

Inhuman and Monstrous Gestations in Contemporary Horror Movies

Elvira Del Guercio

delguercioelvira569@gmail.com

In cinema, the horror genre explores that grey area where balance and stability are lacking, especially through the representation of corporeality. This tendency is evident, above all, in so-called *gynaehorror*, made up of films that feature supernatural gestations and bloody pregnancies, which appeal to an aesthetic taste aimed at disgust and revulsion, as well as female figures coded as doubly vulnerable (Harrington 2016). The aim of this contribution is to identify how the gore and extreme legacy of the aforementioned genre is being recuperated today by films that are classified as *gynaehorror* in particular, from Julia Ducournau's *Titane* (2021) and Julien Maury and Alexandre Bustillo's *À l'intérieur* (2007), which explore the boundaries and spaces of the body in all its ramifications. It will then be traced the link between this mode of representation of the pregnant female body and what feminist theory holds that the body is a structure of dynamic relations that interact in a political and social space (Butler 1999) interrogating and deconstructing, horror as well as feminist science fiction, the same gender dichotomy (Braidotti 2022).

Keywords: Horror Movies, Feminist Film Theory, Monster Studies, Abjection

Gestazioni dis-umane e mostruose nel cinema horror contemporaneo

Elvira Del Guercio

delguercioelvira569@gmail.com

1. Introduzione

Questo articolo si pone l'obiettivo di indagare la produzione audiovisiva contemporanea che guarda alla relazione tra mostruosità e corpo riproduttivo umano, soffermandosi, in particolare, sul genere horror come spazio di esplorazione ed espressione di determinate questioni, sulle modalità di rappresentazione della fase gestazionale e del parto nei casi di studio che saranno esaminati e sui significati che le attuali iconografie del materno-mostruoso veicolano. La specificità del tema permette di circoscrivere l'analisi del presente contributo in un quadro temporale ristretto, dalla fine degli anni Dieci del Duemila ai giorni nostri, rendendo *À l'intérieur* (2007) di Julien Maury e Alexandre Bustillo, *Titanic* (2021) di Julia Ducournau i due *case studies* di riferimento.

Le autrici e gli autori delle due opere filmiche considerate hanno focalizzato la propria attenzione sui particolari più oscuri, plastici e rivoltanti del corpo e dell'individualità della donna in gravidanza – uno dei momenti di “transizione” e trasformazione del corpo più invasivi. Il disagio incessante a causa della grandezza del ventre e della prole, il sangue che si triplica per dare spazio al fiorire della creatura sono solo alcuni dei momenti di questa delicatissima fase con cui il cinema horror costruisce una narrazione cruenta e orrorifica del corpo gravido.

In questo senso, miti e racconti di madri che uccidono i propri figli possono essere considerati come depositari di ansie che sono forse prevalentemente, ma non esclusivamente, maschili. In termini femministi, tali narrazioni possono anche essere istruttive, in quanto offrono preziosi spunti di riflessione sulle costrizioni che sono state imposte alle madri, sulla disperazione e sull'impossibilità di modificare una condizione “biologicamente” determinata.

Lo sguardo è rivolto a un materno al di là delle categorie in cui è stato storicamente imbrigliato. L'audiovisivo si inserisce in una specifica tendenza, se i film horror sono uno spazio in cui le ansie sulla natura della maternità e dell'affetto materno vengono disarticolate e contestate, invece di essere rappresentate senza sfumature, consentendo un'esplorazione più radicata di quale sia la natura e la forma dei discorsi normativi dominanti sulla maternità e sulla soggettività femminile.

2. Genealogie dell'orrore uterino: *À l'intérieur*

La maternità è un dramma che ha sede e si svolge nell'intimo della donna che la può sentire tanto come un arricchimento quanto come una mutilazione. Prima ancora di Ducournau e i registi di *À l'intérieur*, Agnès Varda, nel 1958, con *L'Opéra-Mouffe* riesce a rendere il corpo della donna materno uno spazio di riflessione sismico, trasfigurando tutta l'inquietudine della gravidanza attraverso l'immagine. La protagonista del cortometraggio attraversa le strade del quartiere parigino seguendo una logica e un sillabo interiori. In un film non dissimile da una fiaba horror, la correlazione non apparente, cioè quel rapporto tra oggetti e cose che all'inizio non sembra lampante, ricorre fin dalle prime battute.

L'insistenza, da parte di Varda, è sulla dimensione figurale, dell'analogia e della metafora di matrice surrealista: poco dopo i titoli di testa, nel brevissimo giro di uno stacco di montaggio, al ventre gravido della donna protagonista distesa segue l'immagine di una zucca, tonda e sfolgorante, che poi viene spezzata, brutalmente squarciata, privata dei suoi semi e della sua linfa vitale. Il richiamo, molto sottile e anche abbastanza ironico, va al momento del parto: è come se il ventre gravido venisse tagliato in due alla stregua di una zucca che viene svuotata, cui vengono tolti i semi, e non a caso le inquadrature successive le mostrano vuote, in successione, in un certo senso senz'anima.

Il corpo della donna ha, dunque, il potere di cambiar forma durante la gravidanza e l'allattamento. «Esso ha», citando la filosofa Rosi Braidotti, «il potere di sconfessare la nozione di forma corporea come concetto fisso, cioè le sembianze visibili, riconoscibili, nette e specifiche che identificano la forma del corpo. La donna diventa morfologicamente dubbia»¹. La filosofa allude al fatto che il corpo femminile, così come la sua psicologia e i suoi tumulti interiori, possono cambiare forma in modo drastico, e che ciò si

¹ R. Braidotti, *Madri, mostri, macchine*, Castelveccchi, Modena 2022, p. 85.

rivela un fattore inquietante, in un certo senso anche mostruoso. Difatti, una delle ultime sequenze del cortometraggio di Varda, mostra la donna incinta uscire da un negozio di fiori e soffermarsi a guardare una rosa e altri fiori, per poi addentarli e cominciare a divorarli. La donna gravida diventa un'entità ambigua e, di conseguenza, qualcosa di altro dalla norma, dal consueto e comunemente accettato.

Per l'attenzione di Varda verso i particolari più feroci e inquietanti della gravidanza, è possibile considerare *L'Opéra-Mouffe* come un proto-*gynaehorror*, o *gynaehorror ante-litteram*, quando la categoria non era ancora stata teorizzata da Erin Harrington in *Women, Monstrosity and Horror Film*. Secondo la studiosa statunitense, il *gynaehorror* è un tipo di horror che si occupa di tutti gli aspetti dell'orrore riproduttivo femminile, dagli organi riproduttivi e sessuali, dalla verginità e al primo rapporto sessuale, fino alla gravidanza, alla nascita e alla maternità, e infine alla menopausa e post-menopausa. Il cinema e la letteratura dell'orrore sono lo spazio in cui tale orrore si rende più visibile, persino più fecondo. Il *gynaehorror* si configura, inoltre, come qualcosa di più articolato e più specifico rispetto alle configurazioni già esistenti dell'horror quando racconta il femminile. L'autrice lo definisce «come tipo di significazione e contenuto, come lente interpretativa e infine come modalità di espressione estetica, cinematografica e concettuale»².

I film *gynaehorror* inquadrano l'organo sessuale femminile nella sua vulnerabilità, ma anche e soprattutto come un luogo di terrore; presentano una varietà di madri mostruose, che vanno dall'abusante allo psicotico al vendicativo, e che inevitabilmente mettono i loro figli nel pericolo da cui devono poi essere salvati. Interrogano, poi, un'ampia gamma di tecnologie riproduttive che possono vittimizzare e frammentare gli individui, dare potere al nascituro e attaccare e smantellare la coerenza della soggettività della donna, e rendere irrilevante il concepimento biologico.

Procedendo con una logica e un punto di vista diacronici, caratteri di questo tipo sono individuabili in *L'Opéra-Mouffe* e, soprattutto, in *The Brood* (1980) di David Cronenberg. In uno dei testi fondativi circa il rapporto tra mostruoso e femminile, sulla base, anche, delle teorie di Julia Kristeva, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism and Psychoanalysis*, Barbara Creed sostiene che:

il ventre della donna viene visto come orribile non perché assomiglia all'organo genitale maschile o a un'escrescenza cancerogena, ma per la sua funzione sostanziale: ospita una forma

² E. Harrington, *Women, Monstrosity and Horror Film*, Routledge, London 2019, p. 87 (trad. mia).

aliena, causa alterazioni nel corpo, porta all'esperienza del parto. L'utero è orribile *di per sé* e all'interno dei discorsi patriarcali è stato utilizzato per rappresentare il corpo della donna come macchiato, impuro.³

Nei film dell'orrore, in questo caso *The Brood*, come intende Creed, l'utero viene rappresentato simbolicamente, in termini di impostazioni intrauterine, rispetto, cioè, ai caratteri della "cosa" contenuta nel ventre, che andrà inevitabilmente a intaccare l'equilibrio esterno e poi in relazione a un corpo femminile che cambia e si deforma, tornando a una condizione quasi ancestrale, dove questo corpo-totemico si trasforma e trasmette soggezione e paura.

Nell'intersezione tra il genere e la cultura e società di riferimento, l'horror si occupa da sempre di narrazioni viscerali e brutali, che riguardano la natura dei confini corporei e l'integrità, o mancanza, del sé, di una soggettività ferma e decisa. Al cinema, il genere horror va a esplorare quella zona grigia in cui l'equilibrio e la stabilità sono mancanti, soprattutto attraverso la rappresentazione della corporeità. Tendenza molto chiara nel *gynaehorror*, fatto di film che presentano gestazioni soprannaturali e gravidanze sanguinose, che fanno leva su un gusto estetico volto al disgusto e alla repulsione, oltre che di figure femminili codificate come doppiamente vulnerabili. Il cinema, come sarà sottolineato a partire da *À l'intérieur* e *Titane*, ha fin da subito messo in luce questa associazione tra abiezione e corpo femminile, perturbante e luogo-ventre materno, con una caratterizzazione che va tuttora modificandosi. Se l'horror è il contrario stesso del benessere, e nega ogni pensiero eufemistico riguardo a una concezione olistica del rapporto tra corpo e mente, tra fuori e dentro, tra pensiero e anatomia, il *gynaehorror*, genere con cui Julien Maury e Alexandre Bustillo costruiscono l'architettura del corpo gravido mostruoso della protagonista di *À l'intérieur* amplifica questa tensione che viene interamente assorbita dalla materia corporea, corpo che, per l'appunto, si deforma, si distrugge e si smembra, alla stregua di quello di Alexia/Agathe Rousselle in *Titane*, che viene squarciato dalla stessa creatura che portava in grembo.

À l'intérieur costruisce una storia d'orrore riproduttivo femminile ambientata in uno spazio domestico che rende la stessa casa uno spazio angusto, inospitale e, in seguito,

³ B. Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, London 1993, p. 49 (trad. mia).

profanato. L'identità speculare di vittima e carnefice delle due donne protagoniste contrappone un'espressione di pulsione materna contro l'altra, e chiede alle spettatrici di considerare come ogni donna possa essere un'estensione, o risonanza alternativa, dell'altra. Lo stesso accade in *Titane* nei momenti in cui la protagonista passa dal detestare totalmente il contenuto del suo ventre, provando a liberarsene con le modalità più crude, ad altri in cui sembra instaurarsi una quasi pacifica convivenza tra le due entità. *À l'intérieur* comincia presentando l'andirivieni domestico di una vedova incinta, Sarah/Alysson Paradis terrorizzata e depressa a causa della sua gravidanza, la notte prima di partorire. Quasi all'inizio, una donna senza nome vestita di nero, interpretata da Béatrice Dalle, irrompe nell'abitazione di Sarah, provando a ucciderla in ogni modo: strattonandola, minacciandola con un pugnale e alla fine costringendola a chiudersi il bagno piena del suo stesso sangue. La polizia, la madre di Sarah e il suo capo entrano in casa con lo scopo di aiutarla ma vengono uccisi immediatamente dalla donna vestita di nero, la cui persistenza risoluta si contrappone allo *status* materno ambivalente di Sarah.

Il momento più destabilizzante del film arriva quando Sarah, esausta e con le vesti sudice di sangue e viscere altrui e sue, inizia a partorire sulle scale, aiutata dalla stessa killer, facendo nascere il bambino con cura estrema e chirurgica, lasciando la donna morta, sventrata e sanguinante. Alla fine del film, viene reso noto che l'"aggressore" di Sarah aveva perso il suo bambino non ancora nato nello stesso incidente d'auto che aveva ucciso il marito di Sarah, e che il suo bisogno era semplicemente di impadronirsi della prole di Sarah, farne il surrogato della sua deceduta prima del tempo.

È evidente che nel film di Julien Maury e Alexandre Bustillo, i personaggi di Sarah e della donna-killer, incarnino certe pulsioni materne non antitetiche ma conniventi, che sintetizzano i significati plurimi e assolutamente non lineari della condizione materna e, prima ancora, di gestante, dove il corpo della donna diventa teatro di eventi terrificanti, che siano la gravidanza stessa di Sarah o gli omicidi perpetrati dalla killer. Le iperboli visive e gli intermezzi *slasher* con cui i registi di *À l'intérieur* mettono in scena l'orrore delle due donne stanno ad indicare proprio la necessità narrativa di non circoscrivere il luogo materno in un sistema di opposizioni binarie, facendo sì, quindi, che una categoria scivoli nell'altra. Una riflessione di questo tipo è stata portata avanti da Sarah Arnold in

Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood strutturando un'opposizione (apparente) tra i costrutti dominanti della maternità, *Good Mother* e *Bad Mother*. Scrive Arnold:

utilizzo il termine Buona Madre per riferirmi a un discorso particolare e popolare sulla maternità che valorizza il sacrificio di sé stessi, l'altruismo e l'accudimento. Come suggerisco, emergono alcuni modelli di rappresentazione e motivi in cui prende forma un'immagine idealizzata di maternità. Il concetto di Buona Madre, pur non essendo affatto un costrutto stabile, riappare in varie epoche e culture. È un archetipo anche se mutevole. Questo capitolo porta avanti l'idea che il film dell'orrore, da un lato, tenta di decostruire le incarnazioni ideologiche dominanti della maternità che si sacrifica, riproducendo, dall'altro, alcuni degli aspetti fondamentali della buona maternità.⁴

Indipendentemente dal fatto che l'immagine della Buona Madre sia riprodotta o messa in discussione all'interno dei testi filmici analizzati da Arnold, la studiosa intende sottolineare che «determinati orrori materni persistono nel costruire una correlazione tra la maternità e la totale devozione alla cura dei figli»⁵. Allo stesso modo, non è un caso che la Buona Madre sia il più delle volte messa in ombra da un agente più potente, vale a dire il padre o, meglio, la legge del padre, che minaccia o protegge la famiglia. La studiosa delinea le caratteristiche che identificano la Buona Madre così come è stata costruita all'interno della cultura patriarcale dominante, attingendo alle incarnazioni storiche della storia del cinema e, più in generale, alla cultura dominante. La Buona Madre è una figura totalmente coinvolta nelle preoccupazioni e vicissitudini del marito e dei figli, vive solo *attraverso* di loro e risulta marginale ai fini della narrazione.

È l'angelo del focolare che abnega la propria identità e vive in virtù della cura della prole e domestica. È la donna-madre che arriva a pensare di porre fine alla sua vita per interrompere una sorta di infinito circolo vizioso in cui suo malgrado risulta invischiata. Il cinema horror indica e lascia esplodere le contraddizioni e storture della maternità idealizzata, dimostrandone l'assoluta instabilità attraverso la figura della Madre Cattiva, sebbene capiti, qualche volta, che i costrutti Buona e della Cattiva Madre sfumino in una sola figura, come nel caso di *Serial Mom* (1994) di John Waters. Il gusto e l'estetica *camp* di Waters definiscono l'architettura di un film oltremodo grottesco ed eccessivo in cui l'or-

⁴ S. Arnold, *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, Palgrave Macmillan, London 2013, p. 73 (trad. mia)

⁵ Ivi, p. 75.

rore materno concorre a smascherare le falsità della famiglia nucleare borghese. Beverly/Kathleen Turner è una perfetta e ineccepibile madre di famiglia: prepara una colazione ricca e abbondante per i suoi figli ogni mattina, non si siede mai a tavola e quando lo fa trova sempre una scusa per alzarsi e fare altro, non sopporta le parolacce e i gesti volgari. Vive per soddisfare ogni esigenza dei propri cari. Dietro il sorriso smagliante, i capelli sempre in ordine e il luccichio della sua vita, si cela, però, qualcosa di molto oscuro che Waters mostra fin dalle primissime battute del film. Beverly è la segreta artefice di telefonate a sfondo erotico e pornografico ai danni di una sua vicina che un giorno le aveva arrecato un torto, a telefono la sua voce da soave diventa stridula e sinistra e Turner è anche abilissima nel mutare l'espressività del suo volto che assomiglia a quello di un demonio o di una strega. La donna arriverà a uccidere senza scrupoli qualsiasi persona intacchi l'equilibrio e i desideri della sua famiglia. In questo senso, attraverso la figura grottesca e volta all'eccesso di Beverly che incarna sia l'archetipo ambivalente della Buona Madre descritto pocanzi sia quello più torbido della Madre Cattiva di cui parla Sarah Arnold, John Waters mostra tutte le disfunzionalità e squilibri della famiglia borghese, con un'enfasi che persisterà per tutto il cinema degli anni '70 e '80. Scrive Arnold: "indipendentemente dalle cause di questo cambiamento di atteggiamento – l'infelicità americana per la guerra, l'aumento dei tassi di divorzio, i movimenti per i diritti civili e delle donne e così via – ciò che è chiaro è che la famiglia nucleare rappresentata dal padre dominante e padrone, dalla madre sottomessa e premurosa e dai figli obbedienti non è più contemplata."⁶

La complessità della figura materna si caratterizza su più livelli, non simboleggiando più solo ciò che l'immagine mostra nella sua apparenza: se la Buona Madre è volta al sacrificio di sé stessa e arriva ad abnegarsi talmente tanto per il benessere dei suoi figli da diventare una spietata serial killer ossessionata dall'ideale di una maternità assoluta e senza sbavature, la Madre Cattiva nient'altro è che una sua più temibile prosecuzione.

Le ricerche sulla maternità nell'horror hanno enfatizzato la sua natura mostruosa e attitudine trasgressiva nei confronti delle strutture psicosociali della famiglia tradizionale, nei confronti della quale emergono disillusione e, soprattutto, insoddisfazione. I racconti mitologici di madri devianti e violente si possono trovare in una vasta gamma di tradizioni

⁶ Ivi, p. 80

e culture occidentali, così come in altre, tra cui il mito, l'arte e la letteratura, il che suggerisce che l'archetipo della Madre Cattiva risuoni profondamente nella psiche del mondo moderno e civilizzato, non potendo essere isolata a una particolare epoca o società della civiltà occidentale. Pertanto, sfruttando gli orrori narrativi ed estetici della riproduzione, della maternità e della sessualità per esporre le basi dell'alterità sociale, politica e filosofica femminile, determinate espressioni contemporanee dell'orrore materno sono strutturate verso un punto di vista più centrato sulla condizione della madre, rivelandone le controversie e ambiguità. L'horror arriva a immaginare non solo una genealogia della madre mostruosa ma uno spazio in cui possono fiorire discorsi non consolidati e inediti sull'identità e sul materno.

