – i nazisti erano convinti che alcuni Eletti (cioè loro) sarebbero riusciti ad allearsi con gli extraterrestri per dominare il mondo, mentre in *Dark City* e in *Matrix* gli umani riescono a ribellarsi e a far fuori il nemico. Lo stesso sfondo anima, ad esempio, *I predatori dell'arca perduta* e persino *Truman Show*: Truman stesso vive in un mondo finto, solo che l'illusionista non è un alieno, ma la Televisione. Identico il viaggio verso la conoscenza, identico il riscatto. Nella versione nazista, ovviamente, Truman si sarebbe alleato con Ed Harris per meglio sfruttare le sue capacità. Altro che mito neutrale! L'industria di Hollywood si impossessa delle mitologie naziste, le reinterpreta in chiave democratica, rovesciandone il senso e il

significato. È questo che chiamo "messaggio occulto".

6. L'idea di "occulto" è connessa all'idea di gnosi. Gnosi vuol dire conoscenza, ma la gnosi è quella forma particolare di conoscenza la cui essenza sta nell'iniziazione di soggetti prescelti alla rivelazione di verità che unicamente gli adepti possono conoscere. Verità segrete che si lasciano intuire ma non devono essere divulgate: c'è qualcosa di nascosto, alcuni eletti ne conoscono il segreto e sono disposti a dividerlo solo con altri eletti. Perciò ogni messaggio che lancio, per quanto fatalmente destinato a una pluralità di soggetti, in realtà seleziona il suo pubblico: o meglio, il non iniziato ne percepirà solo una parte, mentre l'iniziato vi si riconoscerà e lo comprenderà appieno. In questo senso, gran parte del grande cinema di Hollywood, specialmente nel fantasy e nella science-fiction, ma non solo, è cinema gnostico. Ma di una singolare gnosi tutta interna ai meccanismi di produzione culturale e decisamente orientata in senso ideologico: estremizzando, si potrebbe dire che il grande cinema di Hollywood è un potentissimo veicolo di propaganda di un "pensiero unico" in cui, accanto all'ormai esploratissimo "viaggio dell'eroe", convivono l'ossessione per il Nemico (alieno, serial-killer, macchina diabolica, narcotrafficante, fumatore ecc.), il terrore del politically correct, l'influenza delle lobby ebraiche, un certo ecologismo di maniera

e la tradizione progressista delle vittime del maccartismo. Ma capita di imbattersi in prodotti anomali proprio perché ne è anomalo il messaggio occulto: dunque, ideologico. È il caso di *Fight Club* di David Fincher.

7. La vicenda è nota. Edward Norton, tormentato dall'insonnia, trova pace unicamente nella contemplazione dell'altrui sofferenza. L'incontro con Brad Pitt gli fa scoprire una nuova dimensione: la sofferenza fisica individuale. I due fondano il Fight Club, dove giovani insoddisfatti della loro vita se le suonano di santa ragione rivelando a se stessi, a un tempo, il piacere del dolore e della lotta senza finalità di lucro. Ma presto il Fight Club si trasforma in un'organizzazione terroristica. Norton cerca di fermare il delirante Pitt, che vuole distruggere il mondo per rifondarlo secondo i principi del Fight Club, ma scopre che Pitt non esiste: è solo il suo doppio. Allora tenta il suicidio convinto che, morendo, ucciderà la parte cattiva di sé. Ma sopravvive. Il progetto terroristico ha successo. La città crolla, e sulle sue rovine Norton/Pitt, finalmente riconciliato con se stesso, si propone di costruire il nuovo mondo: un mondo Fight Club.

8. Sono possibili varie letture. La più elementare vede nel film un caso di schizofrenia a sfondo paranoide indotta dall'alienazione del mondo contemporaneo. Indubbiamente, esiste – ed è dichiarato a più riprese – un so-

strato psicopatologico: Edward-Brad è un piromane con il gusto degli esplosivi, e presenta quindi due tratti ricorrenti in criminali di questo genere. Ma c'è dell'altro: intanto, lo sdoppiamento di personalità è destinato a realizzare un effetto rassicurazione nello spettatore, effetto che consente un migliore filtraggio del messaggio occulto. Attenzione: stiamo raccontando le farneticazioni di un pazzo! Attenzione: solo un pazzo può concepire simili farneticazioni! E tuttavia, il pazzo sopravvive al proprio sdoppiamento, e il progetto terroristico viene portato a termine. Ma, attenzione ancora: stiamo parlando di terroristi "puliti". Minano edifici deserti, i cui unici occupanti, gli addetti alla sicurezza, si mettono in salvo perché essi stessi membri del Fight Club. Stiamo parlando di terroristi che non vogliono fare morti. A parte il fatto che il morto ci potrebbe sempre scappare, e spesso ci scappa, anche nelle azioni dimostrative meglio organizzate, l'intero filone narrativo del "terrorista pulito" sa molto di concessione al politically correct, e, dunque, all'industria di Hollywood. Concessione che tocca il massimo dell'ipocrisia nell'episodio del "sacrificio umano". Una sera, all'improvviso, Brad trascina lo stranito Edward in un drugstore, sequestra il gestore coreano, gli punta una pistola alla nuca e annuncia che lo ucciderà. Perché occorre un sacrificio umano. Come nel finale di *Seven*, il sacrificio è finalizzato: là al compimento del piano del serial-killer, qui

in *Fight Club* al rafforzamento della fede dei componenti del Fight club. Senonché, la pistola che Brad punta alla nuca del coreano è scarica, e la finta esecuzione rivela avere una diversa finalità: far capire al coreano che sta vivendo una vita pessima, fargli recuperare la potenza devastante dei suoi sogni, rimmetterlo in carreggiata. Qualunque cosa accada, spiega Brad a Edward, quell'uomo da domani sarà un altro uomo. Torneremo sul sacrificio umano e sul suo valore fortemente rivelatore del Mito che integra il messaggio occulto di *Fight Club*. Per il momento, ci basta osservare che, per quanta confusione possa indurre Fincher (o chi per lui), lo spettatore avveduto non crede per un solo istante alla innocuità del terrorista pulito o alla bontà educatrice del metodo della finta esecuzione. È un sottile e perfido gioco: tu sai che il sacrificio umano è vero, e che le bombe fanno vittime. Io non posso dirtelo esplicitamente senza alterare il canone del mio film: o meglio, se mi sforzassi di dirlo, il film non sarebbe nemmeno prodotto. Ciò che conta è che il messaggio occulto raggiunga i destinatari diretti. Ma qual è il messaggio occulto? La storia abbonda di indizi. Vediamoli.

9. Nel *Fight Club* sono vietate le scommesse. Ci si combatte per il puro gusto di combattere. La critica al capitalismo: il valore di scambio è qui sostituito dal dono gratuito delle reciproche esperienze che si realizza attraverso la violenza.

10. Brad Pitt inquadra militarmente i suoi uomini. Impone loro compiti apparentemente insensati e non si degnava di spiegarne lo scopo. La regola è l'obbedienza cieca e assoluta al capo. Ma i compiti hanno un valore più alto: forgiare le persone. I combattenti. Ecco che dallo scambio gratuito si passa al progetto: è un addestramento di tipo militare finalizzato alla battaglia finale. C'è, dunque, un piano. Ed è un piano rivoluzionario: abbattere con la dinamite per ricostruire sotto la guida illuminata del *Fight Club*.

11. Pitt/Norton, dunque, crea una casta guerriera alla quale si aderisce perché scelti dai capi, cui è dovuta assoluta obbedienza. Il modello è quello delle SS hitleriane. Dare compiti apparentemente senza senso serve a rafforzare la cieca obbedienza. Il momento fondamentale è quello del sacrificio umano: immaginato e artificioso, come si è detto, per ragioni di business, ma tremendamente vero, nel suo senso occulto, per l'autore e per i percettori del messaggio. Narra l'antica leggenda rumena di Mastro Manole che il tempio non poté essere costruito finché l'architetto non vi murò dentro viva la propria adorata moglie. Il sacrificio serve a consacrare le fondamenta<sup>4</sup>. Analogamente, il sacrificio umano iniziatico serve ad astrarre il combattente dalla sua natura umana e a trasformarlo in un "puro". È un rito, nient'altro che un rito.

12. Brad Pitt fabbrica saponette con il grasso umano rubato alle cliniche della liposuzione. I nazisti facevano saponette degli ebrei.

13. Il Fight Club è rigorosamente maschile. L'unico personaggio femminile, Helena Bonham Carter, ha la funzione di lacerare l'io diviso del protagonista. Che non può far l'amore con lei, e rimanda l'incombente al suo doppio. Tutti i gruppi iniziatici a sfondo esoterico che sono all'origine del nazismo, dalla Thule al Vrìl, erano rigorosamente vietati alle donne. Costituiscono un prolungamento storico delle *manerbund* (società di uomini) diffuse fin dagli arbori del cristianesimo. Il culto mitraico era rigorosamente monosessuale. L'esclusione delle donne è un attributo ricorrente nelle caste guerriere<sup>5</sup>.

14. La critica al capitalismo e il naturismo sono proprie di un filone autorevole della cultura di Destra: da Evola a Ezra Pound. I discorsi di Brad Pitt sulla liberazione dell'uomo vanno letti come liberazione dell'uomo occidentale dalla dittatura dell'usura mercantile attraverso la creazione di una casta guerriera che guiderà il popolo risvegliato.

15. Edward Norton si uccide, e sopravvive, uccidendo l'alter-ego. Gli sciamani attraversano simbolicamente e anche materialmente la morte procurandosi ferite mortali che solo essi sono in grado di guarire quando l'iniziazione è completata.

16. Il messaggio occulto è dunque una gnosi nazista: l'iniziazione del guerriero attraverso l'esperienza del dolore, il suo trionfo grazie all'estasi sciamanica, l'approdo a una nuova evoluzione.

17. Simile messaggio sembra contraddire tutto quanto si diceva prima circa l'ideologia del mito hollywoodiano. Tanto che viene da chiedersi: ha Fincher volutamente truccato le carte? Ossia: raccontando la gnosi nazista, ha forse voluto comunicarci la sensazione di un pericolo incombente? È un iniziato che ci mette in guardia dal pericolo dei maghi cattivi? Ma ripensiamo agli elementi indicati sopra: nel Fight Club ci si fa male ma per diventare uomini; le vite precedenti appaiono senza senso a chi ha sperimentato la nuova via; il compito che ci si prefigge – riscattare la purezza dell'uomo – potrebbe essere condiviso da chiunque. Lo sguardo dell'autore sta con il suo eroe, dall'inizio alla fine. Il finale è solo apparentemente ambiguo: Norton vive e vince, e non c'è nessun ostacolo al trionfo del Fight Club, e nemmeno nessuna sanzione per chi ha dubitato di esso. Può darsi che Fincher sia un onesto democratico (anche se il precedente di *Seven*, dove pure trionfava il Male, depono per il contrario), e allora in ogni caso il prodotto tradisce gli intenti.

18. No. Qui il viaggio dell'eroe è risolto senza ambiguità, nel rispetto delle regole: un giovane frustrato (l'in-

sonnia è il *fatal flow*) scopre il dolore e la sofferenza, diventa uomo, si libera della parte malvagia di sé dopo aver attraversato l'esperienza della morte e, profondamente cambiato, è pronto a riformare il mondo. L'autore – e noi con lui – sta (stiamo) con l'eroe.

19. Letta così, ogni storia (anche questa) è davvero classificabile negli stilemi. Ma è che gli stilemi non rivelano tutto, perché nascondono l'ideologia. Vogliamo cominciare a parlarne?

#### Note

1. Michel Cieutat, "Il regno di Caino: la città", in *I colori del nero*, a cura di Marina Fabbri e Elena Resegotti, Ubulibri, Milano 1989, pp. 231-240; vedi anche per la complessa simbologia del mito dell'attraversamento del bosco e della natura ostile, Bruno

Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano 1989.

2. Rudolf Steiner, *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Editrice Antroposofica, Milano 1978.

3. Per un'illustrazione della cosmogonia di Hörbiger vedi Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi*, Mondadori, Milano 1963.

4. Vedi Furio Jesi, *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1979.

5. Vedi Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni, Firenze 1979-1983.

6. G. Qúpersimàn, *Il mio passato eschimese*, Guanda, Parma 1999; vedi anche Elémire Zolla (a cura di), *Il dio dell'ebbrezza*, Einaudi, Torino 1998.



*De Cataldo*





*De Cataldo*





*De Cataldo*

