

Ritorno dalla morte e gestione della colpa

Inconscio, preconcio e conscio tra living dead e revenants

Andrea Bellavita

Dipartimento di Scienze Teoriche e Applicate (DISTA), Università degli Studi dell'Insubria, IT

andrea.bellavita@uninsubria.it

<<https://archivio.uninsubria.it/hpp/andrea.bellavita>>

Abstract

The interpretation of the zombie as the return of the repressed is one of the great topos of psychoanalytic analysis, particularly starting with the form elaborated by Romero's *Night of the Living Dead*, which crystallises its intrinsic perturbing nature: monsters with post-human features, ravenous, who want to contaminate and destroy collