

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La doppia generazione delle componenti figurative

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/5261> since

Publisher:

Ses SRL: Via Degli Artisti 8C, 50132 Firenze Italy

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

CARTE SEMIOTICHE

RIVISTA DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI SEMIOTICA DEL TESTO

NUMERO 9-10

NUOVA SERIE

NOVEMBRE 2006

Il figurativo

SCRITTI DI BERTETTI, CALABRESE,
FERRARO, GIOVANNOLI, LANCIONI, LEONE,
MARSCIANI, PODDA, POLACCI, POLIDORO



Le Monnier

La doppia generazione delle componenti figurative. Nascita e morte di un alieno

Guido Ferraro
Università di Torino

Punti di partenza

Questo breve saggio, servendosi di un esempio specifico, prova a proporre alcuni punti base di riferimento per quello che potrebbe essere un ripensamento della dimensione del “figurativo” in un quadro “sociosemiotico” – quadro di cui a mio parere fa parte essenziale una matura rivalutazione della forza e delle capacità delle connessioni di rinvio semiotico. In effetti credo che la limitata attenzione e la carente messa a punto teorica di cui la dimensione del figurativo ha sofferto fino a tempi recenti possa essere almeno in parte attribuita alla tendenza, assai diffusa nei decenni dominati dal paradigma greimasiano, a trascurare il modello relazionale biplanare (*significante/significato*, o e se si vuole *espressione/contenuto*). Il modello biplanare risulta operativamente più complesso e delicato, ma verosimilmente anche più ricco e più efficace sul piano esplicativo, se confrontato con il modello del “percorso generativo”. Tutta da esplorare è dunque la sua concreta applicazione al tema affrontato in questo fascicolo; la stessa equiparazione, relativamente evidente, tra piano del *figurativo* e piano del *significante*, quale è stata operata sui testi anche dallo stesso Greimas¹, può essere assunta solo come indicazione di massima; difatti, né si può pensare che il concetto di “figurativo” esaurisca la definizione del *significante*, né si può assumere per assioma che il figurativo stia sempre e interamente da questo lato della relazione segnica.

Cercherò qui inoltre di suggerire che i modi di operare del “figurativo” possano meglio essere colti abbandonando quell’eccesso di *verticalità* (nella direzione, per intenderci, profondo → superficiale → figurativo) che è tipico del vecchio modello testualista. Sarà invece opportuno aprirsi, anche, alla più attuale attenzione per fenomeni di carattere, possiamo dire, *orizzontale*, dunque alle linee di connessione *tra* i testi: secondo una prospettiva che non privilegia più la separazione fra gli artefatti semiotici bensì gli intrecci e gli attraversamenti, le dimensioni di continuità discorsiva e le pratiche di connessione transtestuale, le reti, ecc.

È vero anche che il termine “figurativo” soffre in semiotica dell’ambiguità del suo duplice impiego nella teoria greimasiana: da un lato come livello specifico del *percorso generativo* – un modello formulato in primo luogo nel quadro di una teoria della narratività – e dall’altro lato come membro della coppia *figurativo/plastico*, nata invece in ambito di semiotica visiva – per non parlare di quanto concerne la derivazione del termine dalle formulazioni di Hjelmslev. La riproposizione del medesimo termine in ambiti diversi non fu certo casuale, ma rischia fortemente di ricoprire un imparentamento effettivo con l’illusione di una non effettiva coincidenza.

Notiamo in proposito che, nel caso della distinzione “figurativo/plastico”, siamo di fronte a una distinzione fra modi di porre in relazione gli elementi concreti del testo, il loro senso, i percorsi interpretativi conseguentemente richiesti. Ciò che appartiene al cosiddetto “figurativo” è interpretabile *solo a patto di essere preventivamente “riconosciuto”,* identificato e nominato, laddove ciò che appartiene alle componenti “plastiche” viene connesso a un qualche livello di senso in modo più diretto, senza la necessità di altre intermediazioni categoriali. Così, per esempio, una porzione o componente figurativa che faccia parte di un dipinto richiede che vi si riconosca una “pecora” o una “testa di Medusa”, entità dipendenti da competenze semiotiche e culturali d’altro genere. Al contrario, l’effetto di senso di strutture topologiche – poniamo ad esempio un effetto di “spazio vuoto e abbandonato” – è raggiunto in forma più diretta, come è anche testimoniato dal fatto che si parli in questo caso di “suggestioni”, di “evocazioni”, se non talora addirittura di componenti “istintuali” o “naturali”. “Plastico” e “figurativo” costituiscono quindi *due modi differenti di relazionare il piano dell’espressione a quello del contenuto.*

Per quanto invece riguarda l’accezione legata al modello a strati del *percorso generativo*, il “figurativo” non è un “modo”, bensì una *componente* del piano dell’espressione. Una chiara distinzione fra le due accezioni evita anche il pericolo di attribuire banalmente al “figurativo”, nell’universo del narrato, la condizione per cui debba trattarsi di elementi potenzialmente “visibili”, o comunque “percepibili”. Per intenderci, se pensiamo alla caratterizzazione figurativa di un animale che sia *attore* in un racconto, di tale caratterizzazione potranno far parte non solo la forma delle sue orecchie e i versi sonori che esso emette, ma anche, poniamo, le sue abitudini alimentari o il modo più o meno originale in cui esso si riproduce – tratto che sarà appunto essenziale nel caso che prenderemo ora ad esempio: la saga di *Alien*.

L'alieno e la rappresentazione del Male assoluto

La saga di *Alien* – uno dei casi più interessanti nella storia recente del cosiddetto “cinema fantastico” – è costituita da quattro film realizzati da autori diversi a significativa distanza di tempo. Si tratta per la precisione di questi quattro testi cinematografici:

1. *Alien*, 1979, regia di Ridley Scott;
2. *Aliens*, 1986, regia di James Cameron;
3. *Alien 3*, 1992, regia di David Fincher;
4. *Alien Resurrection*, 1997, regia di Jean-Pierre Jeunet.

In effetti, fra i motivi d'interesse che mi hanno condotto alla scelta di questo esempio c'è senz'altro il fatto che si presenta in forma di *testualizzazione multipla*: una serie costituita da quattro testi distinti che propone molti caratteri tipici della *narrazione folclorica orale*. Si tenga presente che non si tratta di film “di genere” ma di realizzazioni anche di notevole originalità e qualità di fattura; il cambiamento di registi e sceneggiatori da una pellicola all'altra coinvolge grossi nomi di autori contemporanei – fatto che rende ancor più interessante vedere come questi testi risultino riprendere e rielaborare tutti un medesimo modello di fondo, pur introducendovi varianti che, se da un lato trasformano il significato della storia, dall'altro concorrono a perfezionare via via il nucleo concettuale alla base dell'intera serie. Per quanto ci riguarda in questa sede, questo ci consente di seguire nel tempo l'evoluzione di una specifica figura narrativa – una figura che, ricordiamolo, ha mostrato indubbiamente di riscuotere successo (e dunque, possiamo pensare, di detenere significatività) nell'ambito della cultura di massa.

A differenza di altri casi di *sequel* cinematografici, i quattro film raccontano qui, per mano di autori diversi, quattro volte una storia assai simile. In gran parte analoghe sono l'architettura narrativa e la correlata struttura spaziale: secondo una formula consolidata, un piccolo gruppo di persone si trova chiuso in uno spazio ove non può ricevere aiuto (può trattarsi di un'astronave in volo in aree lontane dell'universo o di una base spaziale costruita su un pianeta isolato); il gruppo viene decimato da un mostro che appare quasi invincibile. L'obiettivo, per i protagonisti umani, è quello di riuscire a eliminare il mostro; se questo non risulta direttamente possibile, allora si cercherà di “uscire fuori” dallo spazio in cui si è chiusi e quindi di distruggere l'ambiente che contiene gli alieni (l'astronave o la base), tramite un'esplosione catastrofica capace di annientare definitivamente ogni forma di vita. Notiamo qui di sfuggita – poiché su questo non potremo tornare – che l'opposizione tra le due possibili solu-

zioni assume facilmente rilevanza semantica e valenze ideologiche o vagamente politiche: diverso è sconfiggere il mostro restando all'interno del proprio ambiente oppure uscendone fuori e distruggendo il Male insieme all'ambiente (il "sistema"...) che lo contiene. Non a caso vi sono poi gli umani "potenti e malvagi" (dirigenti della compagnia commerciale proprietaria dell'astronave o della base, perfidi militari, o anche banditi senza scrupoli), disposti invece a sacrificare le vite umane per proteggere l'alieno, portarne sulla terra qualche esemplare e servirsene per costruire una sorta di "super arma".

Come si vede, la base narrativa non ha in partenza nulla di molto specifico; particolare e innovativa è invece appunto la definizione figurativa (e insieme, s'intende, concettuale) del mostro, dell'alieno. Figura di per sé, anche questa, tutt'altro che nuova.

Da quando ha fatto la sua comparsa, la figura dell'Alieno è stata usata, come tutti sanno, soprattutto in senso negativo, quale espressione di totale estraneità ai valori morali che ci fanno sentire "umani". Gli storici potranno notare che la tematica degli alieni si è sviluppata in concomitanza con il venir meno di altre figure di "estranei totali", che si trattasse di figure metafisiche (come i demoni), leggendarie (orchi, vampiri, ecc.) o etniche (i "selvaggi"). In ogni caso, se in tale prospettiva "malvagio" risulta chi è *diverso da noi*, l'alieno può ben rappresentare il *diverso totale*, interamente e incondizionatamente negativo dal punto di vista morale, con un grado di assolutezza che in effetti difficilmente può essere riconosciuto ad altri protagonisti negativi – banditi o pellerossa, nazisti o *serial killer*: personaggi nella cui soggettività si rischia comunque di poter troppo facilmente penetrare. L'alieno non sta dunque a rappresentare semplicemente, o genericamente, il "male" – personaggi del genere abbondano, nella *fiction* e non solo – ma vale più precisamente come figurazione di una assoluta *negazione dell'intersoggettività*. Mentre si può entrare nel modo di pensare, per quanto "alienato", di un *gangster* o di un terrorista, questo non è possibile nei confronti dell'alieno. Questa figura trasforma il *diverso* in *illeggibile*.

S'intende che la responsabilità di tale illeggibilità deve ricadere interamente sull'alieno e non sugli umani: ed ecco allora che tipicamente in queste storie gli umani cercano in ogni modo di avvicinarsi, di comunicare, di stringere amicizia o comunque di comprendere la logica degli alieni, impegnandosi a superare ogni timore, ogni ribrezzo e senso di estraneità. Con quanta più evidenza noi cerchiamo di trattare gli alieni come soggetti, tanto più risalta come tale sforzo non sia affatto reciproco: per gli alieni, gli umani non sono che oggetti da usare, se non da distruggere; nel caso più semplice, possono valere come cibo.

Come si constata, dalla definizione del concetto da esprimere deriva palesemente tutta una serie di tratti chiave che riguardano anche

elementi base della costruzione narrativa, tratti comportamentali, ecc. Dal punto di vista più specifico della definizione degli elementi che tipicamente caratterizzano la figura dell'alieno *standard*, ne deriva che questi:

1. è un corrispettivo dell'essere umano ma al tempo stesso ci è totalmente estraneo, dunque ha tratti che ricordano il nostro corpo ma al tempo stesso altri che lo negano: tratti che lo rendono *non-umano*, o anche talvolta *non-animale* (ad esempio può presentare tratti dell'universo vegetale) o addirittura *non-organico*;
2. deve farci paura e apparire pericoloso e difficile da affrontare: avrà facilmente dimensioni maggiori delle nostre, gran numero di arti, esoscheletro terribilmente resistente e simili;
3. rappresenta la negazione dell'uomo anche dal punto di vista delle capacità emozionali; per questo viene talvolta avvicinato a un insetto, che nel nostro immaginario non ha emozioni (ecco gli occhi sfaccettati da mosca, le antenne e così via), o comunque caratterizzato come "privo di sentimenti". Poiché è per definizione "psicologicamente illeggibile", l'alieno testimonia di questa sua condizione nelle azioni che compie, nella sua inespressività facciale, nel modo di muoversi, ecc. Non è raro che la superiorità operativa di chi può agire senza provare sentimenti sia sottolineata, in queste storie, da un altro personaggio, né umano né alieno – ad esempio un robot, come nel nostro caso. Si noti che questo lega la *definizione patemica* di tali personaggi alla loro *funzionalità narrativa*: chi non prova emozioni, e non è dunque lui stesso propriamente un Soggetto, fatalmente non può riconoscere la qualità di Soggetti negli altri. E questo è il Male, secondo una definizione moderna e interamente laica.

Il mostro di *Alien*: l'idea base

Secondo una prima schematizzazione teorica (di cui pure constateremo presto l'eccessivo semplicismo) possiamo rilevare come le osservazioni elementari fin qui condotte rendano evidente che in qualche modo le esigenze espressive di un sistema culturale, collocate sul piano dei *significati*, determinano l'elaborazione di entità *significanti* dotate di tutti gli opportuni caratteri figurativi – seguendo quello che è il modello di funzionamento classico, e a mio parere imprescindibile, della correlazione segnica.

Quanto ad *Alien*, possiamo dire che si tratta in prima battuta di approfondire la citata ridefinizione del Male in chiave laica – anzi, nel caso, in chiave a un certo punto apertamente *antireligiosa* (l'uccisione simbolica del Padre-Dio è difatti uno dei momenti culminanti del-

l'ultimo film della serie). Ora, se stiamo parlando di esseri che, dal punto di vista dei *significati* espressi, cancellano totalmente la natura di soggetti degli altri, riducendoli quindi a puri oggetti, pare difficile concepirne una variante più forte di quella che ha origine dall'immaginare esseri alieni che addirittura non possano fisicamente esistere al di fuori di questo rapporto di sopraffazione: esseri che restano in uno stato puramente virtuale, non-esistenti se non quando possono *rinascere* attraverso l'annullamento dell'Altro-oggetto-umano. Ben al di là della stessa tremenda figura del vampiro, che si nutre del nostro sangue, siamo qui di fronte alla concezione di un essere che per riprodurre se stesso deve farlo attraverso il diverso da sé: un essere dunque che esiste solo perché *usa* l'altro e dunque lo *nega*, lo penetra e lo attraversa, e quando è maturo per esserne partorito, lo uccide.

Ecco delinearci la configurazione semiotica destinata a porsi alla base della concezione di questo nuovo alieno: un essere che, pur riprendendo e, potremmo dire, ricapitolando le nostre paure, spinge davvero all'estremo la negazione di ogni possibile relazione intersoggettiva: questo Alienò è l'assoluto Non-Noi. Difficile non cogliere, anzi, uno spostamento definitivo dall'idea di un alieno ancora legato a qualche forma di *fare* biologico – ci divora e così si alimenta – a un *essere* che si sovrappone e si scontra con noi su un piano più puramente identitario – concezione dell'alieno pienamente adeguata ad un'epoca in cui i conflitti del mondo "reale" e quotidiano si presentano sempre più come collocati su un piano, appunto, propriamente identitario. Noi temiamo che troppo imponenti flussi migratori e l'affermazione di Paesi culturalmente altri possano venire a minare la nostra identità, in termini di tradizioni religiose, culturali, civili o comportamentali. Il principio dell'inevitabile, e storicamente provata, *interfecondazione* culturale, è al tempo stesso il cavallo di battaglia dei progressisti e l'incubo dei conservatori. Sullo schermo del cinema compare dunque un nuovo mostro: l'alieno che si riproduce *dentro di noi*, annientandoci per il suo stesso bisogno di *esistere*.

Il potere è *intorno*, non *in alto*

Rimandiamo per un momento l'analisi della specifica nuova figura di alieno (come vedremo la questione è complessa) per dare prima uno sguardo a quanto vi si pone intorno. L'opportunità di tale scelta espositiva risulterà tra poco evidente al lettore. Specifichiamo infatti che nella serie di *Alien*:

1. si provvede a separare con chiarezza il concetto di "alieno" da quello di "extraterrestre", presentando per prima una misteriosa razza extraterrestre, peraltro estinta proprio per mano degli alieni.

2. Si rendono molto più complesse le due correlate opposizioni tra *umano* e *non umano* e tra *soggetto* e *oggetto*, approfondendone le possibili varianti e combinazioni. Già nel primo film uno dei membri dell'equipaggio, apparentemente umano, si rivela a un certo punto essere un robot privo di scrupoli e di sentimenti, ma l'opposizione tra creatura naturale e artificiale torna costantemente e in varie forme: uomini *vs* androidi, bambine *vs* bambole, esseri umani originali *vs* copie d'uso di laboratorio, e così via. Lo sviluppo concettuale, tutt'altro che scontato, è ingegnoso e fortemente critico; nel quarto film, in particolare, si raggiunge il rovesciamento decisivo: sono due esseri-oggetto, vale a dire un androide e un clone di laboratorio, inizialmente qualificati come "cose", a diventare i veri soggetti ed eroi della vicenda, gli unici ad essere, in pratica, propriamente "umani".
3. L'universo umano, d'altro canto, viene fratturato da scissioni fondanti in senso verticale. Fin dal principio, i protagonisti (raccolti intorno all'eroina della serie, l'indomita Ellen Ripley) si rendono conto di essere vittime di un'entità superiore, nel caso più semplice e diretto identificabile con la Compagnia proprietaria, troppo avida di guadagno e di potere per curarsi della loro salvezza. Varianti di tale entità superiore possono essere il computer-che-tutto-controlla (chiamato Mother o Father, e poi identificato con Dio) o un gruppo di scienziati militari altrettanto privi di scrupoli. Evidente è il riferimento a un rapporto di subordinazione verso un potere superiore ingannevole e spietato.
4. A questo punto richiamiamo l'attenzione del lettore sulle prospettive teoriche, perché tocchiamo uno degli aspetti più interessanti dell'elaborazione del figurativo. Non si deve infatti pensare che la generazione degli elementi figurativi avvenga per singole entità indipendenti – qui prende forma l'alieno, là l'astronave, là ancora l'eroe della vicenda... È nella natura degli elementi figurativi la tendenza ad agglutinarsi, a conformarsi, a elaborare livelli iso-eidetiche che stringono l'intera costruzione nello sforzo della massima possibile coerenza espressiva. Nel caso, avevamo detto che la trasformazione della figura dell'alieno è ottenuta inventandone un singolare meccanismo di riproduzione. Indipendentemente da questo, abbiamo rilevato al punto precedente l'attenzione per l'espressione dei rapporti di potere nell'universo umano. Ora l'elaborazione figurativa "scopre", diciamo così, che tali due aree tematiche, distinte dal lato del contenuto, possono essere imparentate sul lato dell'espressione. La Madre cui bisogna ubbidire – attore importante nel primo film – o il Padre-Dio cui ci si rivolta nell'ultimo episodio della serie, collegano la tematica del potere con quella della riproduzione. Ed ecco perché si moltiplicano i riferimenti

ai rapporti generazionali genitori/figli, trattati in modi anche poco convenzionali: assistiamo così a numerose scene di “incubazione” di nuovi esseri, dischiudersi di uova, momenti di parto o assimilabili, e vediamo protagoniste varie coppie genitore/figlio, anche nel caso degli alieni o in casi di “adozione”, come quello della bambina orfana adottata da Ripley. Singolari sono tra l’altro le manipolazioni che rompono i consueti rapporti temporali tra le generazioni: all’inizio del quarto film, la scena della “nascita” della protagonista è temporalmente successiva al momento in cui la stessa ha dato alla luce una figlia, ma già precedentemente Ripley aveva parlato di una figlia morta a sessantasei anni, quando lei, la madre, era palesemente di molto più giovane. I rapporti *logici*, insomma, non sono necessariamente *cronologici*.

5. Ma soprattutto ossessivo e centrale, decisivo da ogni punto di vista narrativo e simbolico, è il problema del “come si nasce”. Problema di rapporti di determinazione: chi causa l’esistenza dell’altro, chi attiva il processo di riproduzione? Per esempio, i robot possono essere prodotti solo in fabbriche controllate dagli umani o è lecito che assumano essi stessi il controllo della propria (ri)produzione, scegliendo eventualmente anche forme nuove? E inevitabilmente entra in scena un altro grande tema: è lecito riprodurre un essere umano tramite un processo non naturale ma tecnologico, di *clonazione*? Ancora, vi sono questioni complesse di relazione fra *contenitore* e *contenuto*: “i bambini crescono dentro la mamma”, come scopre una bimba, ma altri esseri crescono dentro le uova, o dentro il corpo di ospiti involontari, o negli alambicchi dei laboratori, o nelle fabbriche di androidi... In *Alien-Resurrection* un uomo chiede senza fine “Cosa c’è dentro di me?”. “Essere dentro a...” vuol dire essere “determinati da”, “controllati da...” ciò che ci ingloba? Oppure, tutt’al contrario, è ciò che portiamo dentro a controllarci? In effetti, si registra in questi film una valutazione fortemente critica della condizione logica e concettuale di “contenente”. Volendo, sarebbe questo un bel punto di partenza per un lavoro affascinante sul modo in cui, nella rappresentazione delle assiologie del potere, la categoria *alto/basso* (si pensi al suo ruolo nei *Due amici* analizzati da Greimas) stia progressivamente cedendo il passo alla più complessa relazione *contenente/contenuto* (un tratto tipico, credo, di molta cultura contemporanea). Ma ancora sul “come si nasce”: c’è chi può figliare una volta sola e ci sono “regine” che figliano all’infinito, ci sono esseri che fondono i caratteri genitoriali presentandosi come ibridi e ambigui, e casi in cui al contrario la madre vede mutato il suo DNA dal contributo di quello di suo figlio. Il “come si nasce” traduce evidentemente il problema del “da dove viene la nostra identità”. Insomma, “com’è

che siamo quello che siamo?” o, in forma più sottile (e si noti come la favola di Pinocchio ritorna nel nostro immaginario in forme più raffinate e più adulte): ciò che siamo ci è *dato* (per nascita, tipicamente) o è al contrario con impegno *acquisito*? Si può pensare, con la protagonista di *Alien-Resurrection*, che nessun essere umano risulti in effetti pienamente umano (il paragone, nel caso, è a vantaggio di un *umanissimo* androide)? Ci riferiamo, in particolare, sul versante dei rimandi interpretativi, al preteso attuale scontro di “civiltà”... ma si è “civili” grazie all’appartenenza per nascita ad un mondo, in un quadro statutariamente oppositivo, oppure soltanto lo si può *diventare*, in un quadro relazionale e grazie ai modi del nostro rapporto con gli “altri”, dunque proprio *attraverso chi ci è differente*?

