

Giovanna Grignaffini

“Le donne cattive al cinema”

Potremmo catalogare il cinema, quello contemporaneo in particolare, come una sorta di grande magazzino dove si trova di tutto e per tutti, perchè il cinema come arte popolare deve differenziare la propria offerta, non può che andare a insinuarsi in tutti i meandri dell'offerta dialogica e non può quindi essere un prodotto di nicchia. Ha perciò il forte problema di parlare un linguaggio universale rivolto al maggior numero di persone, ma nello stesso tempo anche un linguaggio della differenza o delle differenze: si pensi ai generi per esempio, o ai film sugli omosex, sui carcerati, sui giovani, per i bambini: tutte le articolazioni della nostra società in qualche modo trovano un impatto con il discorso cinematografico.

Questa premessa per dire che la mia breve ricognizione tra le donne cattive al cinema non sarà ovviamente neutrale; andrà a pescare nel mio immaginario, tra i film che più mi hanno colpita, che più mi hanno posto delle domande, ed è anche una ricognizione in qualche modo orientata da alcune opzioni di fondo, che voglio qui esplicitare.

Prima di cominciare Maria mi ha chiesto: come ti schiererai ? non so rispetto a cosa, perché non so qual è il modo con cui avete affrontato questa discussione negli incontri precedenti. Però molto brevemente: di fronte a quelle fotografie io sto con Ida Dominianni che tre giorni dopo scrive sul Manifesto che è finito, se mai ce ne fosse stato bisogno, qualsiasi discorso sull'essentialismo femminile: mi limito a dirlo in questi termini, perché poi cercherò di articolare il discorso analizzando un film.

Sempre riferendomi al dibattito che c'è stato nei giorni immediatamente successivi, sto anche con Barbara Spinelli, che sostiene che non ci può essere libertà là dove si afferma

una barbarie, in contrapposizione quindi con chi afferma che ci troviamo di fronte anche a un gesto di libertà femminile, in cui la donna raggiunge l'apice della sua "emancipazione", perché occupa zone del discorso vietate all'accesso femminile, facendo quindi fa un gesto di trasgressione e di invasione nella assunzione in prima persona della dell'altro, del maschile. Io dico al contrario che non ci può essere libertà là dove quel gesto di supposta libertà si dà nella forma dell'annientamento dell'altro, della sua identità, della sua cultura, poiché quello è il contenuto di quelle fotografie, e dunque si esprime fondamentalmente come un atto di barbarie.

Un' ulteriore osservazione, che voglio riprendere, è quella di Roberta Tatafiore, una delle poche che ha sottolineato come in realtà quel tipo di immaginario ha un'ampia circolazione (non solo nella grande rete, ma nelle riviste, nei magazine etc) anche con protagonismo femminile, all'interno di un discorso molto esteso, che è quello pornografico, in particolare quello della dinamica sado-maso. Il trasalimento che le donne ebbero nel vedere quelle foto, questa era l'osservazione che faceva Roberta, era un po' la scoperta di Alice nel paese delle meraviglie, quando non si erano interrogate sulla circolazione di quello stesso stereotipo e di quello stesso modello, anche se in un discorso apparentemente tenuto ai margini da quello pubblico. Tanto più che è uscita anche in Italia una serie di libri tra gli anni 80 e 90, con una lunga riflessione sulla pornografia e sulle perversioni femminili.

Altre piccole domande che stanno intorno a questa questione: la fotografia aiuta a capire, ci interroga, oppure per il suo essere in qualche modo *luogo* dello spettacolo, il suo darsi come eccesso, è qualcosa che ottunde la capacità di comprenderne la realtà e il senso? Sono una serie di domande che si pone una scrittrice morta da poco, Susan Sontag, che aveva già pubblicato un libro sulla fotografia, in un bellissimo saggio intitolato "*Davanti al dolore degli altri*" scritto proprio l'anno prima di morire. Qui la Sontag si interrogava

sulla foto di guerra e si chiedeva se questa avesse la capacità di innestare comportamenti "virtuosi", vale a dire di interrogazione, di partecipazione, di capacità di dire "Mai più", o se al contrario, proprio per la sua eccezionalità e trasgressività, per le modalità con cui la foto di guerra, di tortura, si dà nella società dello spettacolo, come ricerca sempre più dell'estremo, dell'eccezionale, del gridato, del fuori norma, del fuori regola, fosse in realtà una forma di orientamento in qualche modo deviante, non utile anche alla presa di coscienza e all'azione politica. Non dà la Susan una risposta a questa sua domanda, anche se dice che l'affermazione espressa da Virginia Woolf ne *Le tre ghinee*, e cioè che le foto di guerra potessero produrre un discorso che dice "mai più guerra", è più difficile da declinare nella società contemporanea dello spettacolo. Negli anni '30 infatti l'apparizione delle prime fotografie di guerra aveva un senso; nel contesto di una realtà spettacolarizzata e mediatizzata come è quella in cui stiamo vivendo il senso e la capacità appunto di proposta, di sollecitazione che ci può dare una fotografia è molto diverso, è molto mediato.

Fin qui le opzioni, i punti di riferimento che mi sono data per cercare dentro il "magazzino" della storia del cinema, in particolare quello contemporaneo. Proseguo subito con altre osservazioni: la prima è che il cinema non ha aspettato i nostri trasalimenti di questi ultimi anni per mettere in scena le donne cattive, anzi; si tratta di vedere che tipo di cattiveria, in quale genere era incanalata, quale tipo di discorso occupava quella cattiveria. Una donna cattivissima è la Gene Tierney di *Femmina folle* degli anni '40, infanticida. Quello che cercheremo però qui di capire è se nella messa in scena del rapporto tra cattiveria e rappresentazione femminile nel cinema contemporaneo è successo in questi ultimi anni qualcosa di nuovo e di diverso.

Prima un'altra breve notazione: voglio sottolineare che riferendoci al cinema non parliamo complessivamente dei media, quello che io dirò nel e del cinema non è trasferibile al discorso del sistema dell'audiovisivo, in particolare del discorso televisivo.

Sul tema della rappresentazione del femminile nel sistema televisivo italiano con riscontri anche europei, vi rimando a due testi. Una è una ricerca che sta per uscire curata anche da Francesca Molino, presentata 15 giorni fa e che sarà alla stampa tra poco, per la Fondazione Brodolini e per la Commissione Pari opportunità, che l'ha promossa, dedicata alle *Analisi delle rappresentazione del femminile nei media*, particolarmente rivolta al modo con cui questi rappresentano l'affermazione o il tentativo di affermazione del femminile in politica; ne emergono ancora gli stereotipi con cui viene rappresentata il femminile in TV e che sono quelle della vittima, della paladina e della femminista rivendicativa, paradigma che evidentemente ancora ci segue. Questo per quanto riguarda i talk show e gli spettacoli legati alla politica. Invece per quanto riguarda la fiction e l'intrattenimento, oltre a questo studio vi segnalo tutte le ricerche coordinate da Milli Buonanno per il servizio Verifica programmi trasmessi dalla Rai. Sintetizzando, qui appare evidente che la rappresentazione del femminile della televisione, anche se non più così pesantemente segnata dalla ruolizzazione, è ancora incanalata nei ruoli tradizionali che l'hanno caratterizzata fino a ieri. Il sommovimento che è accaduto nel cinema non ha trovato uguali in TV, in cui continua una rappresentazione *piatta* della figura femminile, che può anche assumere ruoli nuovi, dalla poliziotta alla commessa, quest'ultimo nemmeno tanto nuovo, ma dentro una delle serie che più hanno avuto successo perché mettono in scena universi femminili. Cambiano i ruoli insomma, ma stiamo sempre dentro una rappresentazione che ho definito *piatta* proprio secondo l'accezione etimologica del termine cioè non a forte protagonismo, non a forte investimento simbolico e immaginario. L'universo entro cui vivono appunto queste donne è una quotidianità ben temperata e

anche quando ci troviamo di fronte alla questione della sessualità, le veline, tanto per fare un esempio, che nell'intrattenimento caratterizzano altrettanto fortemente la scena televisiva italiana, si può dire che ci troviamo di fronte ad una stessa scena piatta, priva della dimensione desiderio-seduzione. E' la vicina di casa insomma, non importa se scollata o non: la rappresentazione del femminile non è quella di un'alterità inquietante, di una differenza minacciosa, è la messa in scena di un ruolo, di una funzione familiare, rassicurante, pur ovviamente nelle differenze.

Al cinema, come ho già detto prima, c'è al contrario tutta una rappresentazione della cattiveria, che ha avuto la sua storia all'interno di generi molto particolari della storia del cinema, quali il melodramma e il film noir, che ha avuto una sua applicazione anche contemporanea, pensiamo a *Vedova nera* di Rafelson dell'87, e che poi invece ha trovato un'altra forma e modello. Nel cinema odierno questo non è tanto quello della donna seduttrice che esprime la sua alterità e minacciosità in una forma di antagonismo radicale al maschile, ma ha trovato invece forma e concretizzazione in un aspetto che possiamo definire più maschile: quello del guerriero, dell'eroe, del cavaliere, con tutte le tipologie che accompagnano questo percorso. Donne che sparano, donne che combattono: Thelma e Luise, L'onore dei Prizzi, Nikita, Pronti a morire, (un film di Raimi dell'85 con una Sharon Stone straordinaria), *Natural born killer*, *Soldato Jean*. La definizione del ruolo e l'attribuzione della funzione della donna fino a tutti gli anni '60, salvo rarissime eccezioni, era stata collocata nel luogo della seduzione, del corpo e dell'apparire e non mai nel luogo dell'azione. A livello di grande fabula non era mai negli atteggiamenti soggetto agente: l'atleta, il guerriero, il cavaliere in tutte le loro articolazioni, dal film di guerra, al western, al film di viaggio, all'utopia, alla traversata, al film di fantascienza era appannaggio del maschile. Al di là dei generi la collocazione della figura femminile, anche quella che aveva un forte ruolo di protagonismo, si giocava fin qui nel luogo amore-

seduzione , oppure in quello forte, ed è questo un esempio più specifico, della maternità: il cinema americano, il melodramma degli anni '50, il cinema italiano anni '50. In *Bellissima* di Visconti per fare un esempio, c'è il protagonismo della Magnani, ma con una mancata assunzione di ruoli narrativi agenti.

Arrivano ora invece sulla scena queste nuove figure: guerriere che sparano come la Jamie Lee Curtis di *Blue steel* (Bersaglio mobile). E' qui la scena in cui la Curtis impugna la pistola e spara, il che per l'immaginario femminile, io credo, è una scena di una certa violenza.

Che cosa è successo? Proviamo se non a spiegare, almeno a cercare di rendere conto di questo cambiamento. C'è stata una progressiva scomparsa del ruolo seduttivo della donna e nello stesso tempo la assunzione di possibilità di avere ruoli come quelli che ho ricordato prima: l'atleta, il guerriero e il cavaliere. Anche *Kill Bill* risponde a quest'economia, pur dentro ad un'estetica più sporca che è quella di Tarantino; siamo di fronte alla rarefazione dei corpi, quella che domina è la leggerezza, l'immaterialità, e non solo per le tecniche e i procedimenti particolari, come quella della *follow moshion*, che consente agli attori e alle attrici di alzarsi in volo e di camminare sui tetti, cominciata con *La tigre e il dragone*. Adesso anche un regista come Olmi gira *Cantando dietro i paraventi*, film su una piratessa che fa gli aquiloni e tira fuori gli spadoni.

Voglio molto brevemente vedere alcuni cambiamenti generali strutturali che hanno caratterizzato il cinema e che aiutano a capire meglio questo processo. Il primo, che ho già accennato, può essere definito come una forma di tramonto del corpo inteso come principio di individuazione e di differenziazione: i corpi non solo volano, ma si fanno anche cartoons. E qui la scena madre, che sicuramente ricordate, è quella della Jessica Rabbit di *Chi ha incastrato Roger Rabbit* che dice "Io non sono cattiva, è che mi disegnano così." Jessica Rabbit è infatti disegnata: il corpo non è più suo, non è più un principio di

individuazione. Ciò avviene nei grandi generi del cinema contemporaneo, nell'horror, nella fantascienza, nel dominio del virtuale: vuoi per le modalità espressive, vuoi per l'affermarsi della tecnica degli effetti speciali, vuoi per l'affermarsi del principio della smaterializzazione, i corpi vanno a male, vanno in frantumi, si logorano, deperiscono, si sbriciolano. Torniamo a Tarantino e al principio della sua estetica, al rosso che non è sangue: volano testa, volano mani, volano braccia, non c'è più lo statuto classico della rappresentazione del corpo, c'è piuttosto materia informe che circola. Siamo proprio elemento volatile, pur nel grand guignol, in piena leggerezza calviniana.

