

Eroismo femminile e integrazione culturale

Una genealogia gender della 'final girl'

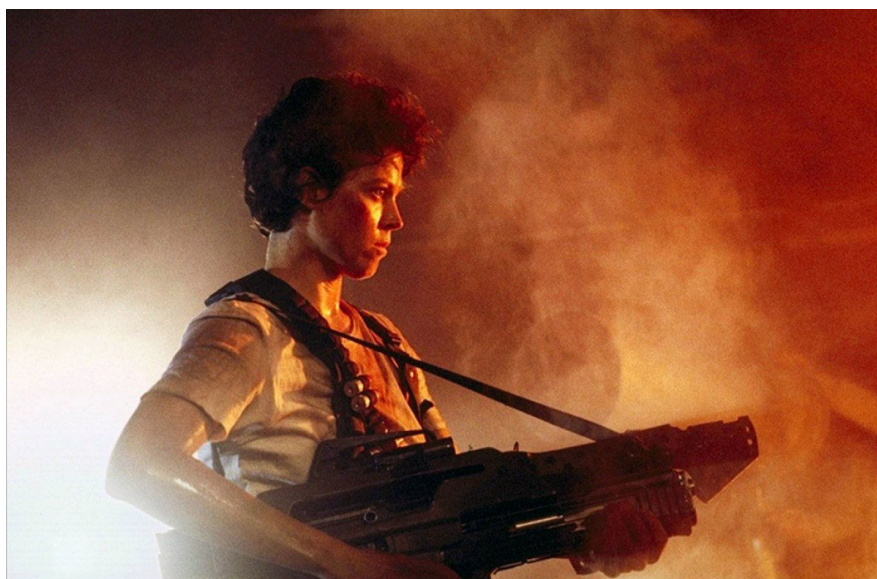
Alessandro Grilli

1. Il tenente Ripley come 'final girl'

Questo lavoro si propone di esplorare alcuni aspetti della costruzione del personaggio eroico, e di chiarire in particolare in che modo e con quali prerogative l'eroismo sia culturalmente pensabile in relazione all'identità femminile. La mia analisi si focalizzerà su un personaggio molto rappresentativo in tal senso, il tenente Ellen Ripley, protagonista del celeberrimo film di R. Scott *Alien* (1979) [Fig. 1] e di tre riprese quasi altrettanto fortunate: *Aliens* (J. Cameron, 1986), *Alien³* (D. Fincher, 1992) e *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997).

La rilevanza di questo *case study* per il mio discorso non dipende solo dalla enorme popolarità di questi film, ma soprattutto dal fatto che Ripley ha costituito, fin dal suo apparire nel 1979, un importante punto di svolta nella rappresentazione dell'eroismo femminile; il modello di eroina incarnato da Ripley è stato infatti replicato nel giro di pochi anni, in maniera poligenetica o più o meno consapevolmente citazionale, da numerose narrazioni dell'horror o dello *slasher film* (a differenza di altre categorie degli studi cinematografici, questo termine non è acclimatato in italiano, e indica la vicenda a lieto fine di un eroe che riesce a sconfiggere un assassino seriale o, in regime soprannaturale, un mostro mortalmente pericoloso). Al tempo stesso, il personaggio di Ripley è stato riproposto da un *sequel* all'altro, al di là della continuità richiesta dalla forma seriale, con importanti variazioni specifiche. Questo fa sì che, pur nella sua tipicità, esso si presti a una considerazione approfondita, e la sua analisi risulti nel complesso rivelatrice della stratificazione e della sopravvivenza di strutture culturali sedimentate, che rivelano una sorprendente continuità a dispetto delle notevoli variazioni di superficie.

In un modo o nell'altro, tutti gli elementi di interesse del personaggio di Ripley hanno a che vedere col fatto che si tratta di una donna. In questo senso Ripley, insieme a Sally Hardesty di *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), si può considerare l'archetipo di un nuovo tipo di eroismo, in cui i caratteri di genere appaiono modificati rispetto al precedente stereotipo. Fino a quel momento (si pensi a *Psycho* di Hitchcock, 1960) il thriller, l'horror o lo *slasher film* avevano una chiara distribuzione semiotica dei ruoli narrativi in base ai generi: la donna era immancabilmente la vittima, e l'uomo era l'eroe che la salvava, la vendicava e in genere sconfiggeva il mostro o l'assassino. Il quale, a sua volta, e non solo nel caso di Norman Bates, appariva portatore di un'identità di genere disturbata - confusa, immatura o liminare. Con Ripley si assiste alla riconfigurazione di questo assetto: per la prima volta l'eroe non è più un uomo ma una donna che, *pur essendo inizialmente una vittima come tutte le altre*, si rivela il personaggio più resiliente e riesce non solo a sfuggire alla morte, ma a distruggere il mostro e a salvare dal pericolo tutti i superstiti.



1 | Il tenente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) in assetto di guerra in *Alien* (R. Scott, 1979).

Il moltiplicarsi di eroine di questo tipo nella cinematografia dal 1974 alla fine degli anni Ottanta ha spinto la scandinava e studiosa di cinema

Carol J. Clover a introdurre una precisa etichetta per indicare questa costante narrativa: 'final girl'. Clover introduce il termine in un articolo del 1987, confluito poi in forma abbreviata nella sua importante monografia sui ruoli di genere nel film horror (Clover 1992, 21-64. L'importanza di questo studio è testimoniata, tra l'altro, dalla sua inclusione, in forma più o meno adattata, in antologie di riferimento, come ad es. Gelder 2000, 294-307, e dalla ristampa della monografia del 1992 nella serie "Princeton classics": Clover 2015).

Come si vede, il concetto di 'final girl' non ha ambizioni ermeneutiche: esso designa, con mera finalità descrittiva, una delle componenti strutturali dello *slasher film* che Clover fa oggetto di considerazione analitica: "Killer - Terrible Place - Weapons - Victims - Final Girl - Shock" (Clover 1992, 26-42). Su ciascuno di questi elementi Clover raccoglie i dati all'interno di un corpus piuttosto ampio e, con un'analisi in genere molto brillante, compie una ricognizione dei vari fenomeni.

La categoria che appare più omogenea e riconoscibile come oggetto specifico è proprio la 'final girl', e questo spiega perché l'etichetta di Clover sia diventata in pochi anni non solo un termine d'uso corrente nei *film studies*, ma abbia influenzato direttamente il genere thriller o horror, che con crescente consapevolezza ha esplorato le mille possibili declinazioni di questo profilo. Nell'analisi di Clover la 'final girl' è un personaggio di grande prontezza e intelligenza, con cui lo spettatore è spinto a identificarsi durante l'intero racconto; soprattutto, la 'final girl' è caratterizzata da una femminilità non convenzionale (è tendenzialmente androgina nell'aspetto e deerotizzata nel comportamento); il suo eroismo, infine, si presenta come un rivolgimento inaspettato della sua posizione iniziale di vittima.

La tesi di Clover è che il profilo androgino di questo tipo di eroina sia una formazione di compromesso che permette al destinatario implicito (in questi film, secondo lei, un adolescente maschio) la doppia identificazione richiesta dalla trama. In quanto ragazza, la 'final girl' facilita l'identificazione dello spettatore con la posizione di vittima e con il godimento masochistico della sofferenza subita (se la vittima fosse un ragazzo verrebbero troppo radicalmente compromesse le prerogative dell'identità maschile); viceversa, in quanto associato a tratti androgini, il

ruolo eroico successivamente conquistato dalla 'final girl' si realizza simbolicamente nella corretta esibizione di prerogative maschili (la violenza fallica esercitata contro l'assassino, in primo luogo[Fig. 1]).

L'analisi di Clover è molto brillante e in gran parte condivisibile, ma essa ha un'impostazione essenzialmente sincronica, in quanto si limita a ricondurre all'immediato contesto storico-culturale un *corpus* di film prodotti nell'arco di poco più di un decennio. In essi Clover vede semplicemente l'adattamento delle strutture dell'immaginario ai nuovi assetti sociali determinati dall'evoluzione della dialettica tra i generi, e dai progressi dei movimenti per la liberazione della donna.

A mio giudizio, invece, la comprensione del fenomeno 'final girl' si fa molto più interessante con un approccio genealogico, che parte dal riconoscere negli elementi enucleati da Clover la riproposizione di strutture dell'immaginario ben più antiche dello *slasher film* anni Settanta. La prospettiva storico-culturale permette in particolare di riconoscere come anche gli adattamenti che sembrano fare spazio a rinnovati orizzonti culturali e a una rimozione definitiva del pregiudizio di genere si possano leggere come accomodamenti reazionari, che assumono un'apparenza progressista per riproporre e confermare dinamiche di genere primitive e in ultima analisi patriarcali.

Le proprietà principali della 'final girl' (ad esempio la compresenza di tratti maschili e femminili o la coincidenza dei ruoli di vittima e di eroe, che si ritrovano entrambe in Ripley) possono essere interpretate alla luce di alcune categorie dell'analisi antropologica e storico-religiosa, grazie alla quale è possibile riconoscere in una trama fantastica contemporanea la risorgenza di costanti dell'immaginario molto più antiche.

Da ora in poi vorrei concentrarmi in particolare sulla figura del tenente Ripley nel quarto film della serie, *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997), perché qui il generico eroismo del personaggio femminile si specifica in modo da rendere più marcate alcune tendenze implicite o solo accennate nei film precedenti [Fig. 2]. Guidati presumibilmente anche dalla necessità di esplorare combinatoriamente nuove possibilità, gli sceneggiatori e il regista hanno finito per insistere su una serie di elementi estremi che rendono più saliente e riconoscibile la natura 'eroica' di Ripley, la sua

identità contraddittoria e paradossale nonché la sua posizione liminare rispetto alla stessa condizione di 'persona umana' (per un'analisi del personaggio di Ripley come caso focale di figura postumana si veda Grilli 2015).



2 | Il rapporto tra Ripley e il nuovo mostro in *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997).

Tanto per cominciare, la Ripley originaria si è immolata per la salvezza del genere umano alla fine di *Alien3*; nel quarto film essa ricompare dunque solo come clone, sviluppato in laboratorio a grande distanza temporale dalla morte della donna. Questo clone è identico a Ripley sul piano cognitivo, ma il suo DNA è stato ibridato con quello del mostro dagli scienziati al soldo del potere economico-militare. Questo fa sì perciò che nell'eroina di *Alien: Resurrection* siano leggibili nel modo più chiaro tre componenti paradossali, da cui emerge con chiarezza che la sua identità si configura come un costrutto internamente polarizzato, categorialmente ibrido, se non addirittura paradossale sul piano semiotico:

1. posizione intermedia nella dialettica maschile/femminile (androginia);
2. posizione intermedia nella dialettica eroe/vittima (condizione di 'final girl');

3. posizione intermedia nella dialettica uomo/mostro (soggetto culturale/soggetto non culturale).

2. Eroe civilizzatore o πότνια θηρῶν?

Mi preme in particolar modo chiarire i termini di quest'ultimo paradosso, vale a dire l'ibridazione tra una posizione interna e una esterna allo spazio dei soggetti culturali. A mio giudizio è facile dimostrare che questa duplicità di Ripley deriva dal fatto che ad essa sono stati attribuiti sul piano narrativo *due profili mitici ben precisi e solitamente distinti*, quando non contrapposti, quello di 'eroe civilizzatore' e quello di πότνια(ι)α θηρῶν (il termine è epiteto di Artemide in Omero, *Iliade* 21.470; su esso è calcato il termine 'signora/signora degli animali' che si riferisce a figure divine, presenti in molti sistemi mitologici, responsabili della cacciagione e in generale degli animali come fonte di vitto umano. In questa prospettiva, il greco πότνια θηρῶν ha finito per specializzarsi e indicare il sottotipo minoico o ellenico, come la dea cretese dei serpenti. Sulla 'signora degli animali' vd. Christ 1987; Tobben 1993; Rydving 2011).

Il concetto di 'eroe civilizzatore', in inglese 'culture hero', è quello più importante, poiché esso si applica alla 'final girl' in *tutte* le sue attestazioni. A mio giudizio è infatti evidente, anche se né Clover né i suoi numerosi seguaci l'hanno mai notato, che la 'final girl' è solo un particolare adattamento culturale di questa figura archetipica. L'eroe civilizzatore è una figura presente in tutti i sistemi mitologici e religiosi che contribuisce, in modi diversi, a sottrarre spazi al caos non culturale per renderli fruibili da parte della comunità umana. Il profilo base dell'eroe civilizzatore è infatti quello di uccisore di mostri, esemplificato nella mitologia mediterranea da personaggi come Teseo, Perseo o, nella forma più pura, da Eracle. Non a caso Eracle uccide soprattutto animali anticulturali di vario tipo, come il serpente a sette teste che simboleggia il carattere antiagricolo delle paludi di Lerna. La lotta col rettile mostruoso è del resto molto più antica del mito di Eracle, ed è testimoniata fin dalle fasi più antiche della mitologia sumera, come in un sigillo del XXIII sec. a.C. [Fig. 3].



3 | a. *Figura divina che combatte contro un serpente a sette teste*, Sigillo da Tell Asmar, xxv sec. a.C., da H. Frankfort, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*, Chicago, 1955, n. 497; b. *Eracle uccide l'Idra di Lerna con l'aiuto di Iolao*; dettaglio dalla decorazione di un'idria etrusca di terracotta a figure nere, attribuita al Pittore dell'aquila, da Caere, ca. 525 a.C. Malibu (CA), J. Paul Getty Museum, 83.AE.346; c. il mostro di *Alien* ideato da H. G. Giger.

In modo solo apparentemente diverso, il successo della 'final girl' libera gli spazi della cultura dalla presenza di entità aberranti, che non di rado, nelle ambientazioni soprannaturali, hanno i tratti del mostro animale o demoniaco. Che si tratti di eliminare il serial killer psicopatico (Clarice Starling in *Silence of the Lambs*), o l'incubo letale che si materializza nel sonno (Nancy Thompson in *A Nightmare on Elm Street*), o il mostro alieno venuto dallo spazio (il tenente Ellen Ripley in *Alien*), l'eroina ripercorre, *mutatis mutandis*, le orme degli eroi mitologici che rendono sicura la vita delle società umane combattendo e annientando i mostri che le minacciano.

Come l'idra di Lerna, infatti, anche il mostro della *franchise* di *Alien*, nei memorabili tratti ideati da H. R. Giger, è caratterizzato contemporaneamente dalla morfologia di rettile preistorico (una specie di *velociraptor* viscido e squamoso) e dalla moltiplicazione dell'elemento predatorio (le mascelle dentate secondarie che fuoriescono dalla bocca già provvista di temibili zanne). Nessun dubbio, insomma, che anche nel tenente Ripley possiamo riconoscere l'ennesima incarnazione dell'eroe civilizzatore uccisore di mostri.

Se già nei primi tre film della serie Ripley sembra rivelare ogni tanto una qualche forma di legame privilegiato con il suo nemico mostruoso, nel quarto questo legame viene reso esplicito sul piano tematico: qui l'eroina è un clone ibrido che condivide con il mostro parte del DNA. Questa, che è la principale novità di *Alien: Resurrection*, sembrerebbe a prima vista un elemento del tutto originale se non addirittura stravagante. Può quindi sorprendere ritrovare anche qui la trasformazione di uno stereotipo della cultura di massa (quello della donna-animale, su cui torneremo ancora tra

poco) che a sua volta è solo l'aggiornamento di un profilo mitologico antichissimo, forse ancora più antico dell'eroe civilizzatore: il profilo, appunto, del 'signore' o 'signora degli animali'.



4 | Pendente aureo minoico egittizzante con soggetto del tipo 'Signore degli animali', XV sec. a.C. London, British Museum.

Questa espressione è usata di solito per indicare un modulo iconografico [Fig. 4], composto da una figura interamente o parzialmente umana affiancata simmetricamente da animali di vario tipo (una ricognizione d'insieme del concetto in Counts e Arnold 2010). A monte del modulo iconografico, peraltro, l'espressione 'signore' o 'signora degli animali' si riferisce a un essere sovrumano responsabile di una o più categorie di animali in una società di caccia (sul problema vd. Pettazzoni 1955, 640-649; Massenzio 1994, 81 sgg., in particolare 91-92). Identificato in parte con gli animali stessi, il signore degli animali tollera o favorisce la caccia, permettendo la sopravvivenza del gruppo umano. In altre parole, il signore degli animali è una divinità o un essere semidivino da cui dipendono, in modo più o meno diretto e più o meno esclusivo, la sopravvivenza e il benessere del gruppo umano.

Da un punto di vista identitario, il signore degli animali è rappresentato fin dalla preistoria come un essere intermedio, umano ma con attributi animali. Superiore all'uomo, in quanto divino o semidivino, il signore degli animali può insomma essere compreso come una versione magnificata dell'animale stesso o come la sua identità ideale.

Questa connessione tra Ripley e il mostro, resa già ovvia dalla loro ibridazione genetica e confermata in modo eclatante dal fatto che il

mostro non solo non è ostile a Ripley ma assume nei suoi confronti il comportamento del cucciolo con la madre, è particolarmente evidente in una scena in cui la donna sprofonda in un mare di spire[Fig. 5]. Alle spalle di questa raffigurazione si può leggere ovviamente una posa topica di voluttuoso abbandono femminile, ma anche, curiosamente, una trasformazione inconsapevole dell'iconografia dell'antica dea dei serpenti, che mostra come in Ripley si possa facilmente individuare una risorgenza, tanto più significativa quanto meno consapevole, della *πύθνα θηρών* mediterranea.



5 | a. Ripley sprofonda nel mare di spire del mostro da lei generato, fotogramma; b. Tom Kelley, *Marilyn Monroe on red velvet*, n. 10 (1949); c. *Dea minoica dei serpenti*, statuetta in faience dagli scavi del ricettacolo del tempio di Cnosso, circa 1600 a.C., Iraklion, Museo archeologico.

3. L'eroismo femminile come mediazione

Arrivati a questo punto, siamo obbligati a porci una domanda: come possiamo spiegare questo carattere contraddittorio e paradossale del tenente Ripley? Quali funzioni semiotiche e ideologiche possiamo attribuire a questa duplice identità di distruttrice di mostri ma, al tempo stesso, di signora e *patrona* dei mostri?

La mia opinione è che questa connessione e il paradosso che ne risulta vadano compresi come un *segnale dell'eroismo specificamente femminile che caratterizza il tenente Ripley, cioè della sua conformità al profilo della 'final girl'*. A mio giudizio, non si può seguire Clover nel ritenere che l'ambiguità di genere della 'final girl' sia solo un riflesso della fusione dei ruoli di vittima e di eroe. Mi sembra più opportuno vedere in questa duplicità un segno della convergenza, nella 'final girl', di profili

civilizzatori ben distinti. Accanto agli eroi maschili uccisori di mostri, di cui pure la 'final girl' è erede, sappiamo dai sistemi mitici e storico-religiosi che il processo di consolidamento ed estensione della cultura può anche essere affidato a figure femminili.

La sola differenza è che il processo di civilizzazione promosso dalla donna segue percorsi totalmente diversi: l'eroe maschile uccide il mostro e si contrappone radicalmente a esso. Nei termini di Lotman ([1969] 1995), il mostro è un'espressione della non cultura, e l'eroe si definisce senz'altro come opposto al mostro. Diversamente, l'eroe femminile civilizza non con la forza, ma con strumenti che si possono ricondurre alla sua identità di oggetto - idealizzato o concreto, ma comunque privo di determinazioni soggettive. La vittoria dell'uomo è distruzione, la vittoria della donna è neutralizzazione, ammansimento, mediazione.

Sintetizzando all'estremo, osserviamo che questa opera di civilizzazione operata dalla donna può essere ricondotta a tre tipologie principali, che corrispondono alle posizioni che la donna occupa in relazione al soggetto culturale normale (che, per definizione, in un sistema patriarcale è sempre maschile):

1. modalità 'Vergine Maria' (la donna occupa una posizione superiore al soggetto sociale normale e *neutralizza* il male con la semplice esibizione della propria natura assoluta, polarmente opposta a quella della bestia);
2. modalità 'Bella e la Bestia' (la donna occupa una posizione organica al gruppo sociale, dove assume il ruolo modesto e passivo che la cultura le riserva; ponendosi come oggetto del desiderio normotipico ella *addomestica* il mostro attirandolo e accogliendolo dentro lo spazio culturale grazie alla capacità di calamitarne le pulsioni);
3. modalità 'Arianna' (la donna appartiene per natura al fronte della bestia, di cui condivide in parte il carattere extraculturale; a dispetto di ciò, ella *sacrifica* altruisticamente questa parte di sé per aiutare un eroe civilizzatore a conseguire i suoi obiettivi).

Nel primo caso l'eroina ha una identità umana pura, anzi, *assolutamente* pura: benché un'indagine comparativa diacronica del suo profilo permetta talora di riconoscere tracce di un eroismo terioctono (su cui vd. Bergamo 2001) più vicino al profilo maschile, essa rappresenta, si può dire, la

concretizzazione di un tipo ideale di umanità. Questa purezza assume in genere la forma di una giovinezza e bellezza ideali, e si traduce in una idealizzazione della verginità che può arrivare fino agli estremi dogmatici della verginità e dell'immacolata concezione di Maria. Da questa posizione ideale, la donna si pone come una versione inattaccabile dell'umanità, una versione talmente astratta e pura da risultare sottratta al divenire e alla storia (paradosso del dogma cattolico di Maria Vergine Assunta in cielo *con il corpo*). A ben vedere, una simile umanità non è parte organica dello spazio culturale, ma si colloca al margine superiore della categoria dell'umano, e rappresenta quindi non tanto una soggettività normotipica, quanto la superiorità inattingibile, il livello intermedio tra l'umano e il divino. La Vergine Maria è umana perché condivide la corporeità materiale degli uomini, ma è già predisposta a farsi tramite dell'Incarnazione, e dunque veicolo di un incontro paradossale tra umano e divino, tra materia e spirito, tra immanenza e trascendenza. Non a caso, l'assenza di peccato originale all'inizio e l'assunzione nella carne al termine del suo percorso esistenziale permettono di definire la Vergine Maria non come 'Member', cioè come esempio di membro a pieno titolo della categoria, ma come *limite* superiore che lo definisce dall'esterno (tutti gli *altri* uomini sono concepiti col peccato originale e alla morte lasciano la terra solo in spirito).

Di fatto, è proprio la sua collocazione *esterna* alla cultura umana, anche se in posizione superiore, che rende la donna di questo tipo idonea a confrontarsi con le forze dell'infraumano, e a trattare con esse in favore dell'umano. La verginità, in questa prospettiva, va intesa quindi non solo per i suoi valori simbolici moralistici o sessuali, ma soprattutto come un segnale della *non inclusione* della donna nella cultura e nella storia (come si sa, il commercio sessuale promuove e sancisce una delle forme più importanti di relazione intersoggettiva). È infatti proprio questa non inclusione (da intendere, più precisamente, come collocazione in una posizione liminare) che si traduce in una capacità di comunicazione e di confronto diretto con l'extraumano: la Vergine Maria intercede per gli uomini presso Dio, con cui ha un rapporto immediato; e al tempo stesso schiaccia il serpente del Demonio col tallone [figg. 6c, 8b]. Parimenti, la vergine dell'immaginario medievale è la sola creatura da cui si lasci toccare l'unicorno [Fig.6a]. Nella tradizione *gothic* e *horror*, la vergine è una delle figure capaci di trattare coi fantasmi (O. Wilde fornisce una garbata parodia di questo topos con la Virginia di *The Canterville Ghost*).

