

<< *Science fiction plucks from within
us our deepest fears and hopes then
shows them to us in rough disguise:
the monster and the rocket* >>
W.H. Auden

<<*We live, as we dream -- alone.*>>
Joseph Conrad.

(dallo script originale del film)

M. Letizia Verola

Alien, ovvero il nostro futuro gotico.

E' stato scritto che la saga di Alien, forse uno dei prodotti seriali più longevi e prolifici del cinema, per la voracità di temi e figure dell'immaginario è stata una delle poche storie di fantascienza in grado di misurarsi con questioni tutt'altro che superficiali dell'epistemologia moderna e contemporanea. La sessualità esplicita e aggressiva di un femminismo antagonista, la commistione tra organico e inorganico, il tema della malattia e della viralità, l'ossessione del controllo multinazionale, l'eredità vittimista del Vietnam, la paranoia militarista reaganiana, il neopaganesimo e la proliferazione di nuove religioni, la bioetica e la manipolazione genetica: queste e altre chiavi di lettura sono state passate in rassegna nel capitolo dedicato ai quattro film della serie in un recente saggio sul cinema di fantascienza (MENARINI 1999). Che quella di Alien sia una saga che a pieno titolo possa inserirsi nella storia della narrativa gotica forse sembrerebbe invece una ipotesi gratuita. In che relazione sarebbe "Alien" con la tradizione della narrativa gotica, a parte la mostruosità demoniaca dell'alieno?

Nei romanzi gotici delle origini - e, grosso modo, in tutta la narrativa gotica (PUNTER 1997)- ricorre con una certa frequenza la presenza di una vittima femminile ipersensibile e contestualmente isolata alla mercé di un *vilain* aristocratico in luoghi arcaici, claustrofobici o marginali. Certo, la vittima talvolta può anche non essere femminile, e può esserci più di una vittima; in secondo luogo, alla nobiltà del sangue del persecutore si può sostituire l'aristocrazia dell'intelligenza, oppure il persecutore può appartenere ad una classe emarginata, un qualche relitto storico o biologico che minaccia l'ordine sociale; infine, la geografia del terrore può investire perfino la metropoli e uscire dal castello e dall'abbazia abbandonando le regioni più primitive dell'Europa; ma fondamentalmente possiamo riconoscere dietro l'apparente variabilità degli schemi narrativi alcune costanti che si ripetono aggiornandosi sulla falsariga di un modello venatorio: la preda - socialmente, psicologicamente o semplicemente topograficamente isolata; il predatore - una figura perturbante che sembra generalmente venire dal passato, o comunque da tutto ciò che nello spazio e nel tempo possa rappresentare il caos e la barbarie. La componente soprannaturale, interpretata di volta in volta da fantasmi, schiavi del Maligno, mostri, in fondo non è altro che la materializzazione delle paure inconsce o dei sensi di colpa della vittima. La claustrofobia dei luoghi inoltre configura spesso questa persecuzione come un incubo notturno.

La sensibilità romantica e quella decadente hanno contribuito ad adeguare di volta in volta ai tempi le coordinate narrative del genere. Il ribellismo romantico ha introdotto la figura prometeica dello scienziato antagonista, rivale del creato e del suo creatore, che si sdoppia nel *vilain* vicariante del mostro che ha evocato. Il decadentismo - e Stevenson in particolare - prosegue sulla strada della denuncia dei pericoli della sperimentazione scientifica introducendo il tema della minaccia della degenerazione, morale o biologica che sia, che l'anarchia intellettuale o psicologica può comportare. Quanto al vampiro, il più popolare degli eroi negativi nell'immaginario contemporaneo, anche in questo caso la cultura decadente si è impadronita di una figura folklorica conferendole quei connotati con i quali la conosciamo oggi. E cos'è il vampirismo se non una forma di contagio che provoca nelle sue vittime una degenerazione ferina, ovvero una regressione nel passato della nostra specie e nel disordine degli istinti primitivi?

Quella gotica è una narrativa che dà voce alle fantasie paranoiche di chi vede minacciato un mondo che si vuole ordinato. La presenza del *vilain* aristocratico nella narrativa gotica delle origini sembra rimandare allo stesso referente del romanzo inglese moderno che celebrava il *self-made-man* borghese. In realtà anche in seguito molti romanzi gotici sembrano giustificare questa chiave di lettura sociologica, e non solo perché i loro autori si distinguevano per il conservatorismo dichiarato delle loro posizioni politiche. Lo scienziato sembra invece aver eclissato definitivamente una figura fortunata della narrativa gotica delle origini, quella del monaco empio che stipula un patto col demonio. Al *clericus* asservito al Male per sete di dominio, che in fondo è stato anche uno strumento della polemica protestante prima e illuminista poi, il secolo della Rivoluzione industriale preferisce l'*homo faber* che compete con Dio senza intermediari che impongano le loro condizioni. Mentre il dottor Faust cedeva il posto al dottor Frankenstein, la conflittualità

sociale e politica in Inghilterra si spostava sul piano economico. Naturalmente la rispettabilità vittoriana, più che dall'individualismo e dall'anarchia feudale, si sentiva minacciata dal proletariato e da un doppio socialmente degradato come Hyde, mentre è la paura post-darwiniana del nostro passato, insieme alle fobie sociali provocate dal colonialismo e dai fenomeni migratori, che sembra alle origini dei temi narrativi di autori come Machen, Lovecraft e Blackwood che paventano razze antiche e/o aliene minacciose. Ovviamente c'è poi l'interpretazione psicoanalitica. La minaccia non è esterna, ma interna. È il ritorno del rimosso, sono i "fantasmi dell'Es" che ci minacciano, per usare un'espressione felice del film "Il pianeta proibito" (*The forbidden planet*, USA 1956). A questo proposito è interessante osservare come in fondo l'ingenuità temeraria di molte vittime, che spesso sfiora l'acquiescenza, rifletta la volontà di delegare le responsabilità del cedimento all'aggressore, laddove la minaccia è palesemente una fantasia di intrusione sessuale. Il vampiro è la figura più emblematica per questa chiave di lettura. Come ha scritto David Punter a proposito del Drakula di Stoker, il vampiro costituisce una minaccia a tutti i tabù sociali: perché cancella la distinzione tra uomo e donna, demistificando la fiducia nella passività sessuale femminile, perché cancella quella fra uomo e animale, riecheggiando le paure di degenerazione comuni alle fantasie decadenti, perché cancella quella fra uomo e dio, con la promessa di un'immortalità alternativa, immediata, più gratificante e meno sublimata (PUNTER, 1997).

Bene, cosa ha a che fare un film di fantascienza come *Alien* con la tradizione narrativa gotica? Iniziamo col dire che è stato il cinema americano degli anni '50 a coniugare l'horror – e quindi il gotico – con la fantascienza. Siamo in piena guerra fredda, e l'ostilità americana verso i paesi comunisti e verso la minaccia esterna di una società totalitaria e livellatrice è riflessa in un capolavoro come "L'invasione degli ultracorpi" (*The invasion of body snatchers*, USA 1956). La minaccia viene dal cielo, naturalmente. Non siamo forse entrati nell'era atomica? Non è forse cominciata la corsa allo spazio?

Ma c'è una ragione fondamentale per cui *Alien* ha a che fare con questa tradizione narrativa, ed è per il suo omaggio esplicito ad H.P. Lovecraft. L'artista svizzero H.R. Giger fu coinvolto dal regista nel progetto, come ricordò in un'intervista Ridley Scott, proprio per le sue tavole ispirate al Necronomicon. Prima di *Alien*, gli extraterrestri hollywoodiani erano sempre stati più o meno spaventosi, e a volte involontariamente grotteschi, come la gelatina rossa di "Fluido mortale" (*The Blob*, USA 1958) e i baccelloni dell' "Invasione degli ultracorpi", ma mai veramente terrificanti. Nessuno, al pari di *Alien*, aveva mai richiamato in vita i demoni delle fantasie medioevali. Da allora le ossessioni biomeccaniche di Giger hanno colonizzato il nostro immaginario ispirando tutti i mostri del cinema fantascientifico degli ultimi venti anni. Del resto, è nel suo complesso che il cinema di Scott è stato fondamentale nella storia del cinema di fantascienza. La colonizzazione del nostro immaginario si concluderà infatti con *Blade Runner* (USA, 1982), il film con cui Ridley Scott impose definitivamente alle nostre fantasie un futuro dalle atmosfere invernali e notturne. Già in *Alien* Ridley Scott aveva chiuso i conti con l'ottimismo *startrekker* tributando un omaggio a *2001, Odissea nello spazio*, il capolavoro della Science Fiction luminosa, pulita e clinica (USA, 1968). L'omaggio non è solo visivo (nella scena iniziale del risveglio dall'ibernazione dell'equipaggio e in quelle nella stanza di Mother, il computer di bordo), ma anche sonoro (uno dei temi più noti della serie, per intenderci quello della capsula di salvataggio del primo *Alien*, è identico ad uno dei temi musicali del film di Kubrick). Dopo la parentesi "positivista" degli anni Sessanta, insomma, con *Alien* e il ritorno dell'horror nel cinema fantascientifico la SF torna a raccogliere l'eredità del gotico.

Vediamo ora in dettaglio quali componenti narrative di *Alien* possono essere ricondotte alle costanti della narrativa gotica, e a quali temi di quella tradizione allude, anche involontariamente, il film. Nel far questo prenderemo in considerazione soprattutto il primo film della serie, *Alien* (Gb, 1979), da un soggetto di Ronald Shusset e Dan O' Bannon, sceneggiato da quest'ultimo e diretto da Ridley Scott. Accenneremo qualche volta anche al secondo episodio della serie, *Aliens* (USA 1986), sceneggiato e diretto da James Cameron.

Il tempo, i luoghi: il futuro, ma un futuro imprecisato (*sometime in the future*, recita lo script originale del film). Un futuro molto gotico, però, grazie alle atmosfere notturne e claustrofobiche dei luoghi principali di questo incubo, e cioè: la superficie immersa nel buio dell'asteroide LV-426 (detto anche Acheron, nella novelization di Alan Dean Foster, nei fumetti e anche nel gioco di ruolo) da cui proveniva il radio-faro; il ponte di comando e la stiva della nave aliena abbandonata; i ponti e il sistema di areazione del cargo spaziale. E le prime immagini del film sono ancora più suggestive: l'architettura esterna di questa nave commerciale sembra quella di un edificio gotico galleggiante nel vuoto. La Nostromo, la navicella anteriore che la rimorchia, ha un nome molto evocativo che è un omaggio esplicito a Joseph Conrad (*Nostramo*, 1904), omaggio che si ripete poi con il nome della capsula di salvataggio, il Narcissus (*The nigger of the Narcissus*, 1897), e con il nome della nave di *Aliens*, che si chiama Sulaco come la città di "Nostramo". - Nella novelization di Alan Dean Foster del terzo episodio, la nave di soccorso con la quale arriva Bishop II è chiamata Patna, come quella di *Lord Jim*. Questi riferimenti espliciti all'opera di Conrad si aggiungono ai numerosi rimandi impliciti, soprattutto attraverso la metafora del viaggio nelle tenebre e il tema del clandestino destabilizzante. Siamo nel territorio dell'immaginario colonialista – la nave spaziale appartiene ad una sedicente "Compagnia", che solo nel secondo episodio sapremo chiamarsi Weyland Yutani

Corporation. E allora come non leggere in filigrana l'allusione alla Compagnia delle Indie inglese? - con tutto il carico di inquietudini che l'occidentale si porta dietro esplorando queste terre sconosciute per sfruttarle, opprimendo o cancellando le comunità primitive che incontra. Se esse vengono sentite come una minaccia ignota, è più per i sensi di colpa che sollevano che per la barbarie che rivelano. Un Lovecraft riletto alla luce di Conrad, quindi, forse attraverso la mediazione cinematografica della denuncia antimilitarista di Francis F. Coppola (*Apocalypse now*, USA, 1979).

Ritorniamo alle componenti narrative del film. Personaggi principali e protagonista, ovvero le vittime, sono l'equipaggio di un cargo spaziale, cinque uomini (fra i quali Ash, l'ufficiale medico – una riedizione dello scienziato senza scrupoli - che si scoprirà a posteriori essere un androide, e che in realtà, in termini narratologici, si rivelerà aiutante dell'antagonista) e due donne (una delle quali, il tenente Ripley, che era stata l'unica ad avere il buon senso di chiedere la quarantena di fronte al primo caso nel timore di un contagio della nave, è "la" protagonista, almeno nel senso che si rivelerà l'unica antagonista degna dell'alieno). C'è un altro membro nell'equipaggio. E' il gatto Jones, che viene cooptato dagli esseri umani già solo con quel nome e si salva con Ripley. Jones, con la sua natura domestica, rappresenta la faccia rassicurante del mondo animale e si contrappone all'animale perturbante, la specie ignota e non addomesticata, che simboleggia invece l'indifferenza cieca e crudele della natura sfuggita al controllo umano. La struttura narrativa dell'intreccio contrappone questi personaggi al loro antagonista secondo il modulo venatorio già evidenziato, e questo di per sé, insieme alle atmosfere claustrofobiche e notturne, è un ulteriore punto di contatto con la tradizione narrativa gotica.

Antagonista, ovvero il predatore, è un essere alieno, non si capisce bene se insetto o rettile, anche se poi Cameron in occasione dell'uscita del sequel sarà prodigo di spiegazioni rimandando all'ontogenesi degli imenotteri. Per quanto i rettili, con i loro antenati dinosauri, sembrano appartenere di diritto alla memoria più inquietante del nostro pianeta, e per quanto le fattezze rettili dell'alieno siano un omaggio agli "Antichi" di Lovecraft, il film sembra suggerire che sono in realtà gli insetti, apparentemente innocui, ad essere più minacciosi dei rettili. Esistono a tutt'oggi decine di migliaia di specie non scoperte e nelle previsioni catastrofiche del nostro pianeta sarebbero le uniche a sopravvivere ai disastri ambientali. Ma quello che allarma di più è la natura subdola della loro minaccia, come sa bene la letteratura colonialista. L'insetto alieno infatti, ricordando il ciclo vitale della mosca tze-tze, diventa adulto dopo una lunga metamorfosi passando attraverso uno stato embrionale durante il quale vive in un rapporto parassitario con l'organismo ospite in cui è stato depresso.

Cosa ha a che fare l'insetto alieno con i mostri della narrativa gotica? L'alieno non parla, non lusinga, non seduce. Sembrerebbe difficile applicare a questo insetto una chiave di lettura psicanalitica. È la ferinità allo stato puro. Il suo uso del corpo umano non è finalizzato alla soddisfazione sessuale senza concepimento, ma alla procreazione senza coito. Altre metamorfosi animali della narrativa gotica, come la licanthropia o il vampirismo, offrono delle garanzie di immortalità alle vittime. Il mostro alieno invece è uno sfruttatore spietato. Una volta completato il suo sviluppo, con la sua nascita uccide l'organismo umano che lo ha ospitato e tutti gli esseri umani da allora sono esposti indistintamente al contagio. L'extraterrestre di Alien ha almeno qualcosa a che fare col *vilain* aristocratico della narrativa gotica? In un certo senso, sì: l'alieno è un eroe nietzschiano, o per lo meno riflette i timori nei confronti di quella che è stata una interpretazione che è andata per la maggiore del tipo di natura eletta a cui alludeva il filosofo tedesco quando auspicava l'avvento del Superuomo. Ash, consultato per l'ultima volta dopo la colluttazione con i suoi compagni, li informa che non potranno sconfiggere l'alieno perché è << Un perfetto organismo. La sua perfezione strutturale è pari solo alla sua ostilità >> e replicando all'ufficiale Lambert, che aveva commentato sconsolata che forse lui lo ammirava, risponde che ammira << la sua purezza. Un superstite non offuscato da coscienza, rimorsi o illusioni di moralità >>. Questa idea della purezza genetica e guerriera sembra a tutti noi inevitabilmente contigua a quella dell'ideologia nazionalsocialista, e ormai dopo le parole di Ash l'alieno sembra agli occhi degli spettatori più un ufficiale delle SS che un insetto gigante proveniente dagli spazi siderali. L'androide ha significativamente premesso che l'alieno è un superstite. Un relitto del passato, nella migliore tradizione del gotico. Ma del passato di chi? Non del pianeta Terra, apparentemente, anche se la struttura sociale di questi imenotteri alieni è, come rivelerà *Aliens*, militarizzata e gregaria come quella di uno stato totalitario. *Alien* allora potrebbe essere un omaggio al filone fortunato del cinema di guerra per il criptonazismo di questi alieni, ma la sua estraneità effettiva rispetto al nostro passato collettivo disimpegnoerebbe le vittime e gli spettatori dalla cattiva coscienza storica. Quindi forse il suo elaborato ciclo vitale altro non è che un'allegoria e allude ad un passato individuale irrisolto e rimosso che incombe con la sua minaccia ripresentandosi sotto nuove forme. Siamo davanti agli "Antichi" di Lovecraft, non dimentichiamolo.