Insieme al discorso del corpo, che più ci interessa, c'è anche un cambiamento dal punto di vista delle strutture e delle modalità del racconto. Prendo sempre come esempio Tarantino, ma potrei esaminare i fratelli Choen, Carpenter o Cronenberg: anche qui il racconto nella sua struttura classica, nella sua successione temporale articolata di inizio, fine, sviluppi, attesa, happy end si corrode. Siamo piuttosto di fronte ad un insieme frantumato, a un patchwork, ad un insieme di frammenti che, vien da dire, vanno direttamente in faccia allo spettatore, a cercare una relazione diretta con lo lui. La stessa osservazione si può fare sul modo di raccontare che si fa sempre più soggettivo, che sembra proprio voglia penetrare dentro: non si sa più bene da dove vengano gli sguardi. Avete presente la rappresentazione classica in cui si susseguono ordinatamente il paesaggio, la città, gli avvenimenti? Qui ci sono delle prospettive impossibili: la macchina da presa entra, ma chi sta guardando? dove sta correndo a quella velocità? dove stiamo andando? Non c'è mai l'ancoraggio o a uno sguardo "altro", quello che in letteratura si chiama narratore oggettivo, che da fuori vede il mondo e dispone il suo ordine, o allo sguardo di un protagonista, calato nelle diegesi, portatore del punto di vista del narratore attraverso il suo stesso punto di vista, la forma che Pasolini chiamava la "soggettiva libera indiretta", un modo di raccontare assumendo un punto di vista. Qua i punti di vista e le

prospettive, i personaggi deflagrano. La macchina esce e entra, ritorna, contro tutte le norme del cinema classico che volevano dare l'idea che lo spazio e il tempo fossero in continuità. Esplode tutto: non sappiamo mai da dove viene quel pezzo di storia, quel pezzo di frammento, quello sguardo.

Ulteriore punto è la contaminazione dei generi: non c'è più la distinzione, il noir con le sue regole, la fantascienza, la tranche de vie, il documentario. Ora siamo ad un mélange che riguarda generi, stili e culture; l'idea del magazzino, cui ho fatto riferimento all'inizio. Definirei come post-moderna nella sua accezione più classica questa situazione, questi stati generali del cinema, il che ovviamente non vuol dire che tutto il cinema, punto per punto rispetti questa regola, ma che nella sua articolazione complessiva questa tendenza si evidenzia nel cinema contemporaneo.

L'ultimo elemento che voglio segnalare è proprio tematizzato, oltre che visivo, ed è la mescolanza tra reale e virtuale, questa con-fusione tra i piani, questo essere tutto rappresentazione e non poterne uscire, che appunto film come *Matrix*, *Truman show*, *Assassini nati* mettono in scena in modo esemplare. *Assassini nati* è un film cattivissimo e durissimo non molto amato dalla critica e dal pubblico; è un film di qualcuno che osa mettere in scena, come dice il titolo stesso, la pulsione ad uccidere come dato biologico di fondo di un uomo e di una donna, dove la più cattiva, quella che più avverte questa pulsione è il personaggio di Juliet Lewis. Ma l'aspetto che secondo me che non è stata notato abbastanza è che queste due figure sono il prodotto del sistema mediologico, come in *Truman show*, dove le scene in cui si narra in flash back la loro nascita e la loro crescita, sono le sit com con tanto di applausi, di attori che recitano. In sostanza quello che Oliver Stone mette in scena in *Assassini nati* è la violenza dell'universo dei media che non può che generare creature mostruose, nate per uccidere: non è nel biologico di ciascuno di noi che Oliver Stone individua la radice del male, ma in un sistema mediatico

la cui violenza non può che produrre mostri. Un discorso che da un certo punto di vista ha anche una sua forza "etica".

Tutto questo per dire che nel cinema classico fino agli anni Sessanta, con il melodramma, col film noir, il maschile il femminile, la differenza sessuale era uno dei luoghi del discorso del cinema come sistema. Non solo era tematizzata, messa in scena: qualche volta era una vera e propria ossessione del cinema hollywoodiano: appunto la donna fatale, come la Marilyn cattiva di Niagara. La differenza sessuale era un tema, un'ossessione, un fantasma del cinema americano di genere, quello che costruisce stereotipi, modelli, modi di pensare e di agire.

Penso che questa dialettica maschile femminile, questo conflitto, questo antagonismo non sia più la posta, l'oggetto, il luogo, la scelta discorsiva del cinema contemporaneo nella sua tendenza generale. Quello che questo cinema di cui stiamo parlando, anche quello di Tarantino, alla fin fine mette in scena è un universo casto, da cui è scomparsa la legge del desiderio, del conflitto tra le differenze. Anche perché si tratta di un universo che se io dovessi definire secondo una certa articolazione, disegnerei come più vicino alla possibilità di interagire con il sistema psico percettivo dello spettatore che non il suo sistema narrativo immaginario. Mi spiego: andare al cinema oggi è più vicino a fare un videogame che ad assistere ad una storia e a proiettare fantasmaticamente quella storia e quelle figure dentro un universo immaginario. Risponde alla logica dello stimolo-risposta, dell'effetto, della saturazione visiva, dell'effetto shock, dell'emozione psicosensoriale: è una cascata, diciamo così, di piccoli traumi emotivi. Oggi questo cinema è per l'appunto più rivolto ad una dialettica, che come dicevano i dadaisti del cinema delle sue origini, più che raccontare una storia vuol dare un pugno allo stomaco lo spettatore, costruirgli un universo immaginario e renderlo credibile. Questa tendenza dà ragione di un certo carattere asettico o come l'ho chiamato prima, oggettivato e casto, del cinema