Anche in questo caso, la verginità è una figura della *liminarità*, cioè della collocazione marginale rispetto alla cultura in quanto soggetto che eccede o non raggiunge lo statuto di soggetto sociale a pieno titolo. Non è un caso che la figura della vergine (o, in misura minore, del ragazzo, purché non ancora adulto) sia tra quelle più idonee a fornire vittime sacrificali (per citare solo esempi dal mito greco si pensi a Ifigenia, Polissena, Meneceo ecc.). Nella sua teoria della genesi del sacro dalla violenza mimetica (Girard 1972), René Girard si sofferma a lungo a illustrare come le vittime sacrificali, indispensabili alla collettività in quanto capaci di convogliare verso l'esterno la violenza indifferenziata che attraversa i gruppi umani, siano scelte di preferenza tra i soggetti sociali a vario titolo liminari, come gli stranieri, i prigionieri di guerra, i bambini e gli adolescenti maschi e femmine: la loro parziale integrazione, come il loro incompiuto percorso di raggiungimento dello *status* di soggetto sociale a pieno titolo, fa di loro i mediatori ideali in un processo che ha come fine la protezione e la conservazione del gruppo sociale. Tutti i profili tipici del *medium*, della figura, cioè, che permette il contatto dei viventi con le anime dei morti nell'aldilà, condividono con la vergine la condizione di soggetto liminare (bambini, vecchi, persone strane, segnate dall'esperienza o comunque in una posizione atipica rispetto all'identità sociale normale del gruppo di riferimento).



6 | a. Scuola di Timoteo Viti da Urbino (precedentemente attribuito a scuola di Dosso Dossi), Allegoria della castità (Vergine e unicorno), olio su tavola, prima metà del XVI sec., London, Wellcome Library (University College London), 44558i; b. Poster dal film Disney *Beauty and the Beast* (Bill Condon, 2017); c. Madonna di Guadalupe, ovvero *Santa Maria Coatlxopeuh* (pronuncia "quatlasupe"), che foneticamente, in spagnolo, suona molto simile a "Guadalupe", ma che in lingua nahuatl significa "Colei che calpesta il serpente".

Il secondo tipo di civilizzazione femminile è uno sviluppo logico del precedente: la vergine non è posta su un piano metastorico e metafisico ma viene mostrata nel momento della sua integrazione nel gruppo; ella si confronta col mostro, lo ama e con la forza costruttiva di questo amore lo riporta tra gli umani, spingendolo a rinunciare ai tratti che marcano la sua estraneità all'ordine culturale. È facile riconoscere in ciò la situazione di *Bella e la Bestia*[Fig. 6b]dove la bellezza della protagonista, trasparente già nel nome, è figura della sua femminilità assoluta: la ragazza non ha altre caratteristiche che la bellezza, cioè la desiderabilità, l'essere conforme al modo in cui il punto di vista maschile concettualizza la donna. Il suo lasciarsi desiderare dalla bestia impone a quest'ultima l'accettazione di un vincolo sociale con la donna, e di conseguenza con il gruppo cui ella appartiene. In termini antropologici, questa trama è il riflesso del ruolo di mediazione sociale che la ragazza da marito è in grado di svolgere tra il gruppo di provenienza, con cui si identificano i contorni dello spazio culturale, e un soggetto esterno (la Bestia). Grazie alla sua idoneità matrimoniale, e dunque alla sua potenzialità di legante sociale, la fanciulla 'rompe l'incantesimo' (cioè la contrapposizione radicale tra gruppi o soggetti di interesse) e permette l'inclusione del soggetto esterno all'interno dello spazio culturale. Tradotta nei termini delle strutture elementari della parentela studiate da C. Lévy-Strauss, questa dinamica è compatibile con l'ipotesi dello scambio delle donne, ovvero della donna come elemento che permette la connessione tra gruppi sociali alieni e potenzialmente ostili (Lévi-Strauss [1947] 2003).

4. La nuova Arianna

La natura idealizzata della Vergine emerge con chiarezza dalla sua contrapposizione polarizzata all'archetipo della donna 'reale', Eva. Maria è la seconda Eva in quanto corregge, con la sua purezza iperbolica, l'impurità contratta da Eva e da lei trasmessa a tutti gli uomini col suo cedimento al serpente. La donna viene vista in generale, in forme e misure diverse nelle diverse epoche, ma con sorprendente continuità, come una creatura ambivalente, la cui posizione intermedia tra natura e cultura si manifesta non di rado in una sua caratterizzazione animalesca o quanto meno primitiva. Non posso approfondire molto il discorso in questa sede, ma mi limito a rimandare al fondamentale studio di Bram Dijkstra sulla demonizzazione del femminile, *Idols of Perversity*, che studia, con ricchezza di riferimenti e profondità di interpretazioni, l'ossessiva

presenza, nella cultura borghese, di rappresentazioni della donna come serpente o come creatura ferina (Dijkstra 1986, 272 sgg.).

In un sistema di valori patriarcale, la donna è insomma collocata sempre e comunque *ai margini* dello spazio culturale, e posta pertanto in una posizione instabile nei confronti dell'ordine.

Mi sembra indispensabile, a questo punto, precisare ulteriormente i miei riferimenti metodologici: il continuo richiamo a contrapposizioni categoriali, e alle conseguenti posizioni liminari che da esse vengono determinate, rivelano con chiarezza le matrici semiotiche e costruzioniste del mio orientamento metodologico. Lo studio complessivo dei profili di femminilità è sì possibile in una prospettiva come quella junghiana praticata da Erich Neumann (Neumann 1955), che sviscera nella sua immensa monografia le valenze positive e negative del materno alla luce della teoria archetipica del suo maestro. Ma la prospettiva junghiana, che già nella scelta del concetto di 'archetipo' denuncia la sua consonanza con il platonismo, è fondamentalmente essenzialista – essa crede, cioè, che le proprietà degli enti siano date a priori, e possano essere solo messe in evidenza da un approccio ermeneutico capace di riconoscerne i tratti immutabili generali a partire dall'analisi delle sue innumerevoli attestazioni particolari. La mia posizione, al contrario, è ispirata al costruzionismo sociale di Berger e Luckmann (1966) e in special modo agli sviluppi che ne hanno accentuato gli aspetti performativi, come quelli delle più recenti teorie *queer*. In questo senso per me le entità e le identità non sono altro che fasci di *scripts* performati, che noi possiamo conoscere e interpretare mediante un lavoro di analisi semiotica del discorso e delle categorie cui esse corrispondono.