3. Madre macchina: *Titane*

Titane definisce uno spazio in cui limite e confine vengono ripensati, uno spazio e tempo sospesi, di intrusioni inumane da cui si riverbera la forza mostruosa e brutale delle identità e dei corpi coinvolti. Prima di approfondirne l'analisi, è necessario, però, riflettere brevemente sulla relazione che intercorre tra identità femminile e mostruoso nelle pratiche di riscrittura di sé, centro nevralgico del film di Julia Ducournau. Nel testo *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Lidia Curti ricorda quanto il legame tra scrittura e ricerca identitaria abbia accompagnato il pensiero e la pratica femminista, a partire dal momento in cui il concetto di identità unica viene messo in discussione, con la conseguenza che la scrittura rispecchierà piuttosto soggettività spezzate o vaganti. La resistenza a un'identità fissa e immobile è ciò che la critica femminista della seconda ondata ha cercato di elaborare. L'obiettivo di Helene Cixous, ad esempio, sulla base di un paradigma epistemologico e filosofico dominato dalla logica maschile, era quello di creare un nuovo linguaggio, una nuova ontologia, altri punti di vista e prospettive, proprio per dare conto della molteplicità dell'esperienza delle donne che altrimenti verrebbe sempre restituita alla narrazione monolitica degli uomini. Ha rivendicato l'importanza di una scrittura femminile che passi per una ri-scrittura del corpo. Negli anni Settanta, Cixous era considerata come una delle voci più rappresentative della teoria post-strutturalista, credendo che una inedita modalità di scrittura di sé stesse e dei propri corpi potesse essere un punto di partenza per una presa di consapevolezza femminile circa il proprio ruolo

nella società e sul motivo per cui interessi e bisogni femminili venissero subordinati a quelli degli uomini.

Per l'autrice la scrittura doveva infrangere questo meccanismo di subordinazione secolare violenta: *écriture féminine*, per cui scrivere era un atto di re-immaginazione del corpo con un linguaggio che distrugge partizioni, classi e retoriche, così come regolamenti e codici, in un modo che non sia costretto a riprodurre un sistema. Tutto questo poteva essere possibile soltanto con un attento e meticoloso lavoro sul testo e su quanto esso produca significati e condizionamenti. La soggettività spezzata di Cixous unisce, quindi, il corpo femminile alla scrittura e sia il corpo che la scrittura risultano in continuo andirivieni, non conoscono confini, e le identità fluendo l'una nell'altra conducono al polimorfismo, al “mostruoso”, ponendo, quindi, icone grottesche e radicali all'interno dell'immaginario.

Nel suo discorso di ringraziamento, dopo la vittoria della Palma d'Oro al Festival di Cannes, Julia Ducournau ha affermato di aver voluto lasciare spazio ai propri mostri e demoni, soggetti non performativi che vivono nel gradino più basso della piramide sociale, costruendo, quindi, una storia che permette di empatizzare proprio con questi “ultimi”. *Titane*, infatti, è caratterizzato da un preciso discorso sull'alterità, su un'alterità abietta e mostruosa. In *Poteri dell'orrore* (1980) Julia Kristeva discuteva l'esistenza di un «luogo dell'abietto» come di uno spazio dove le normali corrispondenze tra le cose del mondo collassano e l'identità subisce una metamorfosi. Per Kristeva *abiezione* è il corrispettivo di questa ambiguità che turba un'identità, un sistema e un ordine prestabiliti, ricollegando, in questo modo, il senso di abiezione al corpo femminile, in particolare a quello della madre.

Il corpo materno emerge in *Titane* come luogo dell'origine della vita e della morte. È un corpo sacro e profano, attraente e repulsivo, “abietto”, per l'appunto: l'abietto emerge in quella zona sospesa che si trova negli interstizi dell'ibrido e non è un caso che si collochi nelle vicinanze del sacro perché contiene un'ambivalenza costitutiva in cui vita e morte appaiono riunite. Un miscuglio tra attrazione e repulsione che Kristeva riconduce, ad esempio, al corpo della donna impuro nella Bibbia, dove si trova il parallelo tra il corpo materno impuro e il corpo lebbroso e morente. La donna ha una ferita nel corpo, come la lebbra, che mostra la mescolanza di esterno/interno «ed è questa indistinzione il segno

dell'orrore dal momento che il grembo porta fuori qualcosa che era dentro insieme ad altre materie impure, come sangue, placenta, feci»⁷.