contemporaneo; i corpi ossessionati dal liberarsi dalla materia hanno perso ovviamente ogni riferimento con la sessualità e con la differenza sessuale in particolare.

Torno brevemente al film di Kathryn Bigelow, proprio perchè che è una donna, alla serie *Alien*, mia ossessione, per poi concludere con il tema delle donne guerriere. In *Pronti a morire*, il film con Sharon Stone che ricordavo prima, la cui struttura iterativa è la messa in scena del duello legata alla vendetta da compiere, il tema della seduzione, della presenza del corpo femminile è ancora vivo.

Osserviamo ora *Cantando dietro i paraventi* di Olmi, lo stesso film di Tarantino, quello di Zhang Yomou sulle foreste di pugnali che volano, *La tigre e il leone*: tutti questi film hanno un tema che li accomuna ed è il fatto che le donne vengono rappresentate come portatrici di un codice d'onore e quindi di un sistema di regole nella battaglia, nel combattimento, che gli uomini non sanno più rispettare. Ho fatto una campionatura tra i sette otto film che ho visto e citato e certo bisognerebbe vederne altri per avere maggiori dati statistici, anche perché questo genere sia in Giappone che in Cina è famosissimo e ne sono usciti centinaia, tuttavia i capolavori che sono arrivati in Italia hanno tutti la tendenza ad attribuire al ruolo femminile quello della donna guerriera che combatte per vendicare qualcosa che è accaduto nel passato e che sta dentro quel famoso codice d'onore che avevano i samurai e che nessun samurai, come nessun western, è stato più in grado di rappresentare. C'è quindi un cambiamento di genere, di soggetto rappresentato come agente dentro il genere, dal maschile al femminile, ritorno del principio del codice d'onore, delle regole del combattimento. Come suggestione, che certo andrebbe verificata, mi sembra interessante.

Prendo ora in analisi quelle che chiamo due scene madri: la prima è quella del film di Kathryn Bigelow con la pistola nelle mani della protagonista, segno di onnipotenza femminile, la pistola come prolungamento del suo corpo, anzi dirò di più, in alcune

inquadrature del film il corpo come appendice della pistola. In questo sistema di rappresentazione del corpo c'è un grande prototipo che tra l'altro riguarda il maschile, che è *American gigolò*. Al di là della storia, il punto chiave di quel film è che il corpo diventa appendice dell'abito: qui siamo dentro il discorso della moda ma ci troviamo di fronte a quattro soggettive di camicie e pantaloni che guardano il protagonista; non è lui che ha un oggetto del desiderio e decide se mettere la camicia, c'è proprio il cambiamento del punto di vista. Questo processo fa sì che tra il corpo e la protesi ci sia sempre coincidenza, quindi non più la pistola pensata come utensile, secondo un'accezione classica, ma pensata appunto come prolungamento, addirittura con un rovesciamento di prospettiva. Ci sarebbe qui il grande tema della tecnologia, bisognerebbe aprire il capitolo Cronenberg con *Cresh*, con le macchine che diventano umane; insomma vedete che il cinema gira intorno alle grandi questioni che ci attraversano, ai grandi archetipi, a volte in modo esplicito, a volte sotterraneo.

Torniamo alla Bigelow. Una donna dicevo, che fa un cinema molto di frontiera, qualcuno dice anche molto maschile. K. B. è una che occupa i territori del discorso maschile, per i soggetti che tratta, per il modo in cui fa cinema: ha girato *Point Brek*, oltre questo *Bluee Steel*, *Strange days*. Un cinema quello della K. B. molto sensoriale, nell'accezione che dicevo prima: uno dei suoi assiomi è "con lo sguardo annuso, con lo sguardo tocco", lo sguardo come strumento di relazione e comunicazione, come forma per catturare anche la realtà. E in questo film ci troviamo di fronte alla messa in scena di questo oggetto che prolunga il corpo, anzi il corpo stesso ne diventa un prolungamento. Ci troviamo di fronte alla messa in scena di altri contrassegni del maschile: il distintivo, la divisa, tutti oggetti freddi, metallici, (il titolo originale dice molto di più di qual è la fisionomia del film); un film frigido da questo punto di vista, dove una donna occupa un luogo specifico del maschile, quello dell'azione. K.B. dice: "Fin da piccola mi sono sentita un maschio

