L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

9

l'inconscio e lo spazio

ISSN 2499-8729

Cassandra Basile
Sergio Benvenuto
Paolo Carignani
Gioele P. Cima
Claudio D'Aurizio
Raffaele De Luca Picione
Deborah De Rosa
Christophe Fradelizi
Michele Gallone
Alfonso Lombardi
Francesca Monateri
Janaina Namba
Stefano Oliva
Luigigiovanni Quarta
Tamara Sandrin
Tommaso Tuppini

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 9 – L'inconscio e lo spazio
Giugno 2020

Rivista pubblicata dal
Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano –
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Pubblicazione classificata come Rivista Scientifica dall'ANVUR
Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche
Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2020

ISSN 2499-8729

L'inconscio.
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 9 – L'inconscio e lo spazio
Giugno 2020

Direttore
Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico
Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Luigi Antonio Manfreda, Bruno Moroncini, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore
Deborah De Rosa

Segretario di Redazione
Claudio D'Aurizio

Redazione
Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Arianna Salatino, Emiliano Sfara

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review

Indice

Editoriale
Gli spazi dell'inconscio
Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 7

L'inconscio e lo spazio

L'inconscio e lo spazio
Intervista a Paolo Carignani
Claudio D'Aurizio, Stefano Oliva.....p. 16

Gaston Bachelard's Theory of Intimate Geometry
Cassandra Basile.....p. 46

La singolarità del «sinthomo» e la supplenza dei «Nomi-del-padre» nell'insegnamento di Jacques Lacan
Raffaele De Luca Picione.....p. 60

Terra incognita *: « espace » et « inconscient » dans la philosophie de Friedrich Nietzsche*
Christophe Fradelizi.....p. 89

La caverna come immagine del soggetto psicoanalitico in Jacques Lacan
Alfonso Lombardi.....p. 114

Il ritorno del rimosso nello spazio cinematografico
Tamara Sandrin.....p. 138

Essere padroni delle proprie velocità
Tommaso Tuppini.....p. 155

Inconsci

La massa e gli scarti. Da Freud a Breivik
Sergio Benvenuto.....p. 179

Dire 'io' prima e dopo Freud. Cenni foucaultiani e lacaniani sullo statuto filosofico del soggetto
Deborah De Rosa.....p. 204

Pienezza d'essere e pulsione di morte nella costituzione del soggetto lacaniano
Michele Gallone.....p. 225

Les fondements biologiques de la psychanalyse
Janaina Namba.....p. 252

Un'antropologia dello scandalo. Dispositivi magico-rituali e psicologia in Ernesto de Martino
Luigigiovanni Quarta.....p. 277

Note critiche

Le vie della sublimazione: a proposito di Sublimazione *a cura di Vincenzo Cuomo ed Eleonora de Conciliis*
Gioele P. Cima.....p. 299

Forme dell'istituzione. Oltre il dualismo di politica e società
Francesca Monateri.....p. 312

Notizie biobibliografiche sugli autori.....p. 326
I seminari de *L'inconscio*.....p. 331

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 9 – L'inconscio e lo spazio – giugno 2020
DOI: 10.19226/147

Il ritorno del rimosso nello spazio cinematografico

Tamara Sandrin

> Non pensavo che il mio Sé fosse un deserto, un arido e torrido deserto, polveroso e senza ristoro
>
> Carl Gustav Jung (1913-1930), p. 28

1. Introduzione

Le arti descrittive e figurative possono certamente rappresentare la materializzazione dell'inconscio in modo immediato, efficace e suggestivo ma è il cinema, a mio parere, che meglio riesce a darci la traccia del ritorno del rimosso con l'immagine-tempo che si dispiega nello spazio profilmico. Gli esempi sono molteplici a partire dall'espressionismo in cui

> ogni immagine è composta in modo tale che è tradotta simbolicamente dalle strutture dello scenario come se esso ne fosse il riflesso cristallizzato, smisuratamente ingrandito. E lo scenario, a sua volta, sembra dominare la tragedia che racchiude, come se questa tragedia non fosse che la proiezione spirituale della sua architettura (Mitry, 1974, p. 30).

