

GORGON

WWW.GORGONMAGAZINE.COM

ISABELLA NICKY PLANTAMURA

ALIENS R US

ECLISSI, MIMETISMO E SOCIETÀ
NELLA TETRALOGIA DI ALIEN



SI

È largamente riconosciuto che la serie cinematografica inaugurata dal film *Alien*, per la ricchezza dei temi e delle figure dell'immaginario che ha affrontato, ha saputo interpretare il tema dell'alterità in un confronto serrato con il contesto storico-culturale di produzione (Canova, 2004: 130; La Polla, 1996: 119; La Polla, 2003; Menarini, 1999: 149-180).

In questa autentica saga cinematografica l'alterità assume svariati aspetti, e nel corso dei quattro film che rappresentano gli «episodi ufficiali» (al netto degli *spin-off* e delle saghe parallele) intraprende un percorso che, partendo da una netta opposizione tra identità e alterità, finisce con l'ibridare i due termini. Il presente studio si propone di indagare, sullo sfondo dei diversi macrotemi di ogni film, proprio l'argomento costituito dal confronto con l'alterità.

Alien. Alterità archetipica

Nel 1979, l'*Alien* di Scott ripropone l'alieno mostruoso della *science fiction* anni Cinquanta, inaugurando, secondo numerosi critici, il filone del cosiddetto *fantahorror*. La scena più famosa e più inquietante di *Alien* è quella in cui Kane resta ucciso, durante il pranzo dell'equipaggio della *Nostromo*, dalla nascita del piccolo alieno, che esce squarciandone il torace. In questa scena si riassumono due dei temi che caratterizzano il film e, in generale, l'intera saga: la fobia dell'identità e la violazione del corpo.

Considerando il tema relativo all'identità, possiamo rintracciare il germe di una tale ossessione nel particolare contesto storico di riferimento, alle porte degli anni Ottanta. Gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, com'è noto, sono stati teatro di una rivolta generale contro istituzioni, stili di vita e convenzioni sociali le cui basi, prima mai messe in discussione, erano ormai viste come fondamenti oppressivi, solo artificiosamente imposti come «naturali» (Zinn, 2007: 350-372).

Nei primi anni Settanta, il sistema statunitense non poteva più contare sulla fiducia degli americani. L'ostilità verso il governo e le grandi istituzioni, accesa con la guerra in Vietnam, fu rafforzata dallo scandalo Watergate. La sfiducia generale, aggravata dall'insicurezza economica di gran parte della popolazione, non sembrava attenuarsi. La disastrosa guerra in Vietnam, il clima di sfiducia nelle autorità, la relativa distensione delle tensioni tra i blocchi della struttura bipolare dell'ordine mondiale sono tutti elementi che identificano un contesto in cui vie-

ne meno la possibilità di individuare all'esterno un nemico chiaro e definito. Si fa strada nell'opinione pubblica una sfiducia negli ideali ostentati dalle istituzioni (Zinn, 2007: 374-387), e nei testi dell'epoca sembra incarnarsi la paura di un nemico che colpisce dall'interno.

È in questo contesto culturale che nasce *Alien*. Lo stesso nome rispecchia del resto una concezione del nemico non più riconoscibile e codificato: *Alien* è l'archetipo del mostro. A questo proposito è interessante considerare la tesi che Gianni Canova (2004: 116-124) elabora sulla morfologia della creatura. In contrapposizione alla tesi di Omar Calabrese (1986:29) sulla infirmità e naturale instabilità del mostro contemporaneo come riflesso della naturale instabilità e infirmità della società, Canova definisce la peculiarità della forma di *Alien* come indecidibile più che instabile.

Si converrà che, effettivamente, *Alien* presenta una fisicità e una carnalità molto marcate, per cui l'indecidibilità della sua forma è data principalmente dalle tecniche e strategie della sua rappresentazione filmica: una visione frammentata, metonimica, una visione del dettaglio e mai della figura intera.

« In Alien, il concetto di alterità si collega a quello di identità collettiva. L'identità non è un dato di natura o ontologico, ma soprattutto una costruzione sociale. »

Canova afferma che in *Alien* la visibilità non garantisce più la conoscenza, non certifica alcuna verità. In questo senso, *Alien* simboleggia bene non solo il sentimento di sfiducia verso le istituzioni, diffuso tra la popolazione americana per tutti gli anni Settanta, ma anche il dubbio nei confronti della percezione della realtà prodotta dai mass media e proposta come «reale». Il concetto di alterità si collega a quello di identità collettiva. L'identità non è un dato di natura o ontologico, ma soprattutto una costruzione sociale. L'identità si definisce culturalmente in relazione a ciò che è invece estraneo. La rappresentazione della propria identità in rapporto ad un'alterità si attua in maniera tanto più forte quanto più l'alterità si carica di ostilità. Ricordiamo la teoria di Pierre Clastres (1986: 160-161) secondo cui la guerra, attraverso l'identificazione dell'altro come potenza

ostile che rimanda alla comunità l'immagine della propria unità e totalità, attua un'operazione decisiva nel processo d'identificazione del gruppo. Partendo da questa visione, si potrebbe ragionare sulla concezione della guerra in Vietnam nel periodo da noi preso in considerazione. Nel momento in cui l'identità collettiva degli americani non si è più riconosciuta negli ideali e quindi nella politica della guerra portata avanti dal proprio paese, viene a crearsi una doppia frattura interna: da un lato, tra l'opinione pubblica ostile e il governo; dall'altro, tra i sostenitori dell'*establishment* e i dissenzienti all'interno della popolazione. Considerando la sfiducia e la disillusione di quegli anni, in una nazione i cui ideali sono da sempre profondamente legati all'unione e alla forte identità collettiva, il clima fobico e l'ossessione dell'eclissi del nemico riflesso nel cinema emergono come sintomi evidenti di quel clima. Laddove il nemico non è riconosciuto come oggetto concreto e la frattura interna alla comunità non offre più il rifugio in una identità totalizzante, la vulnerabilità diventa ossessione.

Tornando alla scena della morte di Kane come summa delle componenti fondamentali del film, il secondo elemento chiave individuato è l'orrore della violazione del corpo, rappresentato dall'idea del parto come parassitismo innaturale. Il tema si iscrive nel più ampio argomento del corpo e della sessualità. Negli anni Sessanta e Settanta si assiste a un processo che si protrarrà fino agli anni Ottanta, che porta alla ribalta il corpo nella sua carnalità e materialità. Si tratta di un immaginario che pone il corpo come non più identificabile con qualcosa di immutabile, con uno spazio chiuso e naturale (La Polla, 1980).

Uno dei punti inquietanti della sessualità parassitaria e letale mostrata nel film è il ruolo attivo di un unico organismo nella fecondazione e la quasi assoluta autonomia dell'organismo alieno nel processo riproduttivo. Quest'ultimo è strettamente connesso al processo di distruzione del corpo dell'ospite, in un sistema di continui rimandi alla vita e alla morte come concetti strettamente interconnessi, che gettano profonda inquietudine sul piano della maternità. Tutta la prima parte di *Alien*, dal risveglio all'esplorazione della nave aliena, è carica di metafore uterine, in cui morte e vita sono continuamente evocate come un unico concetto, racchiuso nell'immagine ossessiva della nascita (Kuhn, 1990, 1999).

Nel film troviamo due figure di una femminilità mostruosa: il computer Mother, che tradisce l'equipaggio/figlio, e la forza mostruosa generatrice che

permea tutta la seconda parte del film. Parliamo di forza perché nel film non è chiaro cosa stia accadendo: non si conosce l'origine dell'alieno, delle uova, del relitto sull'asteroide. È certa e ridondante, però, la presenza dell'elemento organico e generatore, in cui possiamo leggere una sorta di paura di una identità femminile mostruosa. È curioso notare come la mostruosità in *Alien* si esprima proprio in ambiti al centro dell'attenzione nelle battaglie delle donne negli anni Settanta: il corpo, la sessualità e la specificità biologica femminile. Nel film, il corpo, insieme a tutto ciò che è caratterizzante della sessualità femminile, è legato all'orrore; l'istinto generatore, portato all'estremo, assume esclusivamente caratteri funesti. Questo proprio in anni in cui la specificità biologica della donna per la prima volta diventava oggetto di discussione esplicito e la conoscenza anatomica del proprio corpo, insieme alla comprensione delle tematiche sessuali, erano al centro di una rivolta ideologica (Goldmann, 1996).