nascosto sotto una divisa". E' una frase che fa dire al suo personaggio, che decide di fare l'agente, quindi di entrare nella polizia, per risolvere una questione che riguarda l'impossibilità di avere relazioni con gli altri e col mondo. In tutto il film la protagonista esibisce la pistola e la divisa come strumento di onnipotenza femminile che agevola le relazioni con il mondo. E dice che questo dato non nasce dal fatto che aveva un padre poliziotto che è morto e che lei vuole vendicare, il che sarebbe consueto. Per niente: al contrario il padre e la madre sono contrari. E' lei che dice: "Fin da piccola mi piaceva sparare": le piaceva così tanto che quando fa la sua prima azione e si accorge che c'è un ladruncolo dentro ad un supermercato, al suo solo gesto di estrarre la pistola, lei per difesa gli scarica addosso l'intero caricatore, con la messa in scena di un piacere nel produrre quell'azione che va al di là di ogni gesto di legittima difesa. Parte da qui una storia: un uomo la vede, vede questa geometrica potenza, il piacere dell'onnipotenza e si innamora di quel piacere e di quella potenza. Ci troviamo di fronte alla messa in scena di un principio di seduzione femminile, però, se volete, ibrido. C'è un soggetto agente, onnipotente, di questa onnipotenza lui si innamora, ne è affascinato, subisce la seduzione, desidera questa donna. Nel cinema di K. B. e in questo in particolare c'è ancora desiderio, c'è sensualità: l'attrazione di lui non è però per il corpo di lei, ma è per il suo corpo con la divisa e con la pistola nel momento in cui spara. C'è poi tutta una lunga sequenza di giochi con i proiettili, con la pistola che viene infilata, in cui il tema della seduzione è fin troppo esplicitato. Comunque sia, sicuramente possiamo dire che è un'immagine di onnipotenza femminile che produce desiderio maschile e nello stesso tempo follia. In questo senso mi interessa sottolineare un film fatto da una donna, che mantiene la questione della sessualità, del desiderio e quindi dell'investimento immaginario sul femminile, ma che trova questo nel luogo in cui avremmo pensato di trovare il maschile, dato che è sempre stato così. In questo film la potenza viene rappresentata come aggressività, come carica

distruttiva, come affermazione di sé, solo che le caratteristiche vengono attribuite ad una donna; ed è un film fatto da una donna. Sicuramente ci troviamo di fronte alla violenza intesa come sostituzione di rapporti umani andati a male, si fa vedere sia di lui che di lei la violenza come alternativa alla solitudine, (tutti temi che dominano la nostra cultura e la nostra società,) la distruzione del corpo e il piacere che deriva da questa distruzione come antidoto alla propria autodistruzione. Ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un complesso chiuso, soffocante, senza via di scampo. Una mia ipotesi è che quello che accade tra i due protagonisti del film fa capire che il duello, perché di questo si tratta anche se a distanza, che viene rappresentato tra i due protagonisti, maschile e femminile, non è tra diversi, ma è tra identici. Non ci sono più buoni e cattivi, e sicuramente la morale della storia di questo film, come di tanti altri contemporanei, è che il male è diffuso nell'aria.

L'altra scena è quella di Alien 2, quella in cui Ripley (Sigourney Weaver) avendo incontrato l'alieno nel momento in cui stava allattando le sue mostruose "uova", configurazioni molto poco leggibili sul piano anche iconologico, per poter fuggire spara sulle uova. Una madre simbolica, Ripley che ha una bambina, spara ad una madre naturale nel momento in cui la sua debolezza è proprio l'essere madre, perché sta allattando i suoi piccoli. A proposito di violenza femminile. Ho scritto anche due o tre articoli, tanto mi aveva colpito e tanto interrogava quella scena la nostra supposta linearità. Credo che lì ci sia un punto proprio molto importante; non è un caso quello riportato in questa serie, credo che su questo tema il cinema, anche con autori diversi, abbia costruito un discorso molto più compiuto. Non per niente Matrix si chiama Matrix: intorno al materno il cinema ha ragionato parecchio e ci ha fatto vedere molte cose poco convenienti per la nostra idea progressiva, bella, lineare, per la nostra autorappresentazione consolatoria.