Nel surrealismo, con il suo libero fluire di immagine oniriche,[1] per esempio in *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel,[2] che restituisce la verità profonda e inconfutabile della situazione psicoanalitica: «il sangue pesante dell'inconscio vi circola e ci inonda, come attraverso un'arteria aperta, al ritmo dello spirito» (Bazin, 1958, p. 204). E poi ancora potremmo ricordare l'appartamento-gabbia adorno di simulacri felini de *Il bacio della pantera* (1942) di Jacques Tourneur, o *La scala a chiocciola* (Siodmak, 1946), dove lo scenario è costituito da una casa vittoriana, dominata da una figura materna fallica – una donna autoritaria, cacciatrice come il defunto marito, che dorme con una pistola sotto al cuscino – ma ormai anziana e malata, perciò prigioniera della sua stanza all'ultimo piano (luogo sicuro ma inquietante, arredato con animali impagliati, tappeti di pelliccia e pesanti coltri e tendaggi) e da un'ampia e imponente scala, duplicata da un grande specchio, che si trasforma nella spirale ossessiva della scala a chiocciola che porta in cantina, dove si consuma il delitto. Questo schema spaziale della casa ritornerà più e più volte al cinema da *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock a *Nightmare – Dal profondo della notte* (Craven, 1984), ma ci basti ricordare l'esempio più celebre dato appunto dall'edificio gotico di *Psycho* dove Norman Bates nasconde il cadavere mummificato della madre, spostandolo all'occorrenza dalla camera all'ultimo piano alla cantina.

[1] Il surrealismo però, come sottolinea anche Bazin, ha spesso usato i simboli del freudismo in una proliferazione forse troppo cosciente (cfr. Bazin, 1958, p. 204).

[2] I primi film di Buñuel sono nati dalla collaborazione con Salvador Dalì, che, ricordiamo, disegnò la scena del sogno in *Io ti salverò* (1945) di Hitchcock.

In questi pochi esempi, che costituiscono in ogni caso e a loro modo degli archetipi cinematografici, la rappresentazione spaziale rispecchia un inconscio individuale, personale, unico, del protagonista – *alter ego*, spesso o a volte, del regista, autore, produttore o persino dell'attore (per esempio Val Lewton, produttore de *Il bacio della pantera*, era terrorizzato dai gatti e non sopportava di essere toccato, fobie che ha trasposto nel film e nel personaggio di Irena).

2. *Science-fiction double feature*

Come ha suggerito Nowell-Smith

> l'inconscio è dovunque, ma [...] le forme della sua presenza, la sua struttura, e lo spazio sociale della sua rappresentazione possono differire profondamente fra di loro: da film a film, da genere a genere, da spettatore a spettatore. Se esiste un ritorno del rimosso anche nei generi più realistici, quanto più spazio c'è quando si tratta di fantasia, di fantastico, fantasmi appena travestiti (Nowell-Smith, 1977, p. 11).

Vorrei quindi soffermarmi in queste pagine su alcuni film, appartenenti tutti alla fantascienza (principalmente quella degli anni '50) o afferenti a quel genere intermedio tra horror e fantascienza, che mettono in scena dinamiche, spazi e strutture di un inconscio che potremmo chiamare filogenetico di matrice junghiana ma che ha trovato, a mio avviso, la sua esplicazione nelle teorie di Melanie Klein, nelle sue descrizioni di mostri, *Beisser*, materializzazione dei meccanismi di introiezione e proiezione, delle tendenze aggressive (con la paura delle relative

ritorsioni interne o esterne) e della pulsione epistemofilica, poiché

> Molti film dell'orrore e di fantascienza [...] possono essere compresi nell'ottica dell'opera della Klein, soprattutto della sua spiegazione di come il bambino utilizzi meccanismi introiettivi-proiettivi per gestire le angosce primitive di annientamento, incluse quelle derivate dalla pulsione di morte e dalle prime spinte aggressive orali (Gabbard, Gabbard, 1999, p. 356).

Apparizioni di insetti giganti (ragni, formiche, mantide, scorpioni), di mostri acquatici tentacolati o falliformi, di dinosauri dotati di potenti zanne e temibili artigli, di fauci sputafuoco o di sangue velenoso (*Il risveglio del dinosauro*, Lourié, 1953), si alternano a mostri semi-umani, ibridi, doppi e sostituti *cattivi*, invasioni e invasori alieni aggressivi e dotati di raggi laser letali, a immagini di attacchi alla terra, alla natura, da parte dell'uomo stesso, con esperimenti ed esplosioni nucleari, da cui poi nascono quegli stessi animali mostruosi che mettono in atto una vera e propria ritorsione verso l'umanità.[3] Considerati i limiti tecnici e i budget spesso esigui, è lapalissiano che i risultati, la realizzazione pratica e materiale del mostro, il più delle volte non siano all'altezza delle intenzioni, ma ciò non va sempre a discapito del film, perché fa risaltare la forza visiva realmente impressionante e suggestiva dei luoghi, del paesaggio,

[3] Possiamo già rintracciare una prima dinamica kleiniana, un paradigma che si reitera in molti film di fantascienza: l'uomo (bambino) attacca la natura (madre) con armi distruttive, esplosive, corrosive; da questo attacco scaturiscono dei mostri che ritorcono la loro distruttività sull'uomo, che dovrà poi ricorrere ad altri mezzi, altre armi, per distruggerli, innescando in questo modo una sorta di dialettica o spirale o eterno ritorno (sebbene nei film degli anni '50 il finale aperto sia piuttosto raro).

mettendo in secondo piano la possibilità e la necessità che mostri, mutanti, ibridi e alieni, suscitino stupore e soggezione.
La terra in questi film provoca «sgomento e terrore» (Sobchack, 1987, p. 100) perché, lungi dal realizzare la visione classica dell'unità armoniosa tra uomo e natura, si rivela essere qualcosa di sconosciuto, incomprensibile e ostile: «la terra che ci ha nutrito, ci minaccia» (*ibidem*), non è più materna, ci disconosce e costituisce così la nostra alterità più insondabile.
Ma quali sono questi paesaggi, dove i mostri sono a loro agio, che rifiutano «ogni forma di gentilezza antropomorfica» (*ivi*, p. 101), che rivelano all'uomo la sua incapacità di dominare il suo destino, che mostrano il loro volto terrificante, esercitando in alcuni casi un'attrazione ancestrale e perturbante, che danno origine, «nutrimento e protezione a ciò che è alieno, mutante» (*ivi*, p. 102), mostruoso e legato alle nostre più antiche paure?
Sono zone selvagge, come l'Artico, regno ostile di un'eterna e gelida solitudine, grotte e caverne, paludi lussureggianti, o paesaggi che si estendono ai margini della civiltà, a ridosso di zone più o meno antropizzate, che allungano le loro dita tentacolari verso l'uomo e la sua casa: il mare, con le sue spiagge desolate dove la risacca dà il senso di un'incombente e inquieta attesa che "accada qualcosa", e il deserto, dove «è di casa la sofferenza» (Jung, 1913-1930, p. 29).

3. Il deserto

Protagonista spietato di tanti film hollywoodiani non solo di fantascienza, ma anche film drammatici, epopee e western,[4] con il suo sole cocente, il vento, le notti fredde e oscure, i *tumbleweed*, le opunzie e i saguari che proiettano ombre ambigue, il deserto «rimane legato al passato primordiale rendendo così il presente intensamente sgradevole» (Sobchack, 1987, p. 102) e davanti a esso l'uomo ha paura, perché si presenta come il regno dell'inquietudine, l'ignoto sulla terra. È lo sfondo immenso ed eterno contro cui si staglia la finitezza umana: il deserto (come il mare) esiste da più tempo dell'uomo e continuerà a esistere dopo che la specie umana sarà scomparsa: sembra il regno della morte, invece è vivo e brulica di vita, e sa uccidere in mille modi (*Destinazione... Terra!*, Arnold, 1953); il timore che incute è tale che lo popoliamo di quei mostri giganti e feroci, repellenti e pericolosi che ricorrono sempre, più o meno simili, con lievi variazioni più nella forma che nella sostanza, in miti e leggende, nei bestiari medievali, nell'arte (dalle pitture rupestri alle miniature, all'arte gotica, e così via), nella letteratura, nella psicoanalisi e nella fantascienza:

> se ammettiamo – come fa a esempio C.G. Jung – che gli archetipi nati dall'inconscio collettivo subiscono ben poche variazioni da un individuo all'altro, possiamo comprendere come questo permanere delle forme, lungi dal rappresentare un risibile luogo comune riveli al contrario la forza degli istinti fondamentali e metta in evidenza una necessità vitale: quella di

[4] A titolo di esempio possiamo ricordare il deserto torrido e accecante di *Greed* (Stroheim, 1924) o quello ventoso, culla dello spettro della follia, de *Il vento* (Sjöström, 1928).

esprimerli in forme esteriori eternamente valide (Kappler, 1980, p. 157).

Il deserto è l'ambiente ideale per effettuare esperimenti segreti, per l'accadere di fenomeni strani e soprannaturali.[5] Per esempio in *Destinazione... Terra!*, uno dei film più significativi degli anni '50, nel suo paesaggio già inquietante si inserisce il tema perturbante del doppio: conoscenti e amici vengono sostituiti da replicanti alieni freddi, strani e inquietanti: l'oggetto buono che si trasforma «in un oggetto apparentemente identico, ma cattivo che la Klein leggerebbe come una proiezione della parte cattiva e scissa di sé» (Gabbard, Gabbard, 1999, p. 359).[6] Oppure ne *La meteora infernale* (Sherwood, 1957): in un deserto di sale un meteorite cresce a dismisura riproducendosi in colossali obelischi neri fallici che avanzano verso la città distruggendo ogni forma di vita, uomini e animali.
Nel deserto allucinante e allucinato della fantascienza prendono poi vita e scorrazzano quegli animali divoratori generati dalla distruttività dell'uomo, insetti giganti quali le formiche giganti di *Assalto alla terra* (Douglas, 1954) e la tarantola dell'omonimo film di Jack Arnold (1953): nel *deserto del sé* le proiezioni umane prendono forma e vita e aggrediscono, divorano, distruggono lasciando traccia del loro passaggio: i loro fluidi

[5] Il deserto (assieme alla Death Valley) è stato usato molte volte per le riprese in esterni in molti film di fantascienza per alludere a spazi extraterrestri, lunari, marziani.
[6] Il tema del doppio, del replicante, del gemello cattivo, è un tema costante del cinema horror e di fantascienza, ma non solo, da *Lo studente di Praga* (Ewers, 1913), a *Dottor Jeckyll e Mr Hide* (nei suoi numerosi adattamenti cinematografici), da *L'invasione degli ultracorpi* (Siegel, 1956) e i suoi successivi remake a *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio* (Fowler Jr., 1958), da *Lo specchio scuro* (Siodmak, 1946) a *Twin Peaks* (Lynch, 1990-1991), e l'elenco potrebbe continuare ancora.

corporei, pozze di veleno e succhi gastrici (tarantola), acido formico e ferormoni sessuali (formiche), e ancora cumuli di sabbia che segnalano l'ingresso del nido in cui i protagonisti devono penetrare, discendere, per raggiungerne il cuore, dove la formica regina – che, come api e altri insetti, durante il volo nuziale si accoppia con numerosi maschi che muoiono subito o poco dopo il coito – ha deposto le uova. L'idea, l'immagine, di questo nido scuro, pullulante di larve, pupe e uova, può far pensare al ventre materno dove, secondo Klein, il bambino crede di trovare i fratellini insieme ai peni paterni inglobati dalla madre a ogni coito orale-divorante.

4. Il ventre della terra

Abbiamo visto che il nido delle formiche si sviluppa in cunicoli sotterranei, anche in altri film il ventre della terra, che si rivela «utero materno, accogliente e distruttivo allo stesso tempo» (Sandrin, 2016, p. 39) brulica di insetti, per esempio ne *Lo scorpione nero* (Ludwig, 1957), bruchi, zecche, anellidi e soprattutto scorpioni, risvegliati da un'eruzione vulcanica (un vulcano che eiacula, come un pene, o partorisce, come una vagina, lapilli e lava), si muovono, si nascondono, entrano ed escono da crepacci e anfratti bui.
Quanto il deserto, paesaggio immutabile e disadorno, comunica sensazioni di angoscia, estraneità e perturbamento, tanto le grotte, le caverne, le cavità dei vulcani, gli ambienti sotterranei, riportano alla mente ricordi ancestrali, visioni archetipe di rifugio, di *casa*, che può darci al contempo un senso di protezione dagli attacchi esterni e un timore di aggressioni da parte di qualcosa o qualcuno nascosto al suo interno,

nell'oscurità. Le grotte – che sono state la dimora dell'infanzia primigenia dell'uomo, che ha lasciato le proprie tracce nelle pitture rupestri, rappresentazioni della vita quotidiana, di riti e cerimonie, di animali con zanne, corna, artigli, zampe lunghe e veloci, ma anche immagini mostruose di ibridi teriomorfi e di sogni – esercitano un fascino, un richiamo, un desiderio di esplorarle per scoprire ciò che nascondono e riportarlo alla luce, estrarlo e possederlo. Questa vera e propria pulsione epistemofilica porta con sé conseguenze dolorose, a volte mortali. Innanzitutto un disorientamento spaziale (simile alle prime esperienze cognitive del bambino): ci si perde nel deserto (la bambina che vaga sotto choc all'inizio di *Assalto alla Terra*), nello spazio (gli esempi sono innumerevoli), nelle grotte, come ne *La vendetta del ragno nero* (Gordon, 1958) in cui Carol, cercando il padre, penetra assieme al fidanzato in una grotta irta di rocce, stalattiti e stalagmiti: in questa caverna, che può rappresentare il ventre materno (ventre della terra, di madre terra, di madre natura...), trova il cadavere del padre, parzialmente divorato, assieme ad altri scheletri e rischia di diventare il pasto di una gigantesca tarantola cadendo nella sua ragnatela. In *Caltiki il mostro immortale* (1959), film italiano di Riccardo Freda e Mario Bava, ambientato in Messico, che allude ad antiche leggende Maya (come *Lo scorpione nero*), dopo un'eruzione vulcanica, alcuni biologi scoprono una grotta-tempio Maya dove trovano un inestimabile tesoro, statue e monili d'oro, assieme ai resti umani di antichi sacrifici, ma la *grande dea* (ancora una figura materna) è in agguato pronta a risorgere dalle profondità del tempo e del lago sotterraneo per riportare sulla terra morte e distruzione. Nonostante i limiti (il mostro veramente ridicolo e alcuni particolari riciclati da altri film) *Caltiki* è un film piuttosto inquietante grazie al vigoroso

bianco e nero, le atmosfere cupe e notturne e la rappresentazione della grotta, vero e proprio antro infernale simile alle descrizioni del mondo ctonio e della palude Stigia, alle rappresentazioni orfiche e al racconto junghiano (che ricorda l'inferno dantesco):

> Vedo grigie pareti di roccia lungo le quali m'inabisso a grande profondità. Mi trovo davanti a una buia caverna, immerso fino alle caviglie in un nero luridume. Intorno a me aleggiano delle ombre. Sono attanagliato dalla paura, ma so che devo entrare. Striscio attraverso una stretta fenditura nella roccia e giungo in una caverna più interna col fondo ricoperto di acqua nera. Ma dall'altra parte scorgo una pietra che emana una luce rossastra, a cui devo arrivare. Procedo guadando l'acqua melmosa. La caverna è invasa da un mostruoso frastuono di voci bercianti. Sollevo la pietra che ricopre una buia apertura nella roccia. Non voglio dare ascolto alle voci che intendono distrarmi. Però voglio sapere. Qui c'è qualcosa che vuole farsi sentire. Appoggio l'orecchio sulla fessura. Odo lo scroscio di fiumi sotterranei. Vedo la testa insanguinata di un uomo trascinato dalla corrente scura. Laggiù galleggia un uomo ferito, un morto ammazzato. [...] Vedo passare sul fiume tenebroso un grosso scarabeo nero.
>
> Nel punto più profondo della corrente risplende un sole rossastro che fende con i suoi raggi l'acqua tenebrosa. Impietrito dal terrore, scorgo poi sulle pareti scure un groviglio di serpenti che fuggono nell'abisso [...] un fiotto di sangue, un denso sangue rosso, sprizza verso l'alto e poi si esaurisce (Jung, 1913-1930, pp. 34-35).

Il buio, le aperture, le fenditure nelle rocce, il frastuono mostruoso di voci (che alludono a presenze mostruose), la volontà di vedere, di scoprire (pulsione epistemofilica), i

cadaveri, la luce rossastra (allusione forse a una visione intrauterina?), il terrore, i serpenti, il sangue a fiotti e zampilli... tutto ci ricorda l'universo kleiniano e il mondo orrido della fantascienza, che ricorre ancora e ancora, per esempio ne *L'uomo che visse nel futuro* (Pal, 1960) dove dimorano i mostruosi e cannibali Morloch, o *Nel tempio degli uomini-talpa* (Voegel, 1956) che inizia proprio con il racconto della pulsione a esplorare il sottosuolo attraverso i secoli, o ne *L'altra faccia del pianeta delle scimmie* (Post, 1970) in cui gli eredi della specie umana adorano la bomba (fallica), o ancora in *Viaggio al centro della terra* (Levin, 1959), *Hallucination* (Losey, 1961).

5. Acque scure: il mare, la spiaggia e la Laguna Nera

La pietra luminosa junghiana ricorda il cervello alieno luminescente e pulsante, che dal profondo di una grotta plagia e guida un gruppo di bambini, spingendoli a sabotare il lancio di un missile atomico a cui sono impiegati i loro genitori e finanche a uccidere (*I figli dello spazio*, Arnold, 1958). Il rapporto che lega i bambini al paesaggio è ambiguo e agghiacciante: il cielo è sempre plumbeo e i bambini non sono mai spensierati, sono continuamente attratti dalla grotta affacciata sulla spiaggia, sembrano far parte integrante di quell'ambiente naturale grigio e tetro, mentre gli adulti appaiono sradicati (vivono in case mobili, precarie, vicino alla base in cui lavorano), fuori luogo.
Le spiagge del cinema di fantascienza non sono assolate e piene di vita e il mare è una massa scura in incessante e inesplicabile movimento, il liquido amniotico per nascite e rinascite misteriose, lo spazio sterminato e inesplorato dove si scatenano

burrasche e tempeste, dove l'uomo può scomparire per sempre inghiottito nei suoi recessi. Ciononostante l'uomo lo affronta con mezzi aggressivi e invasivi: solcato da navi da guerra, pescherecci, sottomarini atomici, bombe di profondità e siluri, reagisce partorendo dai suoi abissi mostri quali Godzilla (Honda, 1954), polipi giganti (*Il mostro dei mari*, Gordon, 1958; *Tentacoli*, Assonitis, 1977), molluschi mostruosi larviformi (*Il mostro che sfidò il mondo,* Laven, 1957) squali e altri pesci e animali marini e acquatici assassini (ad es. *L'assalto dei granchi giganti*, Corman, 1956; *Lo squalo*, Spielberg, 1975; *Piraña*, Dante, 1978; *L'orca assassina*, Anderson, 1977) – tematica che in realtà ha avuto maggior successo e sviluppo dagli anni '70 in poi e che ha il suo ovvio progenitore letterario in *Moby Dick*.

Lo spazio dell'inconscio nella fantascienza, oltre che nel mare, fluttua anche in laghi, paludi e soprattutto nella Laguna Nera (*Il mostro della Laguna Nera*, Arnold, 1954), lussureggiante, incontaminata e inesplorata, «bella e insondabile [...] palude primigenia [...] luogo di chiarimento e terrore» (Sobchack, 1987, p. 104).

La difficoltà a penetrare la Laguna nera attraverso una stretta apertura, la ricerca ossessiva e la caccia al *gill-man*, i suoi artigli, l'uccisione dei pesci (peni/fratellini come abbiamo visto in altri esempi) con il veleno, sono tutti elementi riconducibili all'immaginario kleiniano. E ancora la tensione sessuale per il possesso della ragazza tra Mark, David e il mostro che la rapisce per portarla nel suo antro come nelle fiabe dello sposo-animale, nei miti, nella favola della Bella e la Bestia, in *King Kong* (Cooper, Schoedsacks, 1933), prototipo cinematografico di tutti i *creature films*, che «suscitano allo stesso tempo il senso

di sicurezza e protezione che si trova nell'oggettività e il terrore creato da tale indifferenza apocalittica» (*ivi*, p. 133).

6. «Un mondo straordinariamente kleiniano»

Finora ho affrontato solo film ambientati sulla terra, in uno spazio che dovrebbe essere, se non consueto e familiare, almeno reale e vero. Ma c'è un film che mette in scena letteralmente i "mostri dell'Id", aprendo la strada per la dispersione dei *Beisser* – che avrà il suo culmine e la sua punta di diamante in *Alien* di Ridley Scott uscito nel 1979 (per un'analisi cfr. Gabbard, Gabbard, 1999, pp. 355-372) – negli spazi siderali. Il paesaggio onirico de *Il pianeta proibito* (McLeod Wilcox, 1956) è indimenticabile, i colori del deserto, il cielo verde e la terra rossa, la luna striata, i fondali splendidamente dipinti, «sono immagini forti, che ampliano i confini dell'immaginazione» (*ivi*, 1987, p. 81).
L'universo spaziale del film, «quest'universo immaginario [che] non ha niente di puerile», perché anche il «verde paradiso» dei bambini «è popolato di mostri» (Bazin, 1958, p. 64) è costituito dal deserto di Altair IV, dove si scatena il mostro dal volto leonino e occhi d'insetto proiezione della bestia primordiale e irragionevole del subcosciente del dottor Morbius,[7] il paradiso terrestre di Alta, creato a dimensione e reminescenza umane,

[7] A questo proposito è interessante leggere la dichiarazione dell'autore del film Irving Block rilasciata durante un'intervista a Giovanni Mongini: «l'idea di un mostro dagli occhi d'insetto è un'illusione un po' infantile, ma ci sono veri mostri e demoni che esistono dentro di noi e dei quali noi non sappiamo nulla. Siamo in grado di fare le cose più orrende e spesso restiamo scioccati al rendercene conto. Il mostro dell'Id non è che l'invisibile spirito demoniaco di Morbius, ecco perché è invisibile».

dove le fiere sono mansuete finché non si risveglia la sua pulsione sessuale, la casa di Morbius e della figlia che è una fortezza nel deserto, e il mondo urbano sotterraneo dei Krel, dalle architetture immense, corridoi e cunicoli di dimensioni colossali che si estendono all'infinito, ambienti impenetrabili separati da porte dalla forma pelvica, chiuse da diaframmi inviolabili. Grazie anche alla perfezione degli effetti speciali, l'immaginario del film si carica della «densità spaziale del reale» (*ivi*, p. 70) e assorbe lo spazio inconscio dello spettatore.

7. Conclusioni

In queste pagine ho cercato di mettere in luce come certo cinema di fantascienza (i film di serie B, a basso costo, quelli in bianco e nero, destinati agli adolescenti) ha creato «uno stile visivo preciso e affermato, partendo dal sovvertimento del consueto» (Sobchack, 1987, p. 124) per rappresentare il mondo perturbante del nostro inconscio filogenetico scegliendo paesaggi e luoghi strettamente connessi con le nostre paure ataviche, ancestrali, per dare forma materiale a uno spazio archetipico dell'inconscio.
Perché definire kleiniano questo spazio, dato che Klein non ha stabilito delle precise *coordinate spaziali*?
Forse è solo una suggestione, un'immaginazione, che nasce dal ricorrere sempre uguale o sempre simile di certi paesaggi (come abbiamo visto, lande artiche e desertiche, grotte, vulcani, mare e lagune e così via) popolati da quelle stesse creature spaventose dell'«arsenale dei mostri della tradizione orrorifica [...] prova inequivocabile dell'attività di un inconscio che ci parla e che noi continuiamo a trasformare in paura» (La Polla, 1977, p. 21), e

confermato dal fascino che tali ambientazioni esercitano ancora su spettatori e cineasti, che hanno continuato e continuano a riesumarli e riproporli al pubblico, catapultandolo così in quel mondo onirico infantile, spaventoso e familiare a un tempo, che ben conosciamo.[8]

Bibliografia

Bazin, A. (1958), *Che cos'è il cinema?*, tr. it., Garzanti, Milano 2018.

Gabbard, G. O., Gabbard, K. (1999), *Cinema e psichiatria*, tr. it., Cortina, Milano 2000.

Jung, C. G. (1913-1930), *Il libro rosso. Liber novus*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2017.

Kappler, C. (1980), *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, tr. it., Sansoni, Firenze 1983.

La Polla, F. (1977), *Il terrore e lo sguardo*, in *Cinema e Cinema*, n. 13, pp. 16-21.

Mitry, J. (1974), *Storia del cinema sperimentale*, tr. it., Clueb, Bologna 2006.

[8] L'eredità kleiniana della fantascienza degli anni '50 e '60 è stata poi raccolta dal filone horror (*Le colline hanno gli occhi*, Craven, 1977; *Un tranquillo weekend di paura*, Boorman, 1972; *Quel motel vicino alla palude*, Hooper, 1977; *Non aprite quella porta*, Hooper, 1974; *Venerdì 13*, Cunningham, 1980; *L'esorcista*, Friedkin, 1973; *The brood*, Cronenberg, 1979), fanta-horror e post-apocalittico (*Alien*, *L'ultima odissea*, Smight, 1977), che in alcuni casi ha sostituito i "mostri dell'Id" con reali mostri umani, in altri casi ha recuperato la connotazione soprannaturale e mistica della tradizione gotica.

Nowell-Smith, G. (1977), *La pellicola sul divano*, in *Cinema e Cinema*, n. 13, pp. 8-11.
Sandrin, T. (2016), *Insetti giganti e alieni mostruosi. Alterità e animalità nel cinema di fantascienza degli anni '50 e '60*, Youcanprint, Lecce 2016.
Sobchack, V. (1987), *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, tr. it., Bononia University Press, Bologna 2006.

Abstract

The desert. The return of the unconscious in the cinematographic space

Cinema has always been the best medium for the immediate and suggestive representation of images of the unconscious. In particular, science fiction has been able to place the Jungian and Kleinian phylogenetic unconscious, materializing its archetypal monsters, primordial beasts, in familiar and natural, but extremely uncanny spaces.

Keywords: Science Fiction; Monsters; Wilderness; Uncounscious; Melanie Klein.