L'espansione figurativa

Facciamoci ora più vicini al centro, alla figura del mostro, rilevando però un'altra faccia interessante dell'universo figurativo, cioè la sua tendenza ad espandersi, a incrementare le sue creazioni e ad articolare, in questo modo, i suoi componenti. Il nostro alieno costituisce un esempio evidente: poiché, per le ragioni già spiegate, si è centrata l'elaborazione figurativa intorno a un complesso, e problematico, sistema di riproduzione, questa ha dato origine a un'interessante articolazione sequenziale. La figura dell'alieno adulto deve avere un corrispettivo nell'alieno neonato, l'essere che “nasce” dal corpo dell'ospite umano, distruggendolo (nell'apposita terminologia coniata per uso interno alla produzione dei film, questo è detto il “*chestbuster*”). Dall'altro lato, se pensiamo al momento dell'impianto dell'essere alieno nel corpo umano, nasce l'opportunità per una terza variante morfologica: un essere dalle funzioni estremamente limitate e specializzate, capace di bloccare la testa di un uomo senza che questo se ne possa liberare, e quindi di inserire l'embrione attraverso la bocca. Questo è chiamato “*facebugger*” ed è immaginato come una sorta di grosso e poderoso crostaceo a forma di mano dalle grandi, robustissime dita. Ma non basta: per rispondere pienamente alle esigenze espressive, si è notato che questi embrioni alieni devono essere in grado di permanere allo stato di fecondatori virtuali anche per tempi lunghissimi, protetti ed immobili seppur sempre pronti ad essere attivati. Si propone un ulteriore elemento figurativo: una sorta di grande uovo protettivo, la cui parte superiore può subitaneamente aprirsi per consentire l'attacco fecondatore nel caso in cui un malcapitato vi si avvicini eccessivamente. C'è poi da aggiungere (ma non resterà questo l'ultimo elemento della serie) l'orripilante figurazione – cancellata come eccesso emozionale nel montaggio originale deci-

so per il primo film, ma poi ripristinata e ripresa in altri episodi – che riguarda il bozzolo in cui gli alieni imprigionerebbero gli esseri umani dopo averli ingravidati, tenendoli crudelmente vivi nell'agonia di un'estranea e letale gestazione.

La moltiplicazione degli stadi e delle forme dell'alieno ne aumenta il complessivo potenziale terrorizzante, ma insieme ne articola e ne scompone le forme e le funzionalità – non a caso abbiamo tutti presenti altri casi in cui il Male, proprio perché tale, *moltiplica* le sue forme di manifestazione figurativa (o forse esso è per la sua stessa definizione *molteplice*?). È in effetti significativo che la mano che afferra e immobilizza sia resa come un essere a sé, figurativamente distinta e separata dalla bocca che divora, o che l'essere che subdolamente ingravida sia distinto da quello che ferocemente lacera a morte l'umano da cui viene alla luce, mentre altre figurazioni specifiche sono dedicate all'uovo che resta *immobile, per sempre vivo* nella sua inalterabile permanenza virtuale e dall'altro lato al bozzolo che avviluppa gli umani, *immobilizzandoli* come inchiodati a una croce, in una fatale *morte lunga*: figurazioni tutte diverse, eppure tutte al tempo stesso aspetti di un unico totale, inesorabile essere alieno.

La tendenza a moltiplicare e suddividere funzionalmente gli aspetti si presenta come dimensione interessante, e tutta da studiare, della figuratività, ma è subito chiaro che una maggiore articolazione sul lato del significante consente di esplicitare meglio i valori da esprimere, evidenziando le componenti volta a volta pertinenti e ponendo in campo differenti relazioni isotopiche. Nel nostro caso, per fare un solo esempio, l'elemento *immobilizzante* colpisce l'essere umano *più mobile* perché caratterizzato da eccessive curiosità d'esplorazione: con un significativo collegamento a un tema che qui non affrontiamo, ma che conduce a un intrigante distacco critico rispetto al diffuso mito dell'Ulisse-esploratore, per riprendere invece, di Ulisse, il grande mito del *ritorno* – ravvivato dalla folgorante battuta finale dell'ultimo film (morale della favola: gli umani che *tornano* al pianeta natale scoprono un mondo che si rendono conto di non avere mai visto, a cui sono essi stessi *stranieri*).

Nel suo insieme, la complessa catena di questa forma di riproduzione aliena, perfettamente logica nella sua consequenzialità, dimostra tutta la spietata potenza assegnata a questa forma di vita. Non a caso nella sua prima versione, vale a dire nel primo film della serie, la specie aliena è collocata nel suo insieme decisamente dal lato attivo *fecondante*, e dunque globalmente *maschile* nei confronti del lato passivo *fecondato*, e dunque globalmente *femminile* – gli umani. Significativamente, si mostra l'universo umano centrato sulla figura della protagonista femminile, Ripley, e si rappresenta la fecondazione di un essere umano maschile, dunque collocato in ruolo femmini-

le: poiché è appunto un membro maschile dell'equipaggio a dare alla luce il primo neonato alieno.

Nelle fasi successive, tuttavia, la logica dell'elaborazione figurativa si approfondisce, e forse in certo senso si corregge. Quasi inevitabilmente, finisce in effetti per imporsi una generale predominanza delle componenti in qualche modo "femminili", in una storia che sceglie di rappresentare i suoi concetti chiave attraverso l'elaborazione di forme specifiche di riproduzione. Il secondo episodio della serie mette ad esempio in campo una donna singolarmente agguerrita, Vasquez, soldatessa in ruolo di *leader*, manifestamente collocata in *sostituzione* di una tipica figura di eroe maschile, qui palesemente *assente* (l'ufficiale in comando è inetto e spaurito come una "femminuccia"). Ripley, che all'inizio del film rivela di avere avuto una *figlia*, poi perduta, mostra tutti i suoi sentimenti *materni* quando adotta *come propria figlia* una bimba orfana, Newt, unica superstite di una colonia invasa dagli alieni. Lo scontro finale, scena culminante nella struttura d'azione del film, corrisponde alla lotta tra due "madri": Ripley che cerca di portare in salvo la piccola Newt e l'orrenda madre di tutti gli alieni...