In questa prospettiva, le dinamiche sociali possono essere indagate come un lavoro sulle 'categorie', cioè su classi di soggetti definite dalle loro proprietà, e sulle dinamiche che ne regolano la costituzione e il funzionamento sociale. Un obiettivo primario del lavoro sulle categorie riguarda la comprensione delle dinamiche di acquisizione e gestione del ruolo di 'Member', cioè di soggetto sociale a pieno titolo. Questo approccio è al centro di una branca della sociologia nota come Membership Categorization Analysis (per un orientamento recente sulla disciplina vd. Fitzgerald e Housley 2015). Il suo principale esponente è il

sociologo e sociolinguista Harvey Sacks (1935-1975), le cui idee straordinariamente originali e profonde hanno purtroppo conosciuto una diffusione solo postuma (Sacks 1992) e in una forma poco favorevole alla loro disseminazione. Il concetto di 'Membership' deriva a Sacks dal suo maestro Harold Garfinkel (vd. in particolare Garfinkel 1967), che lo riprende dalla sociologia precedente, in particolare da Talcott Parsons (cfr. ad es. Parsons 1966, 10). Al centro della Membership Categorization Analysis c'è il principio che ogni categoria si definisce in quanto delimitata da "boundary categories", che la circoscrivono all'esterno in un rapporto di contrapposizione differenziale (Sacks 1992, 71).

Nei termini della Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks, per tornare al nostro ragionamento principale, la categoria 'donna' rappresenta una 'boundary category' della categoria 'uomo', dove uomo va inteso, con il paradosso tipico di tanti linguaggi simbolici (mi riferisco ovviamente all'analisi del linguaggio inconscio proposta da Matte Blanco [1975] 1981), sia nella sua accezione ristretta di 'individuo di sesso maschile' che in quella più generale di 'essere umano' (la lingua italiana, come l'inglese, non distingue le due accezioni, ma lo fa il tedesco, con i termini *Mann/Mensch*). La donna è dunque la 'boundary category' sia dell'uomo in quanto *Mann* (cosa che è più facile comprendere), sia dell'uomo in quanto *Mensch*, cioè in quanto persona umana. L'assurdità di questa seconda contrapposizione ('donna' ≠ 'essere umano') risulterà assai meno peregrina una volta capito che questa contrapposizione colloca la donna in una posizione di irregolarità e di instabilità, e risulta pertanto estremamente produttiva per il mantenimento di un ordine patriarcale. Nella sua posizione di 'boundary category', cioè di membro a partecipazione condizionale, la donna ha la possibilità di essere *ammessa* nello spazio culturale solo tramite una cooptazione da parte dei membri a pieno titolo (gli uomini). È evidente, però, che ella deve ripagare in qualche modo questa elargizione – con una rinuncia, con un sacrificio, con un qualsiasi atto simbolico capace di farle superare l'esame di ammissione nella categoria (per la logica iniziatica legata alla conquista della 'Membership' rimando a Grilli 2018). La donna deve insomma accettare le condizioni tipiche di ogni logica iniziatica per poter godere dei benefici dell'integrazione e non essere sospinta fuori, nell'inhospitale spazio della non-cultura dove sono in serbo per lei le identità liminari di animale o di mostro. In altre parole, la donna è sempre a rischio di regredire al livello

della sua identità non culturale e deve quindi *continuamente confermare con scelte marcate la sua volontà di appartenenza alla cultura degli umani* (si possono rubricare sotto questa voce, tra i tanti esempi possibili, tutte le scelte di adeguamento cosmetico, che puntano in apparenza a compiacere genericamente il desiderio maschile, ma che rivelano in filigrana lo sforzo categoriale di cancellare i segni della creaturalità in favore di un adeguamento a un modello *culturalmente costruito*).

Questo ci permette di comprendere la terza modalità di azione dell'eroina civilizzatrice femminile, quella che abbiamo classificato all'insegna di Arianna, in cui l'eroina occupa già per natura una posizione intermedia tra la cultura e la non cultura. Arianna, infatti, in quanto figlia di Pasifae, è sorella uterina del Minotauro, ma compie la sua scelta fornendo a Teseo il filo per uscire dal labirinto [Fig. 7ab]. La sua azione consiste nel facilitare l'opera di un eroe maschile che conduce alla distruzione del mostro. Dal punto di vista della ragazza, questa distruzione è in qualche misura sacrificale e altruistica, visto il suo legame di sangue col mostro. Eliminandolo o facendolo eliminare, l'eroina compie in primo luogo una scelta di campo: essa sceglie di stare con gli uomini, all'interno dello spazio culturale, invece che contro di loro al di fuori di quello spazio. In ultima analisi, questo *pattern* di mediazione sembra volto a confermare il dominio della cultura sul mostro, ma in realtà ha la funzione implicita, a mio giudizio prevalente sull'altra, di *fondare e legittimare all'interno della cultura il dominio dell'uomo sulla donna*: in quanto sempre potenzialmente e pericolosamente collegata all'elemento bestiale, la donna deve continuamente mostrare di potere e di volere compiere una scelta pro-culturale tramite cui neutralizzare o esorcizzare la propria componente anticulturale.



7 | a. Richard Westall (1765-1836), *Teseo e Arianna all'ingresso del labirinto*, circa 1810, olio su tela, Scunthorpe, North Lincolnshire Museum, 1965.045.1; b. Maestro dei cassoni Campana, *Arianna e Pasifae attendono Teseo*, 1510-15 ca., Avignone, Musée du Petit Palais.