Il mostro è quindi un incubo *transgender*, la materializzazione delle paure di confusione dei ruoli sessuali. La figura di Ellen Ripley ha un duplice aspetto sotto questo punto di vista. Un'eroina nel cinema d'azione fantascientifico, seppur dai tratti sottilmente androgini, è un segno incoraggiante dell'affacciarsi di una nuova visione del ruolo femminile. Allo stesso tempo, però, l'isolamento al quale è condannata (dai difficili equilibri di potere sulla *Nostromo*, al privilegio/condanna dello stato di unica superstite) appare più come una sorta di rovescio «punitivo» della medaglia.

***Aliens*. In guerra contro l'altro.**

Aliens fa la sua comparsa nelle sale nel 1986, per la regia di James Cameron. Nel secondo capitolo il «compagno di viaggio» delegato della Compagnia è un essere umano, Carter J. Burke, presentato come un prodotto della cultura capitalista, dove l'interesse economico sovrasta il rispetto della vita umana. Stavolta non si tratta di un'orchestrazione dell'inganno nata in una cellula di comando, il responsabile è l'uomo.

In *Alien* l'opposizione tra vittime e antagonisti si incarnava nella figura dell'equipaggio, per il primo termine, e in due «macchine», l'androide Ash e il computer di bordo Mother, per il secondo. La Compagnia, responsabile degli ordini, fomentava paranoie cospirazioniste, e nonostante fosse presumibilmente composta da esseri umani, il fatto di rimanere una

sorta di «entità fantasma» spostava la responsabilità di una tale immoralità verso i simulacri non umani, in una denuncia di fondo alla disumanità della scienza.

La situazione in *Aliens* si rivela diversa: Burke non sta eseguendo ordini, non è stato programmato. Egli è insieme mandante ed esecutore, ed è umano. La Compagnia sembra sollevata dalla colpevolezza, totalmente imputata ad unico individuo, ma non lo è del tutto. Ciò che *Aliens* mostra, in realtà, è la contaminazione dell'individuo da parte di un'ideologia capitalista (in cui rientra perfettamente anche la Compagnia). Non si denuncia la semplice spregevolezza di una persona, ma la mentalità alla base di un sistema che infetta gli individui. La crisi della fiducia nelle istituzioni si concretizza in quella verso il vicino. La questione dell'eclissi del nemico diventa perciò più pesante e pressante: la diffidenza e il sospetto verso tutti è avvalorata dalla rivelazione che il nemico non è solo in mezzo a noi, ma fa letteralmente parte del noi.

**« La scena di *Aliens* in cui Ripley
spara con il lanciافiamme sulla
distesa di uova aliene, distruggendole,
è come una *cruenta summa*
della lotta tra le due specie. Il
film rispecchia una visione cupa
dell'umanità in guerra. »**

Ciò che maggiormente definisce e caratterizza *Aliens* è l'aspetto da *war movie* (Alonge, Menarini, 1999).

La cruenta battaglia tra uomini e alieni si combatte in cunicoli e condotti che facilitano la mimetizzazione degli alieni, rendendoli non localizzabili per i *marine*. Il pianeta presentato come una sorta di giungla architettonica, l'estraneità e la poca domestichezza con i luoghi da parte dei militari, l'apparato bellico da loro usato per localizzare il nemico sono tutti aspetti che accentuano l'evocazione della guerra in Vietnam. La visione disperata e negativa dello scontro e il ruolo che a questo proposito giocano il potere costituito e l'indiscriminato uso della violenza allontanano ogni sospetto di euforizzazione della guerra. La centralità della guerra espressa nel film è ricondu-

cibile all'intero contesto sociopolitico del periodo (Zinn, 2007: 395-408). La vittoria di Ronald Reagan, con George Bush alla vicepresidenza, spazzò via definitivamente il velo di progressismo elogiato da Carter. Sotto la presidenza Reagan le risorse economiche venivano principalmente impiegate per il mantenimento di un enorme apparato militare. Gli Stati Uniti furono coinvolti in diverse azioni belliche spesso tenute segrete all'opinione pubblica, oppure giustificate dalla minaccia di pericoli incombenti sull'America. In un film come *Aliens* si può trovare rispecchiato perfettamente il clima del periodo in una visione cupa dell'umanità in guerra. Nel film, tale dimensione critica è resa ancora più pesante dal tema della maternità, che come si è detto è il tema chiave dell'intera saga. *Aliens* lo sviluppa sia evidenziando la condizione di Ripley, sia mostrando la regina madre aliena. Alla iniziale impossibilità per Ripley di svolgere il ruolo di madre con la propria figlia naturale si sostituisce la possibilità di esercitare il ruolo con una sorta di figlia putativa: Newt, la bambina superstita della colonia LV426. Da una parte troviamo una Ripley guerriera, alla guida di un reparto di *marine* che fanno un tutt'uno con le proprie armi; dall'altra, una Ripley che trova la sua forza nell'istinto materno per Newt.

Una delle scene chiave, unione dei due suddetti aspetti, è certamente quella in cui Ripley spara con il lanciافiamme sulla distesa di uova aliene, distruggendole. È una scena cruenta, la *summa* della lotta tra le due specie: la madre umana distrugge l'intera prole della madre aliena, quasi a voler distruggere il motivo stesso per cui lotta a sua volta la regina aliena.

Non a caso, la scena più importante del film si potrebbe identificare nello «scontro finale» tra le due madri, umana e aliena. I *marine*, con le loro armi ultra-tecnologiche, non sono riusciti a sopravvivere: lo scontro si gioca ormai tra Ripley e la regina aliena. La figura della donna che combatte sul *power loader*, il montacarichi antropomorfo che funge da armatura e arma per lo scontro, è una meravigliosa rappresentazione non solo della esasperata lotta per la sopravvivenza e per la salvezza della bambina, ma anche dell'opposizione tra umano e alieno.

Nel primo termine, quello umano, si fondono insieme le istanze di natura e cultura, contro la mera natura aliena del secondo termine, che non ha bisogno di un mezzo culturale per essere offensiva.

*Alien*³. Nello status dell'altro.

L'ipotesi di speranza con cui si chiudeva *Aliens*, quella della possibilità di ristabilire un ordine familiare, gerarchico o perfino biologico nell'universo a misura d'uomo, viene annientata fin dall'inizio di *Alien*³.

Alla ridondanza in *Aliens* del concetto di famiglia, il terzo capitolo sostituisce la reiterazione della sua negazione: l'annientamento fisico della «famiglia adottiva»; la morte quasi immediata di Clemens; il suicidio finale di Ripley. La solitudine dell'eroe qui si fa più estrema: Ripley è da subito l'unica donna in mezzo a uomini, per di più detenuti connotati geneticamente da un pericoloso «doppio cromosoma Y» a cui il film fa più volte riferimento. I penitenti criminali sono organizzati in una sorta di setta neoreligiosa che persegue un voto di castità, e vede immediatamente nella presenza della donna una tentazione diabolica, una minaccia per l'armonia del gruppo.

L'estraneità di Ripley non si gioca più solo in relazione ai luoghi, ma anche e soprattutto in relazione agli altri personaggi. Ripley è estranea e indesiderata come l'alieno che ha portato con sé sull'astronave. Il progressivo avvicinamento tra i due trova il suo sviluppo tanto temuto in questo film: Ripley è come l'alieno, nello status di *outsider*, e scopre al contempo che il suo incubo è divenuto realtà: è stata ingravidata dal mostro durante il sonno indotto dell'unità di sopravvivenza, e porta in corpo un esemplare di regina.

Tutto il film è pervaso da un'atmosfera cupa e senza speranza, con un fatalismo tragico che aleggia sui personaggi e il dramma interiore di Ripley, ormai svuotata dalla reiterazione esasperata dell'incontro con l'alieno. L'atmosfera tragica e quasi espressionista si fonde perfettamente con lo scenario freddo e disturbante della colonia. Se negli altri episodi la tensione era mitigata da un animus di lotta che riusciva infine a sterzare i film verso una sorta di «lieto fine», *Alien*³ non lascia adito a illusioni di salvezza.