Ma ritorniamo alle componenti narrative del film. Aiutanti dell'antagonista, ovvero del predatore, sono Ash, l'ufficiale scientifico androide sotto mentite spoglie umane, e Mother, il computer di bordo. È ovvio vedere nei due personaggi conniventi, entrambi non umani, un atto d'accusa nei confronti della disumanità della scienza. Insomma ci inseriamo nel filone Frankenstein. In questo caso però si tratta di una scienza asservita alle applicazioni militari delle sue scoperte. Come riveleranno Ash e Mother, una direttiva segreta

della Compagnia autorizzava a sacrificare l'equipaggio per raccogliere forme di vita extraterrestre per gli studi strategici della Divisione Armamenti. Alla disperata richiesta di suggerimenti per eliminare l'alieno, Mother risponde laconica a Ripley: dati insufficienti, *doesn't compute*, impossibile computare. E' molto di più ormai che connivenza, è la resa della ragione di fronte all'ignoto. L'indifferenza crudele dell'alieno ha un alleato nella miopia scientifica che si trincerava dietro la prudenza epistemologica.

La specificità di Mother, con quel nome così evocativo, rimanda però anche ad un altro livello di lettura perché, interferendo grazie al nome con la natura mostruosa della maternità degli umani esposti al contagio dell'alieno, costituisce un ulteriore rimando al tema, per la verità molto invadente nel film, della maternità negativa. E' proprio attraverso questo tema che *Alien* in fondo si inserisce nel filone fortunato, all'interno della narrativa fantastica, della mostruosità di una scienza arrogante, la scienza del dottor Frankenstein e del dottor Moreau, che invidia al creatore la possibilità di dare la vita. L'uomo che nel futuro incontrerà la specie aliena sarà accontentato e partorirà anch'esso.

Quello della madre che invece di generare la vita genera la morte è un topos del cinema fantastico, sia horror che fantascientifico. Basti citare soltanto *Il villaggio dei dannati* (Gb, 1960) e *Rosemary's baby* (USA, 1968). Parallelamente ad esso, in *Alien* si rincorrono quelli della madre castrante e del delirio di onnipotenza di una maternità androgina. Solo ad un livello di lettura superficiale l'alieno può sembrare il diretto discendente dei demoni, dei vampiri e dei licantropi della tradizione folklorica e della narrativa gotica, che hanno sempre avuto nelle donne le vittime di elezione. Le vittime di *Alien* sono soprattutto individui di sesso maschile. Ed è curioso notare come si tratti di una dislocazione analoga a quella che Mario Praz segnalò nella sensibilità ottocentesca, che si convertì dal sadismo romantico al masochismo decadente (PRAZ 1976). In *Alien* abbiamo in fondo individui di sesso maschile che di fatto subiscono uno stupro e partoriscono. "Figlio di puttana" inveisce Parker nel film all'indirizzo dell'alieno. "No, figlio di Kane", lo corregge Ash. E l'alieno in un certo senso figlio di Kane lo è per davvero, dal momento che Kane è gravido del mostro e lo dà alla luce fra le doglie di un parto grottesco. Per la femmina omicida di questa specie aliena, l'uomo è un ospite da fecondare e da uccidere subito dopo, per difesa, proprio come nella biologia di alcuni insetti. L'antagonista del mostro alieno, e l'unica a sfuggirgli, sarà una donna, il personaggio inerme per eccellenza della tradizione gotica. Non è poi così azzardato vedere occultate nell'alieno le paure moderne di una identità femminile teratomorfa che lo stravolgimento dei ruoli sessuali può comportare.

L'organismo che insemina Ash è un uovo-fiore che quando si apre invitante alla curiosità dell'astronauta sembra una vulva. Ed è il primo paradosso sessuale del film: è l'organo femminile ad avere un ruolo attivo nella fecondazione. Tutta la prima mezz'ora del film, dal risveglio per l'apparente richiesta di aiuto trasmessa del radiofaro, alla discesa di Kane nel deposito di uova della stiva aliena, è carica di metafore uterine mostruose. Quando la spedizione di soccorso entra nel relitto, la morfologia della nave aliena non è già più riconoscibile come artificiale perché il corridoio in cui si avventurano gli astronauti sembra l'interno di un organismo biologico. La missione prosegue nell'esplorazione di questo *inner-space* immergendosi in quella sorta di liquido amniotico che è la nebbiolina reattiva della stiva. L'incubo che ha inizio da questa serra tropicale di uova inerti che costringeranno l'ospite fecondato a partorire mostri che violenteranno altri esseri umani dà un volto alla paura della madre fallica, il *rebis*, ovvero l'androgino della tradizione alchemica, che corrisponde ai sentimenti ambivalenti di odio e amore per la madre tipici della fase sadica anale del bambino. Nel gotico postmoderno il mostro non corrisponde più, come avrebbe scritto Ernest Jones nella sua psicanalisi dell'incubo, al desiderio femminile rimosso dell'amplesso (JONES, 1978). Nel gotico postmoderno il mostro è un *vilain transgender*, la materializzazione delle paure di confusione sadica dei ruoli sessuali.

Se quella aliena è una maternità mostruosa, non meno mostruosa, dal momento che la maternità le è ripetutamente negata, è la sterilità forzata di Ripley. L'eroina che mette fine all'incubo (e, significativamente, la fine dell'incubo coincide con la possibilità di riprendere il sonno dell'ibernazione) è un personaggio che nelle scelte di regia del primo episodio e dei sequels è costantemente accompagnato dalla deliberata rimozione dei temi del sesso e della maternità. Dal primo episodio fu tagliata la scena in cui Ripley, dopo la sparizione di Dallas, sospettando di Ash domanda a Lambert se era mai andata a letto con l'ufficiale medico. Il copione prevedeva anche una scena di sesso tra Dallas e Ripley, che non fu però mai filmata. Del terzo episodio pare che una scena girata e poi tagliata all'inizio del film fosse un sogno di Ripley nel quale un alieno fruga fra i rottami e cerca di violentarla. Hicks, il giovane marine con cui nel secondo episodio c'era stato del tenero, viene ritrovato morto nella nave all'inizio del terzo episodio. Nel corso del terzo episodio morirà poco dopo l'amplesso con Ripley – l'unico amplesso umano della serie – anche il dottor Clemens, il medico reietto che tra l'altro è una figura molto conradiana nel suo fallimento professionale che lo ha relegato su Fury, il pianeta che è una colonia penale. In una scena tagliata del secondo episodio, dopo essere stata recuperata dalla deriva nello spazio, Ripley domanda di sua figlia. Burke, il rappresentante della Compagnia, le mostra l'immagine di una anziana signora morta due anni prima all'età di 67 anni. Ripley mormora che lei aveva promesso a sua figlia di essere di ritorno per il suo undicesimo compleanno quando si era imbarcata sulla *Nostromo*. Dalla sequenza in cui Ripley mette a letto Newt nel centro medico venne tagliata la scena in cui Newt chiede a Ripley se lei aveva mai avuto una figlia e viene a

sapere che la figlia di Ripley è morta. E' all'inizio del terzo episodio che, risvegliandosi, Ripley viene a sapere di essere l'unica superstite della nave e di aver perso Newt, che lei considerava come una sostituta della figlia, persa quindi due volte.

Questa eroina, che è l'unica antagonista degna dell'alieno, è anche l'unica superstite in quasi tutti gli episodi della serie. La centralità di Ripley nel ciclo è sembrata un segno incoraggiante della comparsa di ruoli più interessanti per le attrici nel cinema d'azione. A me sembra invece essere una reazione punitiva alla confusione dei ruoli e all'androginia che l'emancipazione femminile ha proposto. L'isolamento umano e l'impossibilità della maternità (a meno di non accettare di condividere la femminilità mostruosa della specie aliena partorendo un mostro, come nel terzo episodio) sono il rovescio della medaglia di questo inedito protagonismo femminile.

Qual è quindi il futuro che ci riserva *Alien*? La specie umana sarà destinata a estinguersi nella conflittualità irriducibile dei due sessi, fra l'aspirazione dell'uomo di riprendersi la costola annullando il ruolo riproduttivo degli esemplari femminili della sua specie e il desiderio della donna di soppiantare socialmente e sessualmente il compagno maschile ispirandosi al modello biologico degli insetti. Paventato dagli esseri umani di sesso maschile, il modello a cui le femmine umane sembrano già ispirarsi, quel modello che invece sono forse costrette a introiettare loro malgrado per sopravvivere (non è per questo che l'antagonista dell'alieno è una donna?), è appunto quella madre omicida che salta fuori dallo spazio profondo degli incubi dell'uno e dell'altro sesso.

<<L'Ombra che irrompe all'improvviso con le fattezze della follia ha spesso i tratti degli istinti negati. La rimozione dell'aggressività e della sessualità porta alla nascita di una serie di creature fantastiche in cui l'umano si deforma sempre di più fino a coincidere con una diversa immagine animale (...)>> scrive lo psicanalista junghiano Mario Carotenuto a proposito del fantastico nel cinema (CAROTENUTO 1997). Alien, il mostro rettile o insetto, è contemporaneamente l'Ombra della paternità e della maternità malefica, ma anche quella del *Puer* negativo. La volontà di riappropriazione del potere generatore femminile, che, come ha ricordato Carotenuto, è comune tanto al processo alchemico dell' *homunculus* quanto alla leggenda del Golem e alla storia della creatura di Frankenstein, nella saga di Alien incontra l'archetipo del non-morto che traduce l'immagine narcisista dell'amore cannibalico e della pulsione sessuale al servizio di un potere distruttivo. Dopo le immagini infantili rassicuranti degli alieni di *Incontri ravvicinati del Terzo Tipo* (USA, 1977) e di *E.T., l'extraterrestre* (USA, 1982), film in cui il nostro futuro aveva sposato i lungometraggi di Walt Disney, Ridley Scott restituisce la fantascienza all'età adulta e ci mette di fronte alle nostre responsabilità individuali e collettive coniugando l'ignoto all'orrore. Il figlio di Kane è il figlio che un giorno potrebbe partorire un'umanità al suo brusco risveglio dal sonno della ragione.

BIBLIOGRAFIA

- A. CAROTENUTO, "Il Fantastico nel cinema. Dagli incubi espressionisti ai mostri della fantascienza", in *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano 1997
- E. JONES, *Psicanalisi dell'incubo*, 1978 (1931).
- R. MENARINI, "Gli alieni, Ripley e altri catastrofi", in *Il cinema degli alieni*, Alessandria 1999.
- M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1976.
- D. PUNTER, *Storia della letteratura del terrore*, Roma 1997 (1996).