Tutte queste strategie sono, di fatto, espressioni diverse di una stessa matrice, vale a dire la costruzione sociale del ruolo femminile come ruolo ancillare, un ruolo di oggetto - o di soggetto pesantemente condizionato: quando sembra esercitare una forza, in realtà la donna è passiva e funge solo da magnete di forze che hanno in soggetti maschili la propria origine. Quando le azioni della donna sembrano riflettere una decisione attiva, questa decisione obbedisce immancabilmente alla necessità di fornire una riconferma della propria volontà di integrazione nel gruppo sociale. Tutte queste azioni sono in ultima analisi *self-effacing* e/o autolesive, come mostra il mito di Arianna, che sacrifica il proprio fratellastro mostruoso per aiutare l'eroe civilizzatore Teseo (Va da sé che Teseo alla fine si rifiuterà di introdurre una ragazza dall'identità così compromessa dentro lo spazio della cultura...).

Queste strutture riconoscibili nel mito di Arianna o, in termini diversi, di Medea o di altre figure femminili (per un'analisi della purezza 'sacerdotale' di Medea in particolare vd. Centanni 2003), sono chiare anche nella 'final girl'. In molte delle attestazioni di questo topos la 'final girl' ha un rapporto a monte con il mostro che rende evidente la sua natura liminare e intermedia tra il gruppo degli umani e il mostruoso non-culturale: ad esempio Laurie Strode in *Halloween* (J. Carpenter, 1980) o Sidney Prescott in *Scream 3* (W. Craven, 2000) sono, proprio come Arianna, *sorelle o sorellastre del mostro*, che non possono però esimersi dall'eliminare, per confermare il loro schieramento con il gruppo dei Members e non con una forza del caos anticulturale.

Ancora più eclatante la convergenza eroina/mostro in *Alien: Resurrection*; già nei film precedenti Ripley aveva sottolineato il suo legame psicologico e simbolico con l'alieno: in *Alien³*, mentre va alla sua ricerca per dargli la caccia, Ripley gli dice (1:13:46-15:00): "Don't be afraid. I'm part of the family. You've been so long in my life, I can't remember anything else". Nel film successivo Ripley diviene invece addirittura "the monster's mother", e si colloca così in una posizione esplicitamente intermedia tra fronti antagonisti. In particolare, Ripley è connessa col mostro sul piano genetico, come Arianna, che del Minotauro è al tempo stesso nemica e consanguinea. Il legame è così forte che, anche se persa nel labirinto della nave spaziale, Ripley è sempre in grado di avvertire la presenza di sua figlia: "I can feel it... behind my eyes. I can hear it moving" (31.18 sgg.).

Questa disponibilità dà luogo a una forma di rispecchiamento, che non di rado si traduce in un legame di attrazione o di vera e propria complicità tra la vittima e il carnefice. Clover intuisce giustamente la valenza simbolica di questa assimilazione: "She [the final girl] is what the killer once was; he is what she could become should she fail in her battle for sexual selfhood" (Clover 1992, 50). Se consideriamo il concetto di "sexual selfhood" come una semplice sineddoche per 'identità sociale compiuta e normotipica', vale a dire come 'full membership' in senso sacksiano, possiamo vedere la battaglia della 'final girl' come un caso particolare o una metafora per la battaglia che ogni soggetto sociale in formazione, e in particolare un soggetto femminile, deve combattere per conquistare una posizione regolare e consolidata in un gruppo. La lotta delle eroine coi mostri, insomma, non è altro che la storia della lotta di tutte (e tutti) contro le tentazioni della devianza, che vengono rappresentate come mostri più vicini a noi di quanto non sembri, e che noi, pena la morte o la trasformazione in mostri a nostra volta, dobbiamo scegliere se sconfiggere o addomesticare. Ne consegue che *la lotta col mostro è una forma estremamente saliente e ideologizzata di soggettivazione* (intendo il concetto nell'accezione presupposta da Foucault 1984): la costruzione del sé avviene in ultima analisi superando una tentazione di non allineamento identitario, e si realizza nella rimozione di un contenuto antisociale adeguatamente demonizzato.

5. Autocontrollo e eroismo femminile

Le scelte dell'eroina sono in gran parte forme di autocontrollo. In questo senso anche l'identità androgina della 'final girl' si può spiegare come una dimostrazione di autocontrollo, come un'esibizione di dominio sul sesso (in cui non è difficile vedere uno dei correlati simbolici della bestialità anticulturale)

Non a caso tutte le vittime del mostro sono ragazze erotizzate, mentre l'eroina che sconfigge il mostro è androgina e deerotizzata; questa androginità 'fallicizzata', per usare un termine caro a Clover, è secondo me l'adattamento contemporaneo e postfemminista del mito della vergine che domina il serpente, da sola o come vergine-madre con bambino [Fig. 8ab].



8 | a. Nel secondo film della serie, *Aliens* (J. Cameron, 1986), il tenente Ripley affianca alla sua funzione di distruttrice di mostri quella di vergine-madre putativa della piccola Newt, unica sopravvissuta della colonia umana sul pianeta LV-426. Nel fotogramma, Ripley fronteggia il rettile mostruoso tenendo in braccio la bambina; b. Con l'aiuto del figlio, la vergine-madre compie la sua funzione civilizzatrice schiacciando la testa del serpente: Caravaggio, *Madonna dei Palafrenieri*, olio su tela, 1606, Roma, Galleria Borghese.