In questo film si assiste a una vera e propria passione dell'eroe. Il film di Fincher, definito dalla critica con l'aggettivo di «dreverano», mostra effettivamente una Ripley-Giovanna d'Arco che si sacrifica per l'umanità. Non c'è, però, alcuna fede a sostenere Ripley, solo l'accettazione di una sconfitta. Una sconfitta che è tale per entrambe le specie, dato che il sacrificio di Ripley è a sua volta la condanna a morte della regina aliena che cresce dentro di lei. Non mancano i riferimenti religiosi: il fondamentalismo cristiano, apocalittico e millenarista, della setta dei detenuti; Ripley vista come tentazione pericolosa dagli uomini

della setta; la posizione a braccia tese, come su una croce, assunta dalla donna mentre attende la morte (da lei richiesta) per mano di Dillon; il fuoco purificatore a cui si affida come vittima sacrificale; la nascita dell'alieno-diavolo, «partorito» da un cane, che avviene proprio durante il funerale della bambina e del pilota morti nel prequel. Il concitato montaggio alternato, che mostra alternati l'omelia e il mostruoso parto, è un ossimoro quasi blasfemo. L'inneggiamento alla resurrezione della carne nel sermone dell'officiante acquisisce un inquietante significato, in cui l'altra faccia della morte non è la resurrezione, ma la nascita di un mostro.

« In Alien³, in un tra le scene più tragiche e toccanti della saga, Ripley si consegna al fuoco, trattenendo con sé l'alieno che fuoriesce dal suo torace in un gesto crudele quanto materno. »

Il film è figlio della temperie degli anni a cavallo tra gli Ottanta e i Novanta. La setta neoreligiosa in cui si sono organizzati i detenuti di Fury 161 è un elemento che si iscrive perfettamente nel contesto di riferimento. Negli anni Novanta si assiste del resto alla proliferazione di rinnovate attenzioni verso pratiche paranormali, fenomeni neoreligiosi o neopagani, culti New Age e millenaristici ed estremismi vari e sincretismi variegati, esacerbati dal progressivo avvicinamento al nuovo millennio. Tutto il film ruota intorno a un tema che è possibile definire di stampo religioso, ma la religione è mostrata come un appiglio ultimo e obbligato necessaria, più che per la salvezza dell'anima, per la sopravvivenza in un presente svuotato e dominato dalla passività. Fincher ci mostra un universo di valori fittizi in un mondo di reietti. L'unico ordine tollerato è quello della setta, i cui principi non sono poi tanto radicati nello spirito degli aderenti, e agiscono piuttosto come mero deterrente a comportamenti che minerebbero la rassegnata convivenza con la realtà della detenzione. L'autorità più sentita è quella del capo spirituale, un santone che ai sermoni unisce metodi punitivi, dove sono probabilmente proprio questi ultimi a garantire l'osservanza dei primi.

A cavallo degli anni Ottanta e Novanta è ancora presente un atteggiamento di diffusa sfiducia verso le autorità e i mass media. Dal 1989 al 1992 assume la presidenza George Bush, la cui politica si pone

in sostanziale continuità con quella precedente, e si concentra su altre due guerre: l'invasione di Panama nel dicembre del 1989 e la «guerra lampo» contro l'Iraq nel gennaio del 1991. La gestione della guerra in Iraq fu attuata alla luce della situazione di sfiducia ereditata dal trauma della guerra in Vietnam. Durante il periodo del conflitto del Golfo si creò una rete d'informazione alternativa per rivelare ciò che i grandi media tacevano.

A fine conflitto la popolarità di Bush calò bruscamente con il deteriorarsi della situazione economica (Zinn, 2007: 408-439). Vediamo così come i temi dell'eclissi del nemico e della sfiducia nelle istituzioni e nel potere costituito siano di incredibile attualità ancora nei primi anni Novanta.

*Alien*³ contiene almeno due sequenze molto interessanti da questo punto di vista: quella in cui Ripley scende nei sotterranei a cercare l'alieno e la scena dell'incontro tra la protagonista e il Bishop presumibilmente umano, colui che ha fornito il modello per gli androidi che portano il suo stesso volto. Nella prima abbiamo l'esempio più estremo dell'eclissi del nemico: Ripley conosce ormai il suo sistema di mimetizzazione e crede di averlo scovato, ma colpisce quello che si rivelerà poi essere una semplice tubatura. Il suo sgomento nello scoprire l'equivoco e la tensione che scaturisce dalla certezza della sua presenza, unita all'impossibilità di una sua localizzazione, rappresentano la perfetta messa in scena di quel turbamento mimetico. Nella seconda sequenza citata si mostra invece uno dei momenti più delicati dell'intera saga: l'incontro con la delegazione della Compagnia, venuta a «salvare» Ripley da Fury 161.

Come in *Aliens*, il rappresentante dell'istituzione è un essere umano. Stavolta, però, l'incontro si gioca interamente nel terreno dell'*unheimlich*, il Perturbante freudiano (Freud, 1993). La Compagnia manda Bishop a convincere Ripley della propria affidabilità: è il Bishop umano, colui che ha progettato gli androidi a sua immagine e somiglianza, una sorta di creatore originale, figura che rientra perfettamente nei riferimenti religiosi del film. Ma il Bishop di *Alien*³ condivide solo il volto con il fidato androide complice di Ripley nel secondo episodio, e la «versione umana» rivelerà presto i suoi reali intenti. A Ripley non rimane altra scelta che il sacrificio, in una tra le scene più tragiche e toccanti della saga: la donna si consegna al fuoco, trattenendo con sé l'alieno che in quel momento fuoriesce dal suo torace, in un gesto crudele quanto materno, disperato come vittorioso.

La serie di *Alien*, alle porte del terzo millennio, propone la visione disperata e negativa di un universo privo di ordine e regole, di un futuro senza lieto fine, facendosi forse specchio, attraverso il mezzo filmico, di un più generale sentimento di disillusione.

Alien Resurrection. L'altro siamo noi.

Alien Resurrection, uscito nel 1997 per la regia di Jean Pierre Jeunet, è ad oggi l'ultimo capitolo ufficiale della saga. Il tema più importante è certamente quello della clonazione, elemento presente nel film non più come squisitamente fantascientifico ma come una possibilità assolutamente attuale e reale. Negli anni Novanta la scienza ha compiuto grossi passi avanti in tal senso. I primi esperimenti con esito positivo sulla clonazione di animali risalgono al 1951, ma se in passato la clonazione di soggetti umani era vista solo come ipotesi teorica, neanche troppo rassicurante, il 1993 è stato l'anno del primo esperimento a esito positivo sulla clonazione di embrioni umani (Cfr. Marchesini, 2002).

Anche in questo quarto film troviamo la ri-attualizzazione dei temi cruciali della saga, più che mai rivisitati in chiave contemporanea: il simbolismo della nascita, le metafore uterine, la centralità del corpo, la procreazione, tutti temi sui quali nei precedenti film si giocava la dicotomia umano/alieno. In questo quarto capitolo, però, le opposizioni sono oscurate, si confondono e fondono insieme in un trionfo dell'ambiguità. L'unico carattere chiaramente definito rimane l'ostilità e l'antagonismo degli umani.

Nel futuro di *Alien Resurrection* la famigerata Compagnia non esiste più. Al suo posto, altrettanto tremenda e ancora più potente, troviamo un'altra figura: la divisione militare dei Sistemi Uniti. Questa è riuscita a entrare in possesso degli alieni. In questo film più che mai viene denunciato l'umano. Non ci sono mostri o simulacri di alcun genere a rappresentare la perseveranza senza scrupoli di progetti criminali ai danni della società, non occorre interpretare simbolismi disseminati nella messa in scena per cogliere la denuncia. Si mostra l'umano stesso, il suo persistere nei propri interessi a discapito di altre vite, delle pericolose conseguenze, della comunità intera.

Si potrebbe affermare, con un gioco di parole, che in certe sequenze di *Alien Resurrection* la *science fiction* perda il suo secondo termine, per rimanere solo *science*. L'impatto più duro e inquietante

ALIEN RESURRECTION

DIRECTED BY JEAN-PIERRE JEUNET

STARRING SIGOURNEY WEAVER

WINONA RYDER

RON PERLMAN

DOMINIQUE PINON

GARY DOURDAN

MICHAEL WINCOTT

BRAD DOURIF



del film, infatti, è dato dal suo essere costruito sul presupposto reale della clonazione: la saga sterza bruscamente, volutamente e senza compromessi, in direzione di interrogativi bio-etici, polemiche sulla sperimentazione, dibattiti sui vantaggi, i rischi e le minacce della genetica, che in quegli anni costituiscono l'agenda privilegiata del mondo scientifico e dei *media*.

Questo non significa affatto, del resto, che il film lanci un semplice monito contro i pericoli della clonazione umana. Ci troviamo, piuttosto, di fronte a un altro esempio di rinnovamento e attualizzazione di temi portanti della contemporaneità, attuato sulla scorta di un ruolo di amplificazione, specchio e analisi delle ansie e delle preoccupazioni del periodo.

I rapporti tra Ripley e gli alieni, durante la serie, si fanno sempre più prossimi, ma nei primi tre film il loro statuto ontologico rimane fortemente contrapposto l'uno all'altro. La caratteristica di *Alien Resurrection* sta proprio nel fatto che i due termini da oppositivi diventano finalmente coincidenti. La Ripley ricreata in laboratorio non è più la stessa: pur ricordando la sua «vita passata» (in una sorta di memoria biologica che coincide con quella del soggetto) è completamente un'altra persona, per metà umana e per metà aliena. La differenza dal personaggio conosciuto nei precedenti capitoli della saga si mostra ancora più profondamente nell'atteggiamento freddo e distaccato che caratterizza la nuova Ripley.

Una delle scene più toccanti del film è sicuramente quella in cui Ripley scopre di essere l'ottavo esemplare di clonazione, imbattendosi nei sette tentativi che l'hanno preceduta. Ripley si trova davanti a una stanza degli orrori: all'interno di teche si trovano immersi dei corpi in cui la parte aliena e quella umana appaiono dolorosamente con-fuse in esseri incompiuti, informi, mostruosi. Ripley, il clone numero otto, fa fuoco con il lanciafiamme, con un'espressione mista tra angoscia, disperazione e disgusto.

Il gesto rievoca la scena della distruzione delle uova aliene in *Aliens*, tingendosi però del dolore e dell'angoscia per la distruzione di esseri impotenti e innocenti. La spersonalizzazione nei puri numeri della lotteria genetica nasconde così la paura della perdita d'identità. Il clone numero otto è identico ma allo stesso tempo diverso dalla Ripley originale. Ai precedenti tentativi è però negata la possibilità di identità, la dignità stessa. La spersonalizzazione e la dignità dell'individuo in quanto essere unico e irripetibile sono questioni bio-etiche di assoluta attualità negli anni Novanta, i cui

peggiori incubi sono rappresentati magistralmente nell'orrore e nella tragicità scaturiti dalla scena.

Grazie all'esemplare numero otto, in *Alien Resurrection* l'avvicinamento tra Ripley e l'alieno si è ormai compiuto definitivamente. I DNA dei due si sono fusi dando alla luce una Ripley wonder woman, dalla straordinaria forza fisica e dal sangue acido alieno, madre e insieme sposa della regina aliena. La clonazione di Ripley ha provocato significative mutazioni anche nella biologia dell'alieno: la regina è dotata di una sorta di apparato riproduttivo femminile e mette al mondo un essere dalla morfologia spiccatamente umana. Il newborn, appena messo alla luce, uccide la regina aliena, riconoscendo Ripley come madre e sancendo definitivamente col suo gesto matricida l'avvenuta fusione di quest'ultima con la specie aliena.

« I rapporti tra Ripley e gli alieni, che durante la serie sono sempre più prossimi ma restano fortemente oppositivi, in Alien Resurrection arrivano finalmente a coincidere. »

L'elemento che contraddistingue il personaggio di Ripley è la forte ambiguità che si palesa nella stessa identità di genere, per cui ad un aspetto più spiccatamente femminile si affianca e contrappone un atteggiamento duro e cinico che si allontana totalmente dalla caratterizzazione umana e materna. L'ambiguità lavora a livello ontologico, con una Ripley metà aliena e metà umana, in cui il meticcio si manifesta nell'ambiguità dei rapporti con entrambi gli esemplari delle due specie di cui è parte: l'atteggiamento distaccato e cinico con gli umani, e l'atteggiamento combattuto tra amore e odio con gli alieni.