Volevo parlare insieme di Alien e di Batman, perché sono due serie che si somigliano, ma mi soffermerò, per questioni di tempo, solo sul primo. Alien ci racconta del farsi identico dell'altro, Batman del farsi altro dell'identico. Tutti due mettono insieme l'idea del mostro, della minaccia, ma insieme della protezione, della assicurazione. La serie di Alien ci dice insomma che c'è una nuova frontiera tra identità e differenza, e questa consiste nella coincidenza e nella contaminazione di questi termini.

Due o tre puntualizzazioni per dire il perché di queste affermazioni apodittiche, cui sarei dovuta arrivare raccontando un po' di trama e di storia. Sul piano già della sua serialità, quella di Alien non è una catena, ma una rete che risponde al principio della disseminazione, è un iper testo. Sono quattro episodi: *Alien*, *Alien il ritorno*, *Alien tre*, *Alien resurrection*, ma non sono nell'ordine di una sequenza, sono prodotti, diciamo così, per gemmazione. Già nella sua struttura infatti questa serialità, che è plurale, flessibile, ipertestuale e non a catena, ci parla di una forma espansa, che si autoriproduce e questo tema della forma espansa che si autoriproduce, ipertestuale, disseminata, a rete, è anche il tema del film, anzi dei film, che è legato al questione della riproduzione, della riproducibilità. Alien il mostro: dominato dall'ossessione riproduttiva, che lo spinge a ricercare corpi da penetrare per generare la propria discendenza. Il tema della serie di Alien è tutto qua e Sigourney Weaver, la Ripley del film, è la guerriera, ma nello stesso tempo l'oggetto del desiderio di Alien in quanto donna, che appunto diventerà "l'utero in affitto", diremmo oggi, rispetto a cui Alien può generare la propria progenie. Quindi Alien cerca organismi in cui crescere e svilupparsi: c'è tutta una fenomenologia dei ventri, degli stomaci, le camere, i cunicoli. Tutto questo chiuso, privo di aria: si è sempre su astronavi, non siamo mai né in un altro mondo, né in questo, sempre in transito, sempre dentro ambienti chiusi, anche nelle loro aperture.

Ci troviamo di fronte ad un cambiamento profondo della raffigurazione dell'altro, dell'alieno, che non è più un marziano proveniente da un altro pianeta. Bart negli anni '50 parlava dell'incapacità di immaginare l'altro e del fatto che questo *altro* diventata necessariamente, nel cinema di fantascienza ma non solo, antropomorfo, ridotto all'identico. Il modo in cui negli anni '50 si raccontavano gli altri, i marziani, i possibili invasori, i fratelli da un altro pianeta, era antropomorfizzare, il che è sicuramente una forma di dominio, di controllo sociale e di assicurazione; ciò finisce proprio verso la fine degli anni '70 con la serie Alien, che rompe i meccanismi per cui il mostruoso doveva essere raffigurato con sembianze umane. In quegli stessi anni, nell'82, c'è anche un altro straordinario film che va nella stessa direzione: *La cosa*, di Carpenter. Non a caso, *La cosa*: non siamo in E. T. non c'è più rappresentazione antropomorfa, pur nel diverso, dell'altro come qualcuno che vuole tornare a casa: "telefono casa". In tutta questa serie non c'è casa, sono solo transiti, siamo in un'altra dimensione, ma soprattutto si rompe il principio del mostruoso come avente sembianze umane.

Ora, questo modo di rappresentazione dell'altro diventa tanto più mostruoso e informe quanto più viene meno un nemico chiaro e definito. Inutile dire che siamo anche nel periodo di caduta del muro e la cultura occidentale in quel periodo ha vissuto proprio una sindrome da eclisse del nemico: non c'era più nemico da *rappresentare* e in un certo senso Alien risponde anche allo spirito di questi tempi, per cui il mostro diventa un fantasma circolante, senza più forma. In questo senso Alien dà corpo ad una minaccia vagante, presente ma mai veramente qui e riconoscibile. Non a caso non arriva mai sulla terra, incontra dei rappresentanti della società umana nello spazio; possiamo dire che il mostro circola nell'aria.