Per Clover la maschilizzazione della 'final girl' si spiega con l'esigenza di fornire un orizzonte di identificazione al destinatario implicito dello *slasher film*, che a suo parere è un adolescente maschio. Tuttavia, l'assunto che il destinatario implicito sia un adolescente maschio confligge a mio giudizio col fatto che i testi horror mostrano di contenere dispositivi ideologici rivolti *soprattutto* a soggetti femminili. A mio giudizio è più sensato rovesciare le prospettive: la 'final girl' non è tanto, o almeno non solo, come sostiene Clover, il riflesso di un nuovo assetto dei rapporti tra i generi nella cultura contestataria e postfemminista degli anni Settanta e Ottanta; la 'final girl' è a ben vedere un originale e insidioso travestimento di un dispositivo patriarcale: le sue qualità più appariscenti (indipendenza di carattere, resilienza, capacità di azione ecc.) lo rendono da un lato compatibile con lo *Zeitgeist* contestatario degli anni Settanta; dall'altro, però, le sue azioni abnegate e prosociali, e in ultima analisi autolesive, finiscono per riaffermare ancora una volta una serie di contenuti conservatori che minano l'identità della donna come soggetto autonomo. Il profilo della 'final girl' sancisce infatti in primo luogo la *liminarità* del soggetto femminile rispetto allo spazio culturale; dall'altro esso dà per scontato l'obbligo all'autocontrollo e all'abnegazione autodistruttiva propri della condizione femminile in un orizzonte patriarcale. Solo attraverso il sacrificio della sua parte sensuale, che la cultura modella come la componente ferina della sua identità, e che nel racconto viene simbolicamente rappresentata come mostro, la donna può fornire una riconferma della sua volontà di appartenenza all'ordine sociale e acquistare (a carissimo prezzo) una posizione di soggetto a pieno titolo nello spazio della cultura.

Filmografia

Alien (R. Scott, 1979).

Alien: Resurrection (J.P. Jeunet, 1997).

Alien³ (D. Fincher, 1992).

Aliens (J. Cameron, 1986).

Halloween (J. Carpenter, 1980).

Psycho (A. Hitchcock, 1960).

Scream (W. Craven, 1996).
Scream 3 (W. Craven, 2000).
Scream 4 (W. Craven, 2011).
The Silence of the Lambs (J. Demme, 1991).
The Texas Chainsaw Massacre (T. Hooper, 1974).

Riferimenti bibliografici

Bergamo 2001

M. Bergamo, *Maria: la donna della forza*, "La Rivista di Engramma" n.6 (2001).

Berger e Luckmann 1966

P. L. Berger, Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday, 1966.

Centanni 2003

M. Centanni, *Medea, vergine e maga*, in *Medea memorie di sangue: riscrivere l'archetipo attraverso il mito*. Atti del Convegno tenutosi nella sala consiliare del Comune di Silvi il 18 e 19 novembre 2000, a cura di T. Danese e M. Inversi, Troina, Città aperta, 2003, 26-41.

Christ 1987

C. P. Christ, *Lady of the animals*, in *The Encyclopedia of Religions*, 8, 1987, 419-423.

Clover 1987

C. J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, "Representations" 20 (1987).

Clover 1992

C. J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Clover 2015

C. J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, with a new preface by the author, Princeton e Oxford, Princeton University Press, "Princeton Classics", 2015.

Counts e Arnold 2010

D. B. Counts, B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Budapest, Archaeolingua, 2010.

Dijkstra 1985

B. Dijkstra, *Idols of Perversion. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986.

Fitzgerald e Housley 2015

R. Fitzgerald e W. Housley (eds.), *Advances in Membership Categorisation Analysis*, Los Angeles, Sage, 2015.

Foucault 1984

M. Foucault, *Histoire de la sexualité*. vol. 2, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984

Garfinkel 1967

H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliff (NJ), Prentice-Hall, 1967.

Gelder 2000

K. Gelder (ed.), *The Horror Reader*, London-New York, Routledge, 2000.

Girard 1972

R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Grilli 2015

A. Grilli, *L'utopia dell'umano in Alien: Resurrection di J.-P. Jeunet*, "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione" 13 (2015), 95-109.

Grilli 2018

A. Grilli, *On doing 'being a misfit': towards a contrastive grammar of ordinariness*, "Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies" 1 (2018) (in press).

Lotman 1969 [1995]

J. M. Lotman, *О метаязыке типологических описаний Культуры*, in *Труды по знаковым системам*, vol. IV, Tartu, 1969, pp. 460-477, trad. it. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 145-181.

Lévi-Strauss [1947] 2003

C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parentela*, trad. it. a c. di a. M. Cirese, Milano, Feltrinelli, 2003.

Massenzio 1994

M. Massenzio, *Sacro e identità etnica: senso del mondo e linea di confine*, Milano, FrancoAngeli, 1994.

Matte Blanco [1975] 1981

I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. it. Torino, Einaudi, 1981.

Neumann 1955

E. Neumann, *Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen*, Zürich, Rhein Verlag, 1955.

Parsons 1966

T. Parsons, *Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1966.

Pettazzoni 1955

R. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, Torino, Einaudi, 1955.

Rydving 2011

H. Rydving, *Herr/Herrin der Tiere*, in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 2011.

Sacks 1992

H. Sacks, *Lectures on Conversation*, a cura di G. Jefferson, Oxford, Blackwell, 1992.

Tobben 1993

I. Tobben, *Herr/Herrin der Tiere*, in G. Kehrer, H.G. Kippenberg, H. Cancik, B. Gladigow e M. S. Laubscher, *Handbuch Religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*: Bd. 3. Stuttgart, Kohlhammer, 1993, 112-114.

English abstract

Through the analysis of Lt Ripley's character in J.-P. Jeunet's *Alien: Resurrection* (1997), the paper aims at highlighting the cultural genealogy of the so called 'final girl', the typical heroine of contemporary slasher and horror films as defined by Carol Clover. Ripley's peculiar profile and inner contradictions (killer of monsters vs. related to the monster) are tracked back to her being heir to two different mythological patterns, the culture hero and the Πόρνια θηρῶν. The function of this strangely polarized background can be understood thanks to Harvey Sack's Membership Categorization Analysis, which enables us to see how female heroism, as a particular case of woman's integration into the social order, is subject to conditional approval by the patriarchy. Woman's integration into culture is therefore to be understood basically as self-disavowal and can be granted only in exchange for the woman's willingness to give up her culturally constructed deep connection with monstrous otherness.