

Tamara Sandrin

L'altro, il mostro e l'animale

Proiezioni dal mondo della fantascienza

Anche la storia dei mostri, come quella di tanti altri falsi, è una storia di sopraffazione e di violenza; una storia che non può essere liquidata come superstizione insensata o nevrosi collettive; una storia che rischia di divenire ciclica o addirittura eterna¹.

L'*altro* è chiunque incontriamo nella nostra vita ed è diverso da noi. È l'animale e lo straniero. Ma è anche tutto ciò² in cui non ci riconosciamo: è il nostro corpo così diverso e inferiore allo "spirito", con le sue esigenze ingombranti, fastidiose, a volte imbarazzanti e disgustose; è il nostro inconscio, così misterioso e spaventoso, che nasconde ricordi e pulsioni che vorremmo cancellare e dimenticare; è la nostra immagine nello specchio che giunge distorta ai nostri occhi perché non corrisponde alla nostra immagine ideale. L'*altro* è tutto ciò che pensiamo inferiore a noi solo perché diverso, imperscrutabile e muto.

Il cinema di fantascienza³ ci pone in continuazione di fronte all'*altro*: mette in scena un'alterità difforme e spaventosa che da una parte si riallaccia alla tradizione del mostruoso, del *portentum* e dei *mirabilia*, e dall'altra ne rinnova le forme e ne introduce delle nuove. Vecchi e nuovi mostri hanno in comune i caratteri legati alla loro deviazione dalla norma divina e sociale – secondo la visione cristiana si allontanano dalla perfezione del modello adamitico e di Cristo, sono più simili agli animali che agli umani –, alla loro vis polemica e trasgressiva e alla loro provenienza da luoghi e tempi lontani ed esotici.

I mostri della tradizione mitologica hanno origini antichissime, che affondano in una zona temporale incerta e misteriosa, in un immaginario

1 Franco Porsia (a cura di), *Liber Monstrorum*, Dedalo, Bari 1976, p. 40.

2 Uso di proposito *ciò* e non *chi* perché davanti all'*altro* diverso da noi spesso non siamo in grado di riconoscergli la nostra stessa soggettività: ai nostri occhi l'*altro* decade al rango di oggetto (vivente) e può ambire al massimo a divenire oggetto del nostro interesse personale, del nostro tornaconto economico e professionale, dei nostri desideri e della nostra morbosa curiosità.

3 Quando parlo di cinema di fantascienza mi riferisco ai film realizzati tra il 1950 e il 1969.

In quanto animale va ricercato in un ambiente tipicamente selvaggio – la foresta – o in un ambiente umano vicino alla bestialità, nei bassifondi cittadini dove vivono esseri sub-umani, non identificabili con il modello dell'uomo bianco; uomini-bestie, poveri, disadattati che non sanno o non vogliono conformarsi alla normatività borghese.

Altri interessanti esempi in cui l'altro umano diventa animale li possiamo trovare ne *Il pianeta delle scimmie*⁵ e ne *L'uomo che visse nel futuro*⁶. Ne *Il pianeta delle scimmie* l'uomo è l'animale dell'animale e assume su di sé tutte le caratteristiche che attribuiamo agli animali: «Questi animali sono sporchi, puzzano, sono portatori di germi patogeni»⁷. Si costituisce in questo modo una doppia animalità (quella delle scimmie e quella dell'uomo) che diviene doppia alterità: la scimmia è l'altro/animale per l'uomo che è l'altro/animale per la scimmia. Nel film gli umani sono sottoposti allo stesso identico trattamento che noi riserviamo agli animali: sono schiavi, costretti a ogni genere di sopruso e vessazione, sono prede, bersagli di caccia, cavie per esperimenti, vengono disprezzati, derisi, annullati.

Ne *L'uomo che visse nel futuro* troviamo due popolazioni discendenti dagli umani: gli Eloi, belli, biondi, fruttariani, pacifici, totalmente apatici, inattivi e anaffettivi, e gli orribili e feroci Morloch, che vivono sottoterra e che sembrano i veri eredi culturali della scienza e della tecnica umane, pur avendo aspetto e comportamento bestiali (li potremmo definire orchi). I Morloch allevano gli Eloi per cibarsene:

I Morloch erano diventati i padroni e gli Eloi i loro servitori. I Morloch li mantenevano e li nutrivano come bestiame solo per portarli nelle caverne a maturità raggiunta⁸.

Nei Morloch l'animalità è preponderante tanto per il loro aspetto, quanto per la colpa di cui si sono macchiati, il cannibalismo: hanno infranto il più grave e terribile tabù alimentare imposto dalla natura e dalla civiltà e la loro bruttezza e deformità è la traduzione della loro inferiorità morale. Ma anche gli Eloi in realtà non sono umani ma «bestiame», sono ridotti «a dei vegetali» perché hanno tradito, dimenticato e ripudiato l'evoluzione umana e il progresso culturale per dedicarsi solo all'ozio e al divertimento:

Che avete fatto! Migliaia di anni, di immense fatiche costruttive, di geniali invenzioni fatte marcire nella polvere! Un milione di anni, di gente morta per i suoi sogni, e per che cosa? Perché voi nuotate e vi trastullate e parlate!

Umanità e animalità si fondono dunque negli Eloi e nei Morloch in percentuali diverse e, in virtù della maggiore o minore animalità presente in loro, sono destinati ad essere distrutti (i Morloch) o ad essere dominati e colonizzati. Gli Eloi, dopo esser stati sottomessi dai Morloch, verranno risvegliati dal loro torpore e dall'ignoranza, verranno istruiti secondo le leggi, i canoni e i comandamenti del passato e indirizzati verso una vita attiva e lavorativa.

Il caso più evidente di fusione tra animalità e umanità lo troviamo nell'ibrido, essere a metà strada tra umano e animale, aberrazione tassonomica, immagine fraudolenta e ingannevole. Dalla mitologia, ecco sirene, sfingi, melusine, ecc., con volto umano e corpo di pesce o ferino, che traevano in inganno uomini e donne, testimonianza di una qualche colpa che si traduceva nella progressiva bestializzazione del trasgressore. È ciò che accade ad André Delambre⁹ per aver voluto «sfidare dio». La sua tracotanza scientifica viene punita con un "incidente" che lo scinde in due ibridi: un uomo con la testa e il braccio di mosca e una mosca con la testa d'uomo e «una strana zampa». Questi due ibridi generano sentimenti contrastanti negli altri protagonisti: pietà, orrore, paura, disgusto e scrupoli morali sulla liceità della loro uccisione.

Ha commesso un assassinio non meno di quanto l'abbia commesso Helen. Uno ha ucciso una mosca con la testa di uomo e l'altra un uomo con la testa di mosca. Se Helen ha ucciso, ha ucciso anche lei.

L'ibrido mette dunque in discussione il confine tra le specie aprendo una nuova prospettiva nei rapporti con l'alterità e con l'animalità: la distruzione di un "altro" che in parte è umano potrebbe portare a una crisi di coscienza. Entrambi gli esemplari (l'uomo-mosca e la mosca-uomo) tuttavia vengono uccisi e lo stesso accade ad altri ibridi del cinema di fantascienza.

L'umano non è ancora pronto a vedere se stesso negli ibridi e continua a scorgervi solo una disgustosa metamorfosi, una pericolosa devianza verso l'animalità e ne è spaventato ancora di più quando si rende conto che questa stessa animalità si nasconde in lui: «Così gli ibridi, metà uomini e

5 Franklin Shaffner, *Il pianeta delle scimmie*, USA 1968.

6 George Pal, *L'uomo che visse nel futuro*, USA 1960.

7 *Il pianeta delle scimmie*, cit.

8 *L'uomo che visse nel futuro*, cit. Lo stesso vale per le citazioni successive.

9 Kurt Neuman, *L'esperimento del dottor K.*, USA 1958. Lo stesso vale per le citazioni successive.

metà bestie, mettono in scena le inclinazioni animalesche dell'uomo»¹⁰. Guardandosi allo specchio l'umano non si riconosce in un'immagine di sé riconducibile all'animalità: la percepisce deformata e ne è disgustato perché la vede deturpata da caratteristiche bestiali che cerca di alienare da sé. Rifiutando la propria animalità, la incarna totalmente in coloro che vede più estranei e lontani da lui, negli animali, che da questa operazione escono sovraccaricati di caratteristiche negative. Ecco quindi che, nel cinema di fantascienza, l'animale ad esempio diventa gigante, come ad amplificare queste caratteristiche raccapriccianti, a rafforzare l'odio nei suoi confronti e a giustificare l'accanimento contro di lui. Se l'altro diventa un gigante spaventoso, non si può far altro che temerlo e odiarlo; si hanno tutte le ragioni per combatterlo e per cercare di annientarlo con tutte le forze e con tutte le armi che la civiltà e il progresso umani mettono a disposizione. Dinosauri e insetti enormi, terrificanti e apparentemente invincibili, pullulano e scorrazzano per deserti e città seminando panico, morte e distruzione. Contro di loro si scatena una «vera guerra contro un nemico terribile che l'uomo moderno non aveva finora affrontato»¹¹, si schiera l'esercito coadiuvato sempre dalla scienza. La conoscenza dell'altro non diventa via di avvicinamento e comprensione, ma di distruzione e dominio:

Se il comprendere non si accompagna al pieno riconoscimento dell'altro come soggetto, allora questa comprensione rischia di essere utilizzata ai fini dello sfruttamento, del “prendere”; il sapere risulterà subordinato al potere¹².

Pensiamo, ad esempio, a *Il risveglio del dinosauro*¹³: il *redhosauro* (animale preistorico di fantasia) si risveglia da un letargo millenario (altrove temporale) e si sposta dall'Artico (altrove spaziale) verso New York (cuore pulsante della nostra civiltà). Nella sua migrazione viene seguito da un anziano paleontologo che vorrebbe catturarlo per studiarlo, ma che verrà ucciso proprio dal suo “amico”¹⁴ preistorico. A quel punto per il *redhosauro* non c'è più appello; condannato a morte, verrà ammazzato tra

10 Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar e Vincent Jolivet, *Immagine e trasgressione nel Medioevo*, trad. it. di M. Faccia, Arkeios, Roma 2015, p. 142.

11 Eugène Lourié, *Il risveglio del dinosauro*, USA 1953.

12 Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America*, trad. it. di A. Serafini, Einaudi, Torino 1984, p. 161.

13 *Il risveglio del dinosauro*, cit. La trama costituisce un paradigma per quasi tutti i film su animali giganti che si risvegliano, per un motivo o un altro, dal letargo o dall'ibernazione, da *Godzilla* (Ishiro Honda, Giappone 1954) a *La mantide omicida* (Nathan Juran, USA 1957).

14 «Quale pericolo vuole che ci sia? Gli animali preistorici sono miei amici!».

le volute dell'ottovolante di Coney Island. Oppure pensiamo a *Godzilla*¹⁵ che il professor Yamane inizialmente cerca di “proteggere” proponendone la cattura:

PROFESSOR YAMANE: Godzilla è un esemplare unico ed è apparso proprio qui in Giappone...

OGATA: Ma non possiamo lasciare che il mostro distrugga ogni cosa. È come una bomba H sospesa su tutti noi!

PROFESSOR YAMANE: Allora cerchiamo il segreto della vita che ha resistito alle bombe H [...]. Anche tu vuoi uccidere Godzilla? Vattene, non voglio vederti.

Di fronte all'impossibilità di dominarlo, cederà e acconsentirà alla sua distruzione.

In molti film gli scienziati vengono interpellati per trovare il metodo migliore per uccidere gli animali giganti, anche quando esprimono ammirazione nei loro confronti. Un bell'esempio è *Assalto alla Terra*¹⁶, in cui il professor Medford tesse le lodi delle formiche. Prospettando poi una visione apocalittica del futuro dell'umanità¹⁷, fornisce alla polizia le istruzioni per rintracciare i nidi delle formiche regine e distruggerli assieme a pupe e uova.

Gli scienziati non sono gli unici interessati a catturare i mostri: lo sono anche cacciatori e mercanti di schiavi. Il dominio umano, nel cinema come nella realtà, diventa dimensione ludica ed esercita la sua coercizione nei non-luoghi dello sfruttamento animale (zoo, circhi, rodei, fiere ed esposizioni) rivelando il suo intento pedagogico e culturale imperialista. Ricordiamo Gwangi¹⁸, il tirannosauro catturato (con il lazo!) e condotto in un circo, e soprattutto Gorgo¹⁹, strappato dal suo ambiente marino e sbattuto nella fiera di Battersy Park dove viene esibito e venduto, com'era già accaduto a King Kong²⁰:

Venite a vedere Gorgo: l'ottava meraviglia del mondo! [...]. Cinque scellini,

15 *Godzilla*, cit. Lo stesso vale per la citazione successiva.

16 Gordon Douglas, *Assalto alla Terra*, USA 1954.

17 «Forse noi assisteremo all'avverarsi della profezia biblica: tenebre e distruzione verranno su tutto l'universo e i mostri regneranno sulla Terra! [...]. Il predominio dell'uomo sugli animali avrà probabilmente termine entro un anno».

18 James O'Connell, *La vendetta di Gwangi*, USA 1969.

19 E. Lourié, *Gorgo*, GB 1961.

20 Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsacks, *King Kong*, USA 1933.

signore e signori! Portate i bambini, è molto istruttivo. Di qua, presto, presto, presto! Gorgo, l'ultimo anello rimasto con i tempi preistorici. Solo cinque scellini, signore e signori, cinque scellini per vedere Gorgo!²¹.

Cinque scellini per vedere un prigioniero in uno zoo, uno schiavo, un condannato nella sua cella di terra battuta. Cinque scellini: tanto vale il suo corpo che può essere violato dall'impudico sguardo umano. A differenza di Gwangi e di molti altri mostri, Gorgo riuscirà però a liberarsi dalla stretta mortale dell'uomo e a ritornare nel mare insieme ad altri della sua specie. Ciò suggerisce che una convivenza fra umani e non umani è possibile se fondata su una giusta distanza.

Abbiamo visto come l'*altro*, anche quando ha tratti umani, venga sempre considerato e trattato da animale: cacciato come preda e trofeo, ucciso perché pericoloso, esposto come *portentum*, quindi sfruttato come fonte di guadagno, studiato e vivisezionato come cavia. Il *gill-man*, nella trilogia che lo vede protagonista²², ha impersonato via via tutti questi ruoli: ne *Il mostro della Laguna Nera* da oggetto di studio e osservazione diventa subito preda ambita per dare lustro alla carriera (scientifica); ne *La vendetta del mostro* viene catturato, esposto in un acquario e soggiogato con la violenza e con i rinforzi positivi; in *Terrore sul mondo* viene di nuovo catturato da un'equipe medica che lo sottopone prima a interventi chirurgici per trasformarlo in un essere terrestre e poi al condizionamento ambientale per plagarlo.

Questi tentativi saranno destinati al fallimento perché il *gill-man* è l'esempio più evidente (ma non vittorioso) di resistenza alla domesticazione: in ogni episodio della saga, l'uomo-pesce riesce a fuggire perché è forte e intelligente e sa avvalersi di tutte le doti di cui è fornito. Non ha paura dei suoi istinti e dei suoi desideri e li manifesta apertamente (come ad esempio quando rapisce Kay²³ o Helen²⁴), è padrone del suo mondo, del suo corpo e della sua vita. Nonostante la metamorfosi che ha subito, resiste, si ribella, reagisce in maniera imprevedibile, abbandona il mondo umano, terrestre, che ancora non gli appartiene, e cerca di tornare nel suo mondo acquatico, a cui non appartiene più. Alla fine di *Terrore sul mondo* lo vediamo allontanarsi, solo: «Il nostro esperimento è fallito: la bestia rimane

21 *Gorgo*, cit.

22 Jack Arnold, *Il mostro della Laguna Nera*, USA 1954; *Id.*, *La vendetta del mostro*, USA 1955; John Sherwood, *Terrore sul mondo*, USA 1956.

23 *Il mostro della Laguna Nera*, cit.

24 *La vendetta del mostro*, cit.

bestia»²⁵. Se almeno fosse vero! La bestia, purtroppo, passando per le mani umane, perde gran parte della sua animalità per diventare nostalgia del selvaggio, ricordo dell'indomito e rimpianto di libertà.

Anche le donne dei film di fantascienza sono l'*altro*. Queste donne che cadono, inciampano, vengono catturate dai mostri, che si innamorano e fanno innamorare, che – in situazioni straordinarie – sono scienziate, medici, astronaute, sono indipendenti e sicure di sé, per poi pentirsi, cercare la protezione del “maschio” e la realizzazione nella famiglia invece che nel lavoro:

A volte mi domando come mai mi sono data a questa carriera. Studio, scienza, ittiologia che vantaggi possono darmi? Come donna intendo. Quante delle ragazze che venivano a scuola con me sono già sposate e hanno dei figli...?²⁶.

Ecco, sono loro l'alterità reale e concreta dell'uomo, perché davanti a lui restano, esattamente come gli animali, imperscrutabili e misteriose, incomprensibili e spaventose, simili e al contempo diverse:

La trappola si ritorce contro gli *anthrōpoi*, costretti a convivere per sempre con questa “metà” di loro stessi, creata per loro, per farli diventare ciò che sono, degli *andres*, ma nella quale non si riconoscono. Loro indispensabile complemento, del quale non saprebbero fare a meno, essa ha il duplice volto della sventura e del fascino. Agli occhi dell'uomo, ormai divenuto maschio, la donna appare come il simbolo dell'inesplicabile²⁷.

«Il paragone animale che permette di denunciare le donne come un “male”, sottolinea [...] il divario esistente tra uomini e bestie, anche quando la somiglianza sembrava essere completa»²⁸.

L'uomo accetta la donna come un “male necessario” alla perpetuazione della specie: dopo la distruzione del mostro o la sconfitta degli alieni, dopo il ritorno della pace, anche la donna deve “rientrare nei ranghi” e assolvere alla sua principale funzione, quella riproduttiva che diventa vero e proprio mezzo per l'eliminazione dell'alterità non umana. La donna, alterità del

25 *Terrore sul mondo*, cit.

26 *La vendetta del mostro*, cit.

27 Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, *La cucina del sacrificio in terra Greca*, trad. it. di C. Casagrande e G. Sissa, Bollati Boringhieri, Torino 2014, pp. 79-80.

28 *Ibidem*, p. 91.

maschio, può essere dunque riassorbita e perdere la sua natura altra, “aliena”, nel momento in cui si ri-unisce all’uomo ricollocandosi nel suo ruolo ben preciso di sposa e madre. Guardando la donna solo come fattrice, sottolineando l’importanza della sua capacità riproduttiva, l’uomo fa spazio nel mondo al suo corpo, la fa vivere solo in virtù della sua corporeità che altro non è che animalità.

Ancora una volta animalità e alterità coincidono.