Ora, la sindrome invasiva classica, quella del barbaro, del diverso, dello straniero, rappresentava queste figure come qualcuno che preme ai confini e vuole entrare. Qui

invece siamo da un'altra parte, qui non si vuole entrare: intanto perché il mostro, (ne La cosa e nel secondo Alien è molto più esplicito) viene direttamente da dentro, vive in questo luogo, in questo sovramondo che non è questo spazio, non arriva mai alla terra, non arriva mai a destinazione, sta in transizione, in un cambiamento di forma; il suo principio è la metamorfosi e proprio per questo non c'è più differenza tra dentro e fuori, tra il mostro e l'altro da sé. Alien si muove in questa zona incerta, fluida, priva di ritorno a casa; qualcuno ha parlato di "nomadismo cosmico"; in più non è visibile, non è figurabile, è inafferrabile dallo sguardo: si tratta di una di quelle forme che non hanno una forma, perché ne sono alla ricerca,. Alien ci parla della materia, di configurazioni instabili: a volte sembra un polipo, un ragno, una macchina, materia decomposta, tentacoli, vuoto, pieno, sempre placenta, sempre secrezioni, sempre muco. Quello che vediamo di Alien è questa continua evocazione del parto, questa continua messa in mostra del penetrare, protendersi, farsi penetrare, membrane, liquido. Non a caso il computer di bordo del nostromo si chiama Mather; gli americani quando fanno le cose poi le dicono, hanno fatto un film sul principio materno e l'hanno rappresentato in sembianze mostruose, bisognerà pur prenderne atto. Creatura della metamorfosi, anche per questo, figura della metamorfosi che si autoriproduce e cerca luoghi in cui riprodursi, Alien non è un principio maschile, è una figura instabile del divenire. Ha un proprio sguardo, una propria soggettività, anzi molta della suspense del film deriva proprio da questi sguardi del mostro che arrivano da tutte le direzioni. E tuttavia non è un nemico fino in fondo ostile, volendo riprendere brevemente la tipologia classica, perché non apre un rapporto conflittuale; anche se ci sono scontri, duelli, cerca di ammazzare, lui semplicemente vorrebbe negoziare, diremmo oggi, cioè vuole trovare luogo e forma appunto per riprodursi. Appunto l'antagonismo con Ripley, la protagonista, riproduce un antagonismo tra altro e identico, nella forma però del negoziato.

Quali sono le caratteristiche di Ripley? Da un punto di vista mitologico, per come viene rappresentata, è Diana cacciatrice, la divinità della guerra, ma è anche la divinità del parto; combatte, caccia, uccide, ma è anche la vergine pura che non ha mai storie d'amore, che respinge ogni contatto sessuale e tuttavia si prende cura dei piccoli, sia la bambina che trova nel primo episodio, sia il gatto e il cane, e li conduce all'età adulta: con qualche contemporaneità potremmo definirla una madre simbolica. Sia gli umani che le bestie infatti la individuano come centro, posta di una maternità surrogata; insomma Ripley sta a metà tra la natura selvaggia e inselvaticata della bestia, dal punto di vista iconografico in questo caso, e il cyborg, macchina di cui si traveste (ci sono anche molte scene in cui indossa armature, indossa delle protesi, degli stivaloni) ma pur avendo questi connotati, questi principi della modernità, del cyborg e nello stesso tempo di richiamo alla natura selvaggia, Ripley per il modello a cui fa più riferimento dal punto di vista iconologico, è la Giovanna d'Arco di Dreyer.

A questa rinvia esplicitamente tutto il terzo episodio in cui lei è rasata proprio come la Giovanna d'Arco del film, anche nel modo in cui è rappresentata (primi piani, dettagli) ci sono citazioni da Dreyer, film che rilancia una donna visionaria e sola, guerriera e vergine, che non partecipa della comunità di suo riferimento: anche lei è una *ostis* rispetto alla stessa comunità. Protettrice della vita, il ruolo di Ripley, come quello di Giovanna d'Arco, è di mantenere aperti i canali di comunicazione tra due mondi altri, che si attraggono e si respingono. Ripley è per eccellenza la figura della mediazione: vive ai margini, nelle zone liminari, è una figura di frontiera, non appartiene né alla comunità dei mostri, né a quella degli uomini. E' lo strumento però, è la forma, è la possibilità stessa, dell'incontro tra queste differenze.

Da questo punto di vista, pur esprimendo la maternità in forma simbolica, cioè lontano dal desiderio della sessualità, di cui in questo film sicuramente non c'è nulla, Ripley rilancia il

ruolo del femminile come figura della relazione e della mediazione, con un'accezione "positiva" della femminilità, che perde tutte le caratteristiche del suo retaggio classico, soprattutto cinematografico; non diventa fino in fondo quelle donne eteree senza corpo, senza contrassegni, in-differenti, di cui abbiamo parlato prima, però rilancia un luogo, una figura del femminile abbastanza inedita, appunto della donna come fondatrice di relazione e di mediazione. E questo mi sembra un discorso interessante.