La figura della madre come oggetto di abiezione ricollega vari discorsi, sociali, bio-medici e psicologici che si sono soffermati nel corso degli anni sul corpo della donna. La protagonista di *Titane*, Alexia, rimane incinta senza l'aiuto di un uomo. Da quell'incontro-scontro con l'automobile, il suo ventre è quasi sempre centro dell'inquadratura: sia quando si guarda allo specchio in un primo momento incuriosita da quella strana deformazione, sia nei momenti in cui, disperata, comincia a torturarla ed è come se la macchina da presa non si stancasse mai di cercarlo. Il suo ventre e la creatura al suo interno vanno così a surclassare la presenza stessa di Alexia, fisica, specialmente nella seconda parte del film.

La genesi mostruosa senza l'ausilio di una figura maschile sta a significare la complessità di una rabbia che si dispiega su più livelli interpretativi. Alcune riguardano che l'idea che a una maternità frustrata e non voluta né tantomeno sostenuta da un ipotetico partner, come nel caso di *The Brood*, non potranno che seguire ansia e inquietudine, incarnate in queste creature a metà, mai realmente compiute; oppure, se il desiderio della donna è rappresentato nella forma di una rabbia interiore contro la madre, passando da una generazione all'altra, il desiderio "illegittimo" della protagonista del film di Cronenberg è quello (più o meno inconscio) che essa partorisca senza l'intervento del maschio, esprimendo la realtà dei suoi desideri, compresi quelli più ambigui, involuti, oscuri, come accade proprio al percorso di consapevolezza della protagonista di *Titane*.

Non è un caso, poi, come osserva Creed nella prima parte di *The Monstrous Feminine* che una delle immagini più lampanti del genere horror-fantascientifico è la rielaborazione della scena primordiale, la scena della nascita, in relazione alla rappresentazione di altre forme di procreazione. Creed discute alcuni esempi: *L'invasione degli ultracorpi* (1956) di Don Siegel, tratto dall'omonimo romanzo di Jack Finney del 1955, esplora i temi dell'invasione dei corpi umani e della conseguente paranoia collettiva. Nel film, la creatura mostruosa arriva sulla Terra da un'altra galassia con la forma di un uovo gigantesco; mentre la capsula in cui è precipitata si schiude silenziosamente, la creatura crea contemporaneamente una replica dell'umano che desidera diventare. In *La cosa* (1982) di John

⁷ L. Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi Editore, Milano 2018, p. 78.

Carpenter, la scena primordiale è rappresentata come una serie di grottesche invasioni corporee dove la creatura è in grado di prendere il controllo sia del corpo umano che di quello animale e clonarsi in una replica esatta dell'essere che decide di invadere. In entrambi i film il concepimento e la nascita sono presentati come una forma di clonazione. Anche la scena primordiale è cruciale per *Alien* così come la figura della madre, nelle vesti della cosiddetta madre arcaica.

La madre arcaica è la madre partenogenetica, la madre come abisso primordiale, il punto di origine e di fine. Sebbene la madre arcaica, la creatura che ha deposto le uova, non sia mai stata vista in *Alien*, la sua presenza è segnalata in diversi modi. È presente nelle varie rappresentazioni della scena primordiale del testo e nella sua rappresentazione della nascita e della morte. È presente nelle immagini di sangue, oscurità e morte del film. C'è anche nella figura camaleontica dell'alieno, del mostro come feticcio-oggetto di e per la madre arcaica.⁸

La figura o, meglio, l'idea, della madre arcaica aleggia sul film a livello sia visivo che testuale, verbale, a partire dalle file di uova che si schiudono, fino ad arrivare alla voce del sistema di supporto dell'astronave, chiamata, per l'appunto, *Mother*. L'immagine del grembo femminile gravido ha fornito al genere horror un vastissimo repertorio di figure macabre e sanguinolente, dove la gravidanza era la conseguenza di un amplesso non tradizionale consumato con una creatura non-umana o innescata artificialmente, senza, quindi, l'appoggio dell'uomo. Il grembo materno diviene così il massimo dell'abiezione perché contiene una forma di vita che passerà dall'interno all'esterno portando con sé tracce della sua contaminazione. In *Titane*, l'elemento grottesco è legato alle alterazioni di cui è vittima lo stesso ventre, vedendolo pulsare in maniera smisurata, come se il "mostro" al suo interno volesse erompere anzitempo e, alla fine, squarciato e rigato da colate di sangue nero, in puro stile *gore*.

Sulla base dell'analisi tracciata a proposito di *Titane* e *À l'intérieur*, è possibile individuare un nesso tra i film horror e l'esperienza della gravidanza: questi film fungono da indagine ed esplorazione, mettendo narrativamente in primo piano la questione della maternità come scontro con antagonisti esterni «ma anche contro corpi mutevoli e indisciplinati, che ritraggono vividamente la natura fluida della gestazione stessa», molto spesso articolando un complicato rapporto tra il proprio corpo gravido e il feto. In *Titane*, la donna e il feto non coesistono né si congiungono felicemente; invece, è come se lottassero per il dominio. Alexia si fa continuamente del male: tenta di uccidere il feto prendendosi

⁸ S. Arnold, *Maternal Horror Film*, cit., p. 73 (trad. mia).

a pugni il ventre o introducendo fermagli di metallo appuntiti nell'utero; si fascia seno e pancia nascondendo la sua identità, fingendosi maschio. In questo senso, la posizione di soggetto della donna tende a divenire subordinata a quella del feto che porta in grembo, che perde sangue dal colore e dalla consistenza del petrolio, che sente crescere dentro di lei un'altra creatura mostruosa. La stessa che poi le squarcerà il ventre. Questa negazione rimanda a uno spazio di profondo conflitto in cui i confini e le capacità del corpo sono contestate, cancellate e ridisegnate.

Se l'identità della protagonista di *À l'intérieur* è costruita in modo tale da suggerire allo spettatore l'ambiguità del compito e luogo materno, nel corso del film, Alexia diventa padrone del proprio corpo, risultando spaventosa, repellente agli occhi degli altri e soprattutto non conforme a un ideale né a una caratterizzazione specifica. Se tutte le società governate dal patriarcato presentano una concezione propriamente tipica della donna-mostruosa ed evidenziano, quindi, l'importanza del genere, tornando alla riflessione di Cixous, nella costruzione della mostruosità, la fisiognomica di Alexia acquista un significato ancora più radicale: una Gorgone contemporanea, per metà umana e per metà abietta, deviata, anormale. A questo proposito, in *Women, Monstrosity and Horror film*, Harrington ha analizzato il cinema horror prendendo in esame il modo in cui i vari aspetti della sessualità femminile, dalla verginità alla menopausa, vengono declinati all'interno dei vari film. Nel suo studio, mette in relazione il modo in cui il cinema porta avanti e problematizza i caratteri dati per scontati, le idee e le teorie che hanno definito il soggetto femminile nell'immaginario collettivo.

In conclusione, è stato osservato come gli stereotipi legati alla maternità vengano discussi all'interno del cinema horror, che ne metaforizza tutte le problematicità, trovandosi in un territorio complesso; da un lato, esiste la nozione di maternità come imperativo biologico e culturale che la inquadra come parte innata, desiderabile e inevitabile della vita e dell'esperienza di una donna; dall'altro, rimane un altro imperativo sociale, quello per cui le donne debbano conformarsi alla figura della madre "ideale" – quella cioè, che si sacrifica per non deludere le aspettative e desideri di nessuno. Una contraddizione che re-immagina la presunta naturalità del compito materno: a partire da queste premesse, un'analisi della maternità nel cinema di genere può aiutare a interrogarsi sui suoi significati mutevoli.