



EMOZIONANTI MOSTRI FEMMINILI TRA STORIA E CINEMA

Exciting Female Monsters from History and Cinema

Angela GIALONGO
Università di Urbino
giallongoa@libero.it

Fecha de recepción: 19-II-2014
Fecha de aceptación: 31-III-2014

RISSUNTO: Ricorrendo al concetto chiave di paura, usato come categoria storica, il presente contributo esamina l'antico mito gorgonico in sette film e in alcuni esempi di Teen Movies. L'analisi critica focalizza l'attenzione sull'interdipendenza tra le emozioni negative, gli usi attuali di questa immagine archetipica e la ricerca storica sull'immaginario di genere.

Parole chiave: La Gorgone come mostro femminile; la paura; i film horror; storia dell'immaginario di genere.

ABSTRACT: Using the key concept of fear as a historical category, this paper investigates the ancient myth of Gorgon in seven contemporary movies and in a few teen movies.

At the center of my critical analysis there is the interdependence between the negative emotions, the uses of this archetypal image, and the research about history gender imaginary.

Keywords: Gorgon as femal monster; fear; horror film; history gender imaginary.

SOMMARIO: 1. Che cosa sarebbe la paura senza i mostri femminili? 2. Conclusione.

Si dice che un'immagine valga più di mille parole. Soprattutto se è emergente quella che attinge a un livello più profondo, quasi archetipico. E l'ombra luttuosa di Medusa è un'immagine che apre il passo alla storia e all'inconscio.

La sua testa decapitata, in primissimo piano già nelle testimonianze visive occidentali dell'VIII sec. a.C., è ancora un monumento fotografico della post-modernità. In effetti, una fra le più sublimi attrici dei miti classici sembra non essere ancora giunta al viale del tramonto. Come già in altri tempi e in altri luoghi, Medusa conferma anche nel cinema il suo sciamanico fascino¹.

Qual è il modo in cui vi compare?

Nel piccolo numero di casi che verranno esaminati il ruolo di Medusa si presenta comunque complesso e difficile da definire con precisione. Una possibile risposta a questa situazione piuttosto confusa sta nel prendere in considerazione le emozioni. Questa scelta aiuta, di conseguenza, ad apprezzare anche il notevole ruolo che la paura ha svolto nel disegnare la traiettoria diacronica dei processi psichici collettivi. J. Delumeau non a caso ha sentito il bisogno di spiegare diversi fenomeni del passato europeo attraverso il meccanismo delle paure sociali condivise².

Come ho sostenuto più estesamente in un recente lavoro³, non si può fare a meno di incorporare nelle indagini storiche rivolte al genere le problematiche emotive, soprattutto quelle che hanno implicato immagini mentali e visive di terrore e di morte. Il mito gorgonico, ampiamente documentato prima dalle fonti visive poi da quelle scritte, ha infatti guidato nelle società occidentali pratiche pubbliche che hanno rafforzato nei secoli la rappresentazione della donna come mostro.

Dai remoti racconti di Omero alle storie filmate, la fantastica Gorgone ha inscenato i rapporti con l'alterità, il non umano, il non-essere⁴.

Senza entrare nel labirinto dei film d'animazione, va almeno segnalato come vengano influenzate le emozioni dell'infanzia attraverso le serie TV trasmesse in tutto il mondo: Medusa, per esempio, è entrata in diversi episodi a far parte del gruppo dei

¹ La tematica della paura all'interno dell'analisi storica delle rappresentazioni cinematografiche e dei rapporti tra fiction e realtà è stata affrontata da L. Guido, *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Éd. Antipodes, Lausanne 2006. Sulla manipolazione delle paure collettive da parte dei centri di potere e dei nuovi media si veda B. Glassner, *The culture of fear: why americans are afraid of the wrong things*, Basic Books, New York, 1999.

² Le dinamiche sociali delle paure collettive nella storia sono state notevolmente studiate da J. Delumeau in *La paura in Occidente (secoli XVI-XVIII) la città assediata*, tr. it. Società Editrice Internazionale, Torino 1983.

³ A. Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Dedalo, Bari, 2013. La metodologia generale perseguita in questa ricerca è stata quella di valutare in modo critico e circostanziato le conseguenze sociali del rapporto tra standard emotivi e determinate forme di immaginario attraverso la storia occidentale degli ibridi femminili.

⁴ J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, tr. it. il Mulino, Bologna 1987.

«Fantastici Quattro»⁵ come credibile rappresentante, seppure redenta, della Razza degli Inumani. D'altra parte, la brutta e cattiva Madame Meduzy nelle «Avventure di Bianca e Bernie» (Walt Disney, 1977) continua a sorprendere il pubblico infantile raggelandolo con sguardi furiosi e gesti rabbiosi.

Viene così ancora soddisfatta una necessità della mente umana, mescolandosi a interessi educativi e di intrattenimento.

La complessa creazione del mostro, presente in tutte le culture conosciute, ha spinto David D. Gilmore ad indagare il tema all'interno della ricerca antropologica e ad interpretarlo come un prodotto delle attività simboliche psichiche e sociali. Dalla sua interpretazione risulta chiaro che i mostri non sono esseri alieni o anomalie esistenziali, ma creazioni della parte più profonda dell'entità individuale e dell'ordine sociale: personificano tutto quello che di pericoloso e orribile produce la nostra immaginazione, sono le sue incontrollabili creature⁶.

Il mito ateniese di Perseo è riuscito e riesce ancora perfettamente a infiammare intere generazioni sulla necessità della battaglia maschile contro il mostro femminile dalle mille teste di serpente. Soltanto l'uccisione di questa creatura temibile, dalla testa coronata di serpenti, poteva e può ricondurre all'armonia. I miti antichi, medievali, moderni e contemporanei hanno insegnato e continuano a insegnare che i mostri sono il contrario dell'eroe, anche se servono a compiacerlo nel suo ruolo di difensore dell'ordine del mondo.

Non stupisce quindi che quanto più la prepotente attività immaginativa greca, in età arcaica e classica, attraverso le sculture e i dipinti, ha assimilato i pensieri degli artisti, dei poeti, dei letterati e dei filosofi e quanto più zelanti si sono fatti nel corso dei secoli gli sforzi degli educatori e dei libri di testo nelle scuole e nelle università, tanto più è stato inculcato fin dai più teneri anni l'idea che Medusa con le sue serpentine forme primordiali simboleggiasse il caos originale⁷.

È quindi legittimo porsi le seguenti domande: quale funzione hanno giocato, anche se a spizzichi e bocconi, i miti e le favole raccontati su Medusa da generazioni di educatori, precettori, tutori, maestri e insegnanti? E quali sentimenti pubblici nei

⁵ Provenienti dai fumetti inglesi degli anni 60, I «Fantastici Quattro» sono Supereroi approdati ai cartoni animati, videogiochi e ai film.

⁶ Cfr. D.D. Gilmore, *Monsters, Evil Beings, Mythical Beasts and All Manner of Imaginary Terrors*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.

⁷ Sull'approccio al mostro come elemento strutturante dell'immaginario e di un interessante percorso educativo, messo in atto nei licei francesi, è intervenuto A. Hougron, *La figure du monstre dans la littérature et au cinéma: monstre et intertextualité*; <www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php/article28>.

rapporti sociali tra i sessi hanno incentivato, attraverso il cinema, le sue terrificanti immagini?

Perciò, nonostante la brevità di questo testo, è legittimo preoccuparsi della rinnovata attenzione mostrata dall'industria visiva contemporanea verso il pericoloso mito meduseo che ha a lungo guidato i comportamenti pubblici.

Non bisogna inoltre dimenticare che le storie filmate, come quelle dipinte, scolpite, fotografate, narrate o scritte, contengono atti interpretativi. Pertanto i film dedicati a questo personaggio mitologico ripropongono in un modo o nell'altro la questione delle «prove» storiche: codeste, sia che si rivelino false e anacronistiche, sia che si rivelino vere, come sottolinea P. Burke, al pari di quelle più tradizionali, aiutano in ogni caso a comprendere meglio eventi e contesti a noi vicini o lontani. Quindi anche il tipico filone filmico di *fantasy* e di *horror*, che propone eccitanti esperienze emotive, può essere incluso fra i problemi sollevati dall'interpretazione della storia.

Del resto, il forte accento posto sulla complementarità della «storiofotia» («ovvero la rappresentazione della storia e del nostro pensiero su di essa in immagini visive e in discorso filmico») con la storiografia (rappresentazione della storia in immagini verbali e in un discorso scritto)⁸ spinge ad esplorare questa possibilità. Concentrandosi infatti sulla complessità storica delle immagini, P. Burke non ha soltanto tentato di affrontare i problemi relativi al loro uso per capire il passato ma ha anche espresso la necessità di indagare gli stereotipi mentali e visivi che hanno favorito le conflittualità, comprese quelle di genere, con il fondamentale sostegno, a mio avviso, di accanite emozioni negative.

Le ulteriori prospettive fornite dalle attuali indagini sul ruolo svolto dalle immagini rappresentano non soltanto una spinta notevole nel campo della ricerca storica, come mostrano gli autori citati, ma permettono in questo caso anche di valutare quali fonti visive hanno mediato e continuano a mediare la rappresentazione del passato nella memoria sociale⁹. Memoria costruita prevalentemente con l'attuale civiltà dell'immagine attraverso l'influenza del cinema¹⁰, della TV e di internet. Non ci si può quindi per-

⁸ P. Burke in *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, (tr. it., Carocci, Roma 2007, pp.186-187) si confronta sul rapporto tra immagini e parole nella ricerca storica misurandosi con l'importante contributo di H. White su «Historiography and Historiophoty» (in *The American Historical Review*, Vol. 93, N. 5., 1988, pp. 1193-1199). Cfr. anche R. Rosenstone, «History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film» in *The American Historical Review*, Vol. 93, N. 5 1988, pp. 1173-1185.

⁹ S. Connerton in *How Societies Remember* (Cambridge University Press, 1989) ha restituito una dimensione culturale ai ricordi collettivi al fine di tratteggiare le tradizioni letterarie e le pratiche sociali dominanti che vengono incorporate dalla memoria sociale.

¹⁰ Sulla autenticità storica dei film dedicati al mondo antico e sui relativi impliciti interessi pedagogici si veda J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema (revised ed.)*. New Haven: Yale University Press, 2001. Per ulteriori approfondimenti interdisciplinari sui rapporti tra i temi e i personaggi dell'antichità classica e i mezzi visivi si veda M. M. Winkler, *Classical myth and culture in the cin-*

mettere il lusso di impoverire la storia privandosi delle immagini, guide indispensabili, in questo caso, per individuare i resti del mondo emotivo del passato nei flussi di quello attuale.

1. CHE COSA SAREBBE LA PAURA SENZA I MOSTRI FEMMINILI?

Le paure collettive possono essere forgiate da minacce evidenti o da corrotte paure che creano minacce.

Jean Delumeau, interrogandosi sulla tipologia di questo fenomeno, ha inserito Medusa fra gli oggetti e le immagini di paure immotivate: nella maggior parte dei casi, infatti, le società hanno trovato inquietante la parte meno difesa, e quella che ha ricevuto il maggior numero di offese sociali, pubbliche e private, è stata senza dubbio, quella femminile¹¹. Così il nesso tra l'Altro e il male si è mantenuto saldo nei secoli, alimentando l'identificazione dell'Altro con la minaccia.

Per questa via, le raffigurazioni di Medusa hanno inquietato l'umanità secolo dopo secolo. A partire dall'epoca arcaica fino ai giorni nostri questa ossessiva creatura del mondo mitologico si è via via trasformata in un cupo pensiero della sensibilità collettiva. Per questo motivo ed altri, molti ricercatori contemporanei, come i pensatori del mondo antico, si sono sempre più interessati alla paura. Dopo i pittori, gli scultori e i narratori, hanno cominciato a darle la caccia filosofi, letterati, psicologi, sociologi, antropologi e storici. Infine i registi, agli inizi del xx secolo, rilanciando il senso della vista, hanno aumentato vertiginosamente il senso dell'apprensione che fa intuire catastrofi imminenti, nemici pericolosi, la morte e la fine del mondo.

Ma nelle sale cinematografiche le schiaccianti ondate di paura rispettano un percorso obbligato o inaugurano nuovi tormenti?

E' infatti importante comprendere l'atteggiamento che, in generale, risulta prevalente nella produzione filmica. Vale pertanto la pena soffermarsi su alcuni casi particolarmente interessanti al fine di tratteggiare un approssimativo quadro delle emozioni sociali correnti. Si tratta di esempi che intendono semplicemente mostrare come funziona il meccanismo del terrore verso il femminile. Il cinema ha la capacità di rendere presente attraverso la mitologia un passato, spesso distorto, evocando emozioni negative è piuttosto evidente. Da questo punto di vista può essere illuminante passare in rassegna

ema., Oxford, New York, Oxford University Press, 1991. Infine, M. Wyke che in *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History* (New York-London, Routledge, 1997) ha analizzato eventi e personaggi dell'antica Roma nelle rappresentazioni cinematografiche popolari del xx secolo.

¹¹ J. Delumeau, *La paura in Occidente*, cit., p. 105.

sette film relativamente distanti tra loro, facendo anche qualche occasionale riferimento ai teen movie.

Il primo del 1964 è *The Gorgon* di J.Fisher. Il regista, ispirandosi alla mitologia greca, ha reincarnato l'anguicrinita Medusa, trasfigurandola in una Megeira, irrimediabilmente confusa con una delle Erinni o delle Furie e con un emblematico essere licanthropo. La storia racconta infatti che in un villaggio tedesco del 1910, durante le notti di luna piena, diverse persone venivano pietrificate. La proiezione, che è stata diffusa in Argentina, Brasile, in Giappone e in diversi paesi europei (Spagna, Francia, Ungheria, Portogallo, Grecia, Belgio) è stata distribuita anche in Italia, qui si è preferito eccitare il pubblico con un titolo ancora più forte: *Lo sguardo che uccide*.

The Gorgon, pur non essendo un film memorabile, era in grado di evocare sinistre vibrazioni che procurarono al Hammer's Studio Film i vantaggi commerciali del primo mostro femminile sullo schermo. La protagonista, grazie ad una grossolana parrucca arricchita da serpenti di gomma e a due efficaci occhi iniettati di sangue, pesantemente truccati di verde, era diventata così una famosa pericolosa non-persona.

In tempi più recenti *La masque de la Méduse* (2010) diretta da Jean Rollin, che si è ispirato a Fisher, verrà invece unicamente proiettata nelle sale cinematografiche francesi. Il gusto «horror» di Medusa continuerà comunque a far affidamento in maniera esclusiva al senso della vista. Le impressioni visive fornite erano sufficienti a rendere giustizia alle avventure, ambientate in epoca contemporanea, delle tre Gorgoni. Le sorelle, Steno, Euriale e Medusa, rispettivamente incatenate al Fascino, all'Eros e all'Ignoto in modi viscerali e allucinanti lasceranno agire violenza, sesso, sangue e morte. Come testimonia la scena iniziale: una innocente ragazza intenta a suonare il violoncello viene fossilizzata da una Medusa attratta dal fugace piacere di mostrare i suoi poteri. Nel torbido reticolo del racconto, Medusa perseguitata dal ricordo delle sue vittime e oppressa dall'incapacità di controllare, come le sorelle, le sue pulsioni distruttive, si lascerà decapitare. Sarà un novello Perseo, che, in veste di guardiano del teatro Grand Guignol, —prevedibile scenario per spettacoli agghiaccianti— a produrre l'ultimo macabro effetto.

Nel frattempo, *Crash of the Titans* del 1981 aveva già ripreso con il regista Desmond Davis a cavalcare la leggenda di Perseo per rappresentare la natura predatoria della sessualità femminile. Veniva messa in scena una Medusa traboccante di scaglie con il corpo tuffato in quello di un serpente a sonagli fino alla faccia e ai capelli. L'atmosfera infernale e mortuaria che la circonda rinforza lo sguardo carico di minacce, privo di anima e di coscienza. Tutti elementi che spianano la via alla mostruosità e al suo effetto opprimente¹². Si stabilisce così un singolare rapporto di complicità verso l'eroe per il

¹² Sull'attuale semplificazione di Medusa come mostro è intervenuta S. B. Wallace, ('The Changing Faces of Medusa', *Reinvention: a Journal of Undergraduate Research*, British Conference of Un-

conforto che ha procurato al pubblico con la decapitazione. Anche in questo frangente il mito non riesce ad ottenere giustizia: gli insensati e inconcludenti sconvolgimenti spazio temporali dello spettacolo rafforzano gratuitamente con stereotipi misogeni e discriminatori le emozioni degli spettatori.

Lo stesso discorso desolante recita Medusa sempre in alta uniforme da rettile con qualche sbirciata micidiale ben piazzata nel film *Scontro tra Titani* (2010) di Louis Leterrier. Il regista, senza restituire una briciola di sapore mitico, interpreta molto liberamente il mito di Perseo e la sua battaglia contro sincretici mostri mitologici (streghe cannibali comprese), sfoggiando una bofonchiante Gorgone, irrimediabilmente sommersa da una cascata di raggelanti e sepolcrali serpenti.

Ora, considerando come ogni tipo di specializzazione comporti una sorta di impoverimento è doveroso constatare come nei registi sopracitati sonnacchi una non dimenticata fratellanza con gli interessi, i punti di vista e le paure dei Greci dell'età classica. I nostri lungimiranti antenati avevano identificato attraverso la Gorgone la bruttezza con il male¹³ e avevano proiettato nelle loro emozioni negative contro il femminile i conflitti tra i sessi.

Ma non è un peccato far credere ancora che si possa morire per una pungente occhiataccia?

Va a questo punto sottolineato un punto importante: lo stretto legame tra le credenze e le emozioni. La paura di Medusa implica l'arcaica credenza relativa *allo sguardo che uccide*. Le classiche storie di *horror* sono spesso basate sull'incontro con uno sguardo fatale.

Per immergersi meglio nell'archetipo dello *sguardo che uccide* bisogna allora collocarlo in un preciso contesto sociale, cercando di frequentare i miti che lo hanno riproposto con storie narrate e con immagini rappresentative di luoghi, di tempi particolari e di particolari ragioni. In effetti, può essere utile in merito l'acuta riflessione di Erich Fromm che ha considerato, analizzando l'inconscio sociale e i suoi cambiamenti storici, come ogni cultura esprima spesso in modi diversi lo stesso archetipo. Rispetto all'inconscio primordiale e universale di Jung, il concetto di inconscio sociale, elaborato dallo psicoanalista tedesco, ha il vantaggio di spostare l'analisi degli archetipi sul piano dei modelli di comportamento e dei luoghi comuni accettati dalla società per guidare e reprimere la vita psichica collettiva.

dergraduate Research 2011 Special Issue) per richiamare l'attenzione sulla maggiore complessità della percezione di Medusa nell'antichità attraverso l'esame iconografico delle ceramiche greche prodotte dal 600 a. C. al 450 a.C.

¹³ Cfr. U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

L'idea che gli archetipi siano soprattutto un fenomeno sociale¹⁴ spinge ad esplorare le credenze messe in gioco nelle reazioni provate dalle persone che attribuiscono una certa importanza ai pericoli, veri o presunti, che minacciano la loro incolumità fisica. Non si può inoltre negare che l'eloquenza visiva abbia spesso procurato il fantastico piacere della paura e infine che certe paure siano il prodotto di un insegnamento sociale.

Il cinema con le sue star ha enfatizzato questa sorta di addestramento, rimodellando con fascino artificiose nature femminili di doppiezza ferina. Le occhieggianti *femmes fatales* sugli schermi sono state non a caso riconosciute come esemplari di bellezza medusea, costrette a indossare, per rispettare sconosciute regole del gioco, maschere funebri¹⁵.

Nel corso dell'ultimo secolo è stata seguita questa via molto promettente per il senso comune, quella cioè di rappresentare Medusa, al pari di Eva, come una pericolosa stimolatrice del desiderio sessuale. Questa sua presunta predisposizione, di per sé illuminante, concentra l'attenzione proprio su quell'aria enigmatica capace di affascinare, dominare, ossessionare e rendere vulnerabili gli uomini in modo innaturale.

Ne è testimonianza, negli anni '90, il sorprendente successo di botteghino del thriller *Basic Instinct* di Paul Verhoeven. Il sex-appeal della protagonista era infatti a portata di mano delle idee e dei bisogni dell'opinione pubblica maschile metropolitana. Il personaggio sembrava essere stato creato appositamente al fine di dimostrare agli uomini, con il suo comportamento, come un certo tipo di donne potesse distruggere la virilità.

Confrontandosi con la trama, la psicoanalista Arlene Kramer Richards, spinta dalla curiosità e dal desiderio di avere fiducia in un senso più radioso della femminilità, si è soffermata a considerare quanto fosse inesauribile la pantomima su Medusa. Infatti, nel film la principale sospettata, mentre incrocia le gambe, nella scena dell'interrogatorio alla centrale di polizia, offre, irridendo gli investigatori ormai indotti in tentazione, il suggestivo, avampante spettacolo della vulva. Inoltre, il ricorso all'immagine di Medusa sullo schermo televisivo del detective che indaga sul caso esplicita, facendo assaporare agli spettatori un vertiginoso brivido primordiale, l'intreccio fra seduzione, violenti desideri e forza distruttiva.

Va da sé che la platea maschile, adescata da un'atletica, sensuale bionda –che ovviamente non poteva essere prodotta in un solo esemplare (in tante occasioni si sono

¹⁴ E. Fromm, *Psicoanalisi e interpretazioni della società*, Loescher, tr. it., Torino 1977, pp. 85 sgg.

¹⁵ È quanto sostiene nella sua interpretazione O. D. Rossi, *Femmes fatales. La seduzione letale del meduseo dall'antichità a oggi*, in *Lo sguardo di Medusa. L'orrido, il sublime e la morte negli occhi*, «Gorgon.Rivista di cultura polimorfa», 2009, pp.19 sgg.; online: <www.gorgonmagazine.com>.

viste e si continuano a vedere collezioni di queste donne «ideali»¹⁶)– ha comunque contemporaneamente la sensazione di essere assediata da torbide figure imperiose, troppo sicure, troppo indipendenti, troppo padrone di loro stesse.

Si potrebbe allora pensare che questo genere di reazione preoccupata non offra ragioni pubbliche molto buone per incentivare l'uguaglianza fra i sessi nei costumi sociali. Il film, entrando in una sorta di letargo mentale, si è incontrato in modo passivamente drammatico con la tradizione letteraria e artistica occidentale, facendo sostanzialmente ricomparire in questo caso la pericolosità della donna attraente.

Nella cerchia della produzione cinematografica, definita da Erwin Panofsky la settima arte, una delle ultime incarnazioni femminili più terrificanti è Sadako Samara¹⁷. E' incredibile, come ho avuto già modo di osservare¹⁸, la capacità di questa bambina di uscire dalla televisione e di impetrare il numeroso pubblico degli spettatori con lo sguardo mortifero del suo unico, tondo occhio pieno di gelo.

L'essere mostruoso, alzatosi dai più bui recessi del mondo arcaico, avanza infatti vittorioso nella società post-moderna. Il suo successo è fiorito nei film giapponesi, coreani e nei remake americani. L'intenso dibattito al riguardo ha indotto a riflettere sulle atmosfere emotive sollecitate dal femminile mostruoso nelle produzioni cinematografiche *horror* che sembrano suscitare reazioni molto simili a quelle provate dai nostri più lontani antenati. Nel ciclo dei *Ring* i maligni poteri della bambina, la cui folta chioma scura rafforza i legami con Medusa, hanno una forte capacità di presa sul pubblico. I suoi poteri paranormali sono infatti tali da poter impressionare la pellicola e i supporti magnetici con le proprie immagini. Nell'orrore di *Ring*, dove paure millenarie pregu-stando quelle nuove, Sadako, che può far vedere e far soffrire quello che lei stessa ha visto e sofferto, influenza le immagini e gli altri con il suo sguardo fino a provocarne la distruzione. Il suo occhio, tipico frutto di una simbologia arcaica, è ora proteso verso nuovi strumenti tecnologici (televisione, Internet, You Tube e Dvd), attraverso i quali astutamente evoca eccitanti visioni del pericolo femminile, spesso accordato con una veste materna trionfante sul fronte della cupezza e della tetraggine.

Anche negli episodi di «Soul Eater»¹⁹ con rinnovata prepotenza si dispiega una fosca Medusa che conferma il peggio che c'è in lei in veste di madre divoratrice, sempre pronta ad assecondare qualsiasi impulso distruttivo.

¹⁶ La duratura potenza concettuale di questo tipo di figura in diversi contesti culturali e storici è analizzata da H. Hanson, C. O'Rawe, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, New York 2010.

¹⁷ Si vedano il romanzo di K. Suzuki, *Ring*, (Edizioni Nord, Milano 2003) i film, per esempio *The Ring*, di Gore Verbinski; il forum e i numerosi siti del *Ring-world*.

¹⁸ A. Giallongo, *op. cit.*, p. 154 sgg.

¹⁹ Dal manga giapponese del 2003 sono stati realizzati video giochi e una serie TV trasmessa anche in Italia nel 2010.

Il rimpatrio dell'inconscio patriarcale nell'immaginario cinematografico della *fantasy* e dell'*horror* visto da Jane Flax come sismografo delle paure collettive rinvigorisce la fitta schiera degli odierni mostri femminili²⁰.

Ma come hanno fatto questi mostri, che hanno preso forma in tempi tanto lontani da sembrare irreali e che sembravano straordinariamente vecchi e sorpassati, a reinserirsi così alla svelta nelle storie filmate, facendo urlare internamente gli spettatori di ogni età in sala e in salotto?

Perché le generazioni post-edipiche, che trovano ridicola l'idea di poter morire per uno sguardo, si trascinano ancora dietro la paura o la cupa angoscia del faccia a faccia con le discendenti di Medusa?

Fatta eccezione della salutare soluzione raggiunta dalla dea Afrodite che nella «Hercules Serie» offre a Medusa un paio di occhiali da sole²¹ per neutralizzare i suoi poteri, predominano scene e simboli aggressivi.

Tutti questi turbamenti, filtrati dalla voce di Freud, con l'onnipresente complesso concetto del «perturbante», sembrano trovare un comodo rifugio presso i fantasmi orrorifici della letteratura e delle arti visive contemporanee²². È infatti instancabile nel cinema *horror* l'opera di donne mostruose e di madri di mostri alle prese con vapori sulfurei, con fiumi di sangue, con vendette, con letali morsi vampireschi, con minacciose squame di aliene, con rabbiosi gesti da streghe, con livori di esseri ibridi, partoriti e perfezionati ora nei laboratori da sacerdoti tecnologici.

Nell'esplorare questo fenomeno, Barbara Creed e altre studiose femministe come Rosi Braidotti²³ hanno riconosciuto non solo l'impronta delle fobie maschili, ma anche il sintomo emblematico delle tonalità emotive di un corpo sociale confuso, impaurito e intimorito dalla crisi dell'autorità paterna nella postmodernità.

²⁰ J. Flax, *Political Philosophy and the Patriarchal Unconscious: Psychoanalytic Perspective on Epistemology and Metaphysics*, in S. Harding, M. B. Hintikka, *Discovering Reality*, D. Reidel, Dordrecht 1983, p. 79.

²¹ «Hercules» è una serie animata prodotta da Disney Channel, trasmessa in Italia dal 1995 al 1997.

²² Sulle chiavi di lettura femministe rimando a M. Douglas, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, il Mulino, Bologna 1975; J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981; B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminine, Psychoanalysis*, Routledge, London- New York 1993; R. Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003. Per letture critiche sulle rappresentazioni femminili nell'*horror*, rimando alla esaustiva discussione di D. Sartori, *Pericolo di riproduzione: Ring, il cerchio che non si chiude* (<<http://diotimafilosofe.it/>>) e alla sua riflessione sulla visione della maternità associata al pericolo in *Con lo spirito materno*, in Diotima (a cura di), *L'ombra della madre*, Liguori, Napoli 2007.

²³ B. Creed, *The Monstrous-Feminine*, cit. e R. Braidotti, *In metamorfosi*, cit.

Con l'incremento poi del potere tecnologico a livello globale, il bisogno di interpretare gli esseri mostruosi femminili diventa sempre più urgente. A questo scopo lo sforzo cosciente di capire cosa hanno stimolato queste storie filmate (già oggetto di numerose discussioni) nel catturare le paure coincide, per alcuni²⁴, con il modo in cui viene affrontata emotivamente la differenza del femminile e la rappresentazione onirica del materno.

Se lo sguardo raggelante di questi esseri non è uno stimolo alla metamorfosi, pur provocando nuovi significati, né un effimero passatempo che gela il cuore, bensì un amo che adesci le misteriose angosce del pubblico, allora l'impegno a dare un senso allo *sguardo che uccide* induce a concentrarsi sull'idea della Cixous: che le diverse interpretazioni dell'occhiata pietrificante riconducono inevitabilmente alla primordiale immagine dell'orrore, al volto terribile di una donna, a Medusa²⁵.

Infatti è proprio là, davanti alla sua testa decapitata che si sono schierate da secoli interpretazioni di ogni tipo. Allora si può meditare con Erich Kuersten²⁶ sugli insistenti cupi pensieri che portiamo dentro di noi.

Dobbiamo per la prima volta riflettere sul fatto che i più bui recessi della sfera emotiva sociale e personale sono ancora scossi e impressionati dall'idea che il patriarcato non sia indispensabile.

La stessa afflizione si riconosce nella «notte nera», raccontata da Esiodo nella *Teogonia*, quando dopo che si era levata la voce di Gaia per sollecitare i figli a vendicare gli oltraggi del padre, si creò d'incanto «la paura che s'impossessò di tutti e nessuno osava parlare»²⁷.

Come allora, insieme all'insopprimibile voglia di rinascita, si schiude un nuovo interrogativo: Medusa oggi è un monumento alla memoria patriarcale o il suo necrologio?

2. CONCLUSIONE

In breve, questi linguaggi filmici fatti di distruzione e di morte possono essere associabili non soltanto ad un visione notevolmente impoverita e disarticolata del passato ma anche ad un'operazione di riflessione sulla genesi delle nostre attuali emozioni,

²⁴ D. Sartori, *Pericolo di riproduzione*, cit., p. 7.

²⁵ H. Cixous, *Il riso della Medusa*, in R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Clueb, Bologna 1997.

²⁶ E. Kuersten, *Looking through the ring: mecha Medusa & otherless child*, «Academic Journal of Film & Media»; <<http://academic.com/id63>>.

²⁷ Esiodo, *Teogonia*, vv.116.

qualora vengano legittimamente riconosciute come categorie storiche. I casi che sono stati presi in considerazione rivelano infatti un'eccessiva deferenza nei confronti delle tradizioni emotive che si sono sedimentate nel tempo.

Questa tendenza necessita di essere controbilanciata da un attento esame.

E' evidente che la demitizzazione sollecitata da Galimberti permetterebbe di destabilizzare quei mezzi psicologici, particolarmente «radicati nel profondo», più che logici ancora notevolmente operanti nelle pratiche correnti²⁸.

Riportando idee da me già espresse in precedenza e che tuttavia sono state necessarie per porre la problematica qui affrontata, ho tentato di richiamare l'attenzione su alcune delle più rappresentative immagini di Medusa nella produzione cinematografica. Perché mi sembra proprio necessario cominciare a criticarle, privilegiando l'esame delle lacerazioni emotive ereditate da un passato ancora presente.

Va osservato poi che la mancanza dell'immaginazione empatica induce in genere gli spettatori, sempre più insensibili e passivamente indifferenti, nonostante gli sbalorditivi effetti scenici, a tirare comunque un sospiro di sollievo di fronte all'eliminazione del mostro.

Un'altra ragione supplementare per muoversi in questa direzione l'ha fornita la documentazione di Delumeau desideroso di mostrare come l'analisi storiografica sulle paure, in particolare su quelle immaginarie e illusorie, dell'Europa moderna possa favorire un autentico progresso sociale: lo storico ha infatti messo a fuoco la fiduciosa possibilità di disinnescare le esplosive cariche emotive del passato.

Vale dunque la pena continuare lungo questa rotta, che si è già dimostrata feconda, tentando di delineare le tensioni emotive espresse dalle immagini. Le scene dedicate allo sguardo che uccide potrebbero allora attrarre l'attenzione in modo nuovo, essere l'occasione per comprendere meglio la natura di una ideologia patriarcale, che avendo definito la donna come Altro, l'aveva alla fin fine percepita come mostro.

Dal dibattito sui rapporti tra i miti e il cinema è emerso che la tendenza più significativa della produzione visiva è quella di accrescere, nella cultura popolare e giovanile, il senso dell'orrore che coincide con la rappresentazione del femminile²⁹.

²⁸ Cfr. U. Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano 2009.

²⁹ Per dare un'idea dell' eccellente discussione sull'argomento è doveroso citare almeno i tre seguenti contributi che costituiscono una guida estremamente utile per gli studiosi meno familiarizzati con le analisi femministe: S. Gillett, «Engaging Medusa: Competing Myths and Fairytales» in *In the Cut Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*, April-June, issue 31, 2004; L. Williams, *Essays in Feminist Film Criticism*, Co-edited with M. A. Doane and P. Mellencamp, American Film Institute Monograph Series, Frederick Maryland: University Publications of America, Los Angeles, 1984; C. Clover, *Men, Women and*

Il mondo di questi film è un mondo di non vita. Un mondo di morte. Una morte ancora simbolicamente rappresentata da serpenti e da occhiate micidiali.

Che i registi lo facciano premeditadamente oppure no, non importa gran che. Dovremo pertanto accontentarci di constatare con Fromm che l'atmosfera di queste scene rassomiglia molto da vicino all'atmosfera sociale che genera la necrofilia. Un'atmosfera caratterizzata dalla mancanza di stimolazioni creative vivificanti e dalla perdita di pensieri costruttivi. Sono questi schemi a minacciare pesantemente la sopravvivenza, il giusto uso della conoscenza³⁰ e l'equilibrio sociale dei rapporti tra i sessi.

Nella dimensione necrofila prevale infatti dal punto di vista clinico la paura della distruttività materna sul timore per il padre punitivo e castratore³¹. Secondo questa ipotesi l'odierna attrazione verso Medusa distruttrice rivelerebbe il lato necrofilo dell'industria visiva.

Lo stesso discorso vale per l'analisi femminista sui film. Laura Mulvey, usando la teoria psicoanalitica, ha dimostrato il modo in cui l'inconscio della società patriarcale ha pianificato la forma dei film attraverso l'associazione dell'immagine femminile con quella di Medusa³².

Un ulteriore esempio, fra altri, è fornito dal teen movie del 2010 *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* di C. Columbus. Qui dovrebbe essere evidente che far usare al novello Perseo, un dodicenne di nome Percy, lo schermo del proprio smartphone come specchio per evitare lo sguardo di Medusa, non sia di per sé una manifestazione di grande novità. Lo conferma l'elementare conclusione: la testa di Medusa decapitata verrà orgogliosamente, per il piacere della società nord americana contemporanea, riposta in un frigorifero.

L'analisi delle dozzinali storie dei mostri mitologici digitali può quindi aprire nuove prospettive.

Come abbiamo già notato nel materiale riportato l'attuale attaccamento a Medusa è il sintomo di un cattivo funzionamento. L'accresciuta attenzione per la pericolosità dello sguardo femminile ha troppo in comune con le credenze arcaiche di circa tremila

Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.

³⁰ E. Fromm, *Anatomia della distruttività umana*, tr. it., Mondadori, Milano, 1973, p. 444.

³¹ Fra le radici della necrofilia, intesa anche come fenomeno sociale psicopatologico, Fromm ha ipotizzato, studiandola dal punto di vista clinico, la percezione dell'ambivalente funzione materna nelle esperienze individuali e culturali. Ivi, p. 452.

³² Cfr. L. Mulvey che già nel 1975 aveva individuato le conseguenze dell'inconscio maschile nel cinema con «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16 (3): 6–18. On line. <<http://screen.oxfordjournals.org/content/16/3/6.extract>>.

anni fa. Credenze che come quelle greche, medievali e moderne avevano collocato *lo sguardo che uccide* fra le teorie più diffuse sulle mestruazioni. Nella tesi principale, esposta in particolare nei primi due capitoli, della mia ricerca sulla *Donna serpente*, ho messo infatti in evidenza i disastrosi risultati emotivi derivati dall'associazione messa in atto dalla mentalità occidentale tra la pericolosità dello sguardo femminile, la *malignitas* del serpente e i poteri mortali del mestruo.

Per questo voglio ora proporre la fiducia nella vibrante alleanza tra storia e cinema per la conseguente capacità di rendere il passato, compreso quello emotivo, più intelligibile al presente.

C'è infine una nota di speranza nell'atteggiamento singolare di quegli spettatori e di quelle spettatrici che, non identificandosi nelle tendenze necrofile espresse dai registi qui nominati e conquistandosi il diritto di ignorarle, si sentono semplicemente più vivi.