Già, perché le *nuove elaborazioni figurative* ci mostrano come queste possono espandersi e trasformarsi passando da un testo all'altro. All'improvviso, la catena uovo fecondatore//essere ospitante//alieno neonato//alieno adulto, che pure appariva completa e funzionale nel primo episodio, si mostra mancante di un anello davvero centrale e decisivo. Lo scopriamo nelle parole di Ripley: "Ognuna di queste cose nasce da un uovo, vero? Ma chi depono le uova?"; "Una regina - Una mamma", le suggeriscono. In effetti, queste grandi quantità di uova contenenti embrioni in attesa di una difficile possibilità di attivare il ciclo riproduttivo fanno pensare a una sorta di alieno-regina, una Grande Madre che tali uova deponga. Osserviamo qui dunque al lavoro, in tutta la sua potenza creatrice e insieme in tutta la sua sottigliezza semiotica, la macchina dell'*espansione figurativa* (per la cui consapevolezza ricordiamo, almeno di sfuggita, il nome di un importante precursore, Aleksandr Veselovskij²). La Regina: una nuova creazione fantastica, un nuovo frammento di incubo, un nuovo strumento per rendere visibile quella che un tempo avremmo detto la *differenza assoluta* dell'alieno.

Ritroviamo la Regina nell'ultimo episodio della serie, ingigantita in un fantastico gorgo dalle infinite spire, pura figura d'incubo che quasi sfugge all'assunzione di una forma che la delimiti. Ma nelle fasi finali della vicenda, questa singolare Regina aliena, che era stata partorita dalla protagonista stessa e dunque in qualche modo sua "figlia", muta la sua forma di riproduzione: abbandonando le uova e le creature ospiti, *si fa umana*. Partorisce direttamente, dando alla luce un ibri-

do neonato che, per negare la sua nascita aliena, *uccide la madre*. Per concludere, il mostro semiumano sarà ucciso a sua volta da Ripley, che impiegherà allo scopo una goccia del *proprio ibrido sangue*: la goccia apre una falla nello scafo e proietta il mostro nell'*assoluto vuoto esterno*.

Le catene simboliche sono complesse, e perfettamente logiche. Non possiamo seguirne qui ogni passo e ogni sviluppo, ma ci limitiamo a sottolineare che non banalmente nella sola vicenda superficiale ma *nella sua logica profonda* la figura di questo alieno *si autoestingue*: l'idea alla base della sua creazione ha in qualche modo perduto la sua giustificazione semantica, non appartiene più alle esigenze espressive della nostra cultura. Vedremo tra poco di capire come questo avvenga.

Della provenienza e della dipartita degli alieni

Veniamo ora alla figura principale dell'alieno, con una prima osservazione. Una logica più vicina ai modelli testualisti classici vorrebbe che sceneggiatori e *designer*, regista ed esperti di effetti speciali, insomma tutta una pletera di "autori", si fossero impegnati nella *creazione* di una nuova figura di mostro. Così dovrebbe avvenire in obbedienza all'idea che vede nel figurativo la mera superficie espressiva sulla quale si proiettano le configurazioni semantiche profonde. Ma una prospettiva più aperta alle linee di continuità orizzontale che raccordano e concatenano lo spazio semiotico può ipotizzare al contrario che la figura del nuovo alieno possa essere *trovata* anziché *costruita*: trovata, cioè, nel multiforme patrimonio figurativo in cui di continuo le nostre paure colgono nuove espressioni. Perché si può pensare che questo sia un altro aspetto dominante della figuratività: la tendenza a un'innovazione vischiosa e replicante, che ne fa un territorio di continua rilettura e riscrittura. E, in effetti, la figura di quello che è diventato ai nostri giorni l'alieno per eccellenza, il mostro di *Alien*, non è stata ideata per questi film, ma trovata, già pronta e perfetta, nelle immagini del *Necronomicon* di Hans Ruedi Giger, un artista svizzero continuatore delle tendenze surrealiste con una interessante inclinazione *biomeccanica*.

Ecco dunque, di questo alieno, alcuni tratti caratterizzanti. Essere indubbiamente intelligente pur se grazie a una logica totalmente non umana, bipede in stazione semieretta pur se all'occorrenza veloce quadrupede, dotato di mani con dita prensili, l'alieno ha sufficienti caratteri per farsi riconoscere e pensare come specie rivale alla nostra. Al tempo stesso, altrettanto evidenti sono i caratteri oppositivi e altrettanto immediati gli elementi terrorizzanti, a partire dall'ovvia differenza di proporzioni fisiche (l'alieno è nettamente più alto di noi) e dalla speciale ferocia espressa nel volto, per non dire del colore nero e dell'aspetto viscido di ogni parte del corpo (caratteri

che lo rendono anche visivamente *poco leggibile*). Da una tradizione millenaria proviene la coda, che avvicina il mostro a un rettile e ne rende palese l'imparentamento con le antiche figure di *draghi*. Ma i tratti distintivi più interessanti, che specificano e attualizzano questa figura sono però i tre che ora precisiamo.

1. La tendenza ad avvicinare e sovrapporre caratteri tipicamente "organici" a tratti che rinviano all'universo dell'*inorganico* (il regista ha definito il mostro creato da Giger "un insetto biomeccanico")³. Questo avvicinamento – di cui sarebbe interessante approfondire i molti aspetti specifici – è poi mantenuto nell'elaborazione delle particolarità relative alla fisiologia del mostro, poiché si immagina che questa non si fondi sull'ossigeno e che il suo sistema circolatorio interno porti in giro un "acido molecolare" dalle terrificanti proprietà distruttive – ma l'assenza di "sangue" esprime anche una totale estraneità all'*umano*, soprattutto in termini di *emotività*.
2. Il disegno della struttura del corpo dell'alieno evidenzia soprattutto una testa sproporzionatamente grande, liscia e molto allungata in orizzontale, che appare come una sorta di minacciosa testa di martello. Tale conformazione suggerisce in effetti che non si tratti tanto della sede di un organo di pensiero (l'attività pensante pare dover sviluppare la testa in verticale) quanto di uno strumento fisico facilmente utilizzabile in chiave aggressiva, posto in alto e quindi connesso a comportamenti di prepotenza e di attacco. Inoltre la grande testa allungata ricorda a molti, regista compreso, un sesso maschile minacciosamente ingigantito (Ridley Scott ha anzi dichiarato di averlo scelto anche proprio per le sue connotazioni sessuali). Ecco dunque che oltre all'enfaticizzazione di valori di *forza* e *minaccia*, abbiamo insieme la negazione della razionalità umana e l'allusione a una spaventosa energia fecondatrice, tale da collocare l'alieno in prima battuta decisamente dal lato *maschile*. Interessante la questione della presenza degli occhi: assenti nella figurazione originaria di Giger, reintrodotti nell'alieno protagonista del primo episodio, ma poi nuovamente scomparsi. Perché senza occhi? Diremmo: non sono gli occhi per noi il principale riferimento visibile della *soggettività*, e non deve essere questo, appunto, un *non-Soggetto*?
3. Il particolare più originale è però quello della duplicazione della testa del mostro: poiché quando il suo lungo volto prominente si apre per l'attacco decisivo a una vittima, rivela e proietta fuori non una qualche sorta di "lingua" ma come una seconda testa celata all'interno, di forma assai simile a quella che la contiene pur se più squadrata ed essenziale. Vero puro organo di attacco, questa testa seconda è tanto superflua dal punto di vista funzionale

quanto affascinante sul piano simbolico ed efficace in termini di dispositivi semiotici. Possiamo infatti considerarla come un puro elemento di pertinentizzazione, destinato a precisare il valore da attribuire alla bocca di questo alieno privo di "lingua": si tratta dunque di uno strumento di violenza e predazione, semmai allusivo anch'esso verso l'organo sessuale maschile, ma non organo di comunicazione, di relazione o di affettività. Per non dire di quanto può essere connesso all'idea di un essere che ha al suo interno una duplicazione di se stesso – nulla di più mostruoso delle bambole russe, se provate a pensarle come "persone vere".

Ma a questo punto il gioco si complica. La concezione originaria della storia era senza dubbio fondata sulla creatura aliena, e gli esseri umani apparivano come inevitabili comprimari in una vicenda strutturata secondo il modello della "lotta all'ultimo sangue". Il meccanismo di riproduzione della specie aliena, lo si è visto, puntava a realizzare una figura che esprimesse in forma perfetta i valori concettuali dell'*estraneità assoluta*. Le evoluzioni successive – in particolare la già citata introduzione di una figura specifica di alieno-regina – approfondiscono e sviluppano tali capacità espressive, attribuendo alla specie illeggibile una sorta di mitologica Grande Madre. Eppure, al tempo stesso, questa invenzione figurativa rende disponibile un altro piano di lettura. Dal primo punto di vista, la costituzione della nuova figura dell'alieno richiede la riduzione dell'essere umano a punto di passaggio del meccanismo di riproduzione – essi nascono *dentro gli altri* –, ma per il secondo punto di vista, quello umano cioè, i mostri nascono *dal nostro interno* e, se vogliamo, *sono nostri figli*.

Nato per riattualizzare e per condurre all'estremo la classica concezione dell'*alieno*, il medesimo artefatto fantastico, una identica materia espressiva insomma, si presta a una lettura ben diversa quando si assuma una prospettiva che è di fatto *complementare*. La figura, una volta costituita, moltiplica le sue possibilità di lettura, e in riferimento a queste viene *riscritta*, in certo senso *uguale* e in certo senso *nuova*. "Essi nascono attraverso di noi": il dato di fatto resta il medesimo ma viene a *significare due volte*. "Essi nascono attraverso di noi" perché in quanto perfetti alieni ci usano come puri oggetti, ma, anche, "essi nascono attraverso di noi" perché il male non esiste indipendentemente da noi, è parte del nostro mondo, nostro parto e nostro figlio: come accade all'eroina dell'ultimo di questi episodi, il mostro è come un figlio che dobbiamo riconoscere e annullare, dal cui abbraccio a fatica dobbiamo districarci, e con sofferenza allontanare da noi. Il male, insomma, *non ci è alieno*. Ecco perché, nell'approfondire le implicazioni di questa figura di alieno assoluto, essa finisce per autocontraddirsi e svanire.

La saga di *Alien* proietta mirabilmente su uno schermo destinato a un ampio pubblico questo slittamento delicato e sfuggente, questo sovrapporsi di una duplice prospettiva. Riproducendo quello che intanto sta avvenendo fuori delle sale cinematografiche: lo stesso slittamento che al tempo stesso rafforza e dissolve l'identità culturale, confondendo un'intera "civiltà" fra l'illusione della forza delle barriere identitarie e la favola sociale del lieto fine dell'integrazione.

Nella costruzione testuale, lo spostamento del centro dell'attenzione, dal primo all'ultimo film, è evidente: allora erano protagonisti gli alieni e le loro pratiche di sopraffazione, ora invece si sono fatti protagonisti gli umani – con la loro ferocia, il loro cinismo, ma anche per alcuni la loro generosità, la loro capacità di commozione e lo sforzo arduo di sfuggire ad ogni forma, anche sottile, di sopraffazione. Dal punto di vista figurativo, gli amanti del cinema difficilmente dimenticano le inimmaginabili figurazioni degli abbracci tra l'eroina e i mostri, rese ragionevolmente rappresentabili solo grazie alla sensibilità e alle speciali capacità di resa onirica di Jean-Pierre Jeunet⁴. La dinamica figurativa assume in molti punti un valore di grande spessore semiotico: ricordiamo soltanto quanto abbiamo accennato a proposito dell'insistita ambiguità tra Oggetto e Soggetto, alle "cose" che si fanno uomini e agli uomini che si svelano "cose", all'appartenenza all'umano come punto di arrivo e alla conseguente precedenza logica (e figurativamente cronologica) dei "figli" sull'identità delle "madri", e così via. Tutto appare molto coerente, parte di una globale *torsione* operata sulla forma costruita in partenza, a sua volta trasformazione di altre storie, altri alieni, altre ossessioni dell'immaginario.

E si noti poi che – alla pari di quanto ad esempio si può dire per il ciclo di *Matrix*, per citare un caso in qualche modo paragonabile – anche qui un grande scenario concettuale può essere fruito come pura vicenda d'avventure e di emozioni. Le figure valgono come entità emancipate che si muovono comunque secondo una loro logica e una loro autonoma coerenza. Anzi, non sarà forse del tutto un caso se possiamo magari aggiungere un ultimo tocco a questo gioco di prospettive e di richiami, rilevando che la questione di cui parliamo è in qualche modo anche leggibile in una parte dell'ultimo film della saga di *Alien*: possono gli automi produrre altri automi e corrispondentemente altri programmi d'azione, altre "moralì"? Possiamo ammettere, cioè, che le nostre creazioni fantastiche siano dotate a loro volta di una sorta di capacità produttiva: possono le *figure* acquisire autonomia e generare, in certo senso da se stesse, altre nuove figure ed altri sensi?

La questione è, in termini più espliciti, se la produzione delle componenti figurative del nostro immaginario si svolga necessariamente all'interno di un progetto logico e finalizzato come quello implicito negli strati ordinati di un percorso generativo. È certamente

vero che le *configurazioni semantiche* generano, sulla base di loro precise necessità, delle elaborazioni figurative che agiscono da correlativo *significante*. Ma tali processi sono davvero così dominati da un movimento che va dalle strutture di senso profonde alle configurazioni espressive del piano figurativo? Si opera sempre andando dal nucleo alla superficie, o non invece, molte volte, muovendo di traverso, per successive riscritture e traslazioni? Differente dal modello testualista classico, c'è l'idea che i testi non si generino uno per uno indipendentemente, ma l'uno *attraverso l'altro, sulle spalle e sui mattoni dell'altro*: visione meno letteraria e più sociologica, meno interessata agli autori e più alla rete culturale, meno alla *statica* delle realizzazioni e più alla *dinamica* dei processi. Operazioni di bricolage, riscritture, rimaneggiamenti... sono queste le effettive, centrali *pratiche semiotiche* che reggono l'incessante fermentare del mutevole universo testuale che ci circonda.

Tutto questo ci rende palese come una costruzione figurativa possa acquisire senso *al tempo stesso* sia per come essa *rimanda* a tratti corrispettivi sul lato del significato quanto per come essa *trasforma* altri costrutti dello stesso universo figurativo – ciò che corrisponde, lo ricordiamo, alle due fondamentali concezioni saussuriane del segno, in particolare nel modo in cui sono state poi riprese e sviluppate nei lavori di Claude Lévi-Strauss. E se è vero che ogni storia, come appunto osservava Lévi-Strauss, viene costantemente riaccontata di nuovo nell'illusione di ripeterla qual è, ma ogni volta è una storia nuova, quello della saga di *Alien* è allora, tra i casi recenti, uno dei più interessanti, tanto più per chi voglia riflettere su questi fenomeni nell'ottica più elaborata di una teoria *sociosemiotica*.

Dovremo allora riconoscere che, per quanto l'universo semiotico possa apparirci composto di *oggetti* (personaggi, luoghi, cose, testi, ecc.), l'impalpabile materia prima che lo costituisce, non siano "oggetti" di un qualche tipo bensì *relazioni e connessioni dinamiche*, e, dietro a queste, tensioni culturali *appropriative e trasformative*, insomma *pratiche sociali di ridefinizione* (rilettura/riscrittura). Il mostro di *Alien* passa come tale da un film all'altro, ma via via viene accolto in un clima culturale un po' mutato, replicato in riferimento a parametri di una sensibilità in qualche misura differente: la figura ci appare mutata perché collocata in un altro sistema di coordinate semiotiche. Vischiose, insistenti, replicanti, le figure strisciano caparbiamente attraverso differenti quadri culturali; la più preziosa intuizione di Lévi-Strauss è che a mutare non siano loro, le concrete entità dell'universo testuale, bensì i sistemi semiotici che, quali ambienti culturali strutturati, via via le accolgono e con occhi differenti le *guardano*. È del resto ben spiegato in questi film; se volete "uccidere il mostro" avete due possibilità: la prima è di pensare che voi ne "siete fuo-

ri”, e allora si tratta di puntare le vostre armi di distruzione non sul mostro ma sull’ambiente che lo contiene, appunto; la seconda possibilità è quella di pensare che “siete dentro insieme dalla stessa parte”, coinvolti insieme nello stesso “sistema”, e allora si tratta di espellere il mostro dal vostro ambiente verso il vuoto assoluto, ma allora dovete riconoscerlo come *vostro figlio* e usare il *vostro sangue* per aprirgli la strada dell’uscita. Che sono in effetti due fra i modi più interessanti e più nostri di pensare oggi il rapporto con il Male. Fuor di figura, stavolta.

Note

1. Mi riferisco al saggio di A.J. Greimas *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976 (tr. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995). Cfr. le considerazioni svolte in proposito nel mio articolo *Il testo perturbante. Greimas di fronte ai Deux Amis di Maupassant*, in G. Manetti e P. Bertetti (a cura di), *Semiotica: testi esemplari*, atti del XXIX Convegno dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, 2001, Testo & Immagine, Torino, 2003, pp. 218-233.
2. Si vedano i suoi saggi raccolti nel volume *Istoričeskaja poetica*, a cura di V. Zirmunskij; tr. it. *Poetica storica*, Edizioni e/o, Roma, 1981, in particolare le pagine riunite nel saggio intitolato *Poetica degli intrecci*, scritte fra il 1897 e il 1906.
3. Faccio riferimento all’intervista a Ridley Scott che accompagna il DVD della riedizione del film del 2003.
4. Capacità già mostrate in particolare nell’originalissimo *La cité des enfants perdus*, immediatamente precedente la realizzazione di *Alien-Resurrection* e malauguratamente mai proiettato in Italia.