L'ambiguità del legame con gli alieni viene mostrato in particolare nella scena finale: Ripley è combattuta tra la propria residuale coscienza umana e l'istinto materno verso il newborn, legame controverso per via di quella stessa umanità. Sottilmente ambiguo è anche il rapporto con la droide Call: la complicità tra le due donne è velata da una sorta di ambiguità sessuale che rimane, però, sempre sullo sfondo, solo suggerita.

Alien Resurrection resta fedele alla saga, costruendo un universo dominato dall'immagine della maternità e della nascita. L'elemento della femminilità sottolineato dal ruolo attivo della donna come motore dell'azione è, in questo film, accentuato dalla presenza della *gynoid* Call, una sorta di co-protagonista femminile. La presenza di un droide femminile è un elemento innovativo per la saga che si iscrive comunque perfettamente nel discorso filmico generale, andando a chiudere il percorso di «mutazione» attraversato dai droidi: dal tradimento di Ash alla complicità di Bishop, fino alla perfezione di Call.

La *gynoid* è un essere artificiale talmente perfetto da poter provare sentimenti umani, aspetto anche questo che veicola una critica alla razza umana, ormai del tutto corrotta. Call è infatti un prodotto dell'intelligenza di altri droidi, contraddistinta da una natura compassionevole e sensibile, qualità non più appartenente agli umani del tempo di *Alien Resurrection*. Le due «donne» sono accomunate dall'essere entrambe altre rispetto alla razza umana. Tale condizione è evidenziata nella scena di chiusura in cui entrambe, guardando la Terra, esplicitano il loro stato di straniere per quel mondo.

Alien Resurrection chiude la saga con un inquietante stravolgimento dei ruoli in cui è l'alterità a rappresentare i valori dell'umanità. I rappresentanti di quest'ultima non sono più portatori di valori giusti: sono svuotati della benché minima traccia di sensibilità. Dall'equipaggio pirata della Betty, con il suo carico di sacrifici umani, al personale dell'Auriga, con il suo allevamento di morte, il film mostra un futuro agghiacciante, in cui sono le macchine a incarnare i buoni che salveranno la Terra: un organismo sintetico, fabbricato da altri droidi, è l'unico rappresentante di un'umanità caotica e svuotata.

È quindi interessante notare come la saga si chiuda con due figure femminili, seppur non umane. Nel film, se una speranza di salvezza è concessa, questa è da affidare interamente a una figura dell'alterità.

Lecture ulteriori

Alonge, G., Menarini, R., *Le guerre immaginarie*, in Alonge-Menarini-Moretti, *Il cinema di guerra americano 1968-99*, Le Mani, Genova, 1999.

Calabrese, O., *Una nuova teratologia*, in Adornato, F. (a cura di), *Eroi del nostro tempo*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

Canova, G., *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2004.

Clastres, P., *Archeologia della Violenza*, in Revelli, M., *Le due destre*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

Freud, S., *Il Perturbante* [1919], Theoria, Roma, 1993.

Goldmann, A., *Le donne entrano in scena. Dalle sufragette alle femministe*, Giunti-Casterman, Firenze, 1996 (tit. or., *Les Combats des femmes*, Casterman, Tournai, 1996).

Kuhn, A. (edited by), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London, 1990.

Id., *Alien Zone II. The spaces in science-fiction cinema*, Verso, London -New York, 1999.

La Polla, F., *Ridley Scott – Alien*, in «Cineforum» n. 191, gennaio-febbraio 1980.

Id., *L'alieno e l'ideologia*, in «Bianco & Nero» n. 3-4, 1996.

Id., *Stili americani. Autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bonomia University Press, Bologna, 2003.

Marchesini, R., *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Menarini, R., *Il cinema degli alieni*, Falsopiano, Alessandria, 1999.

Menarini R., *Visibilità e catastrofi. Saggi di teoria, storia, critica della fantascienza*, Edizioni della Battaglia, Palermo-Firenze, 2001.

Zinn, H., *Storia del popolo americano. Dal 1492 a oggi*, Il Saggiatore, Milano, 2007 (tit. or., *A People's History of the United States*, Harper Perennial, New York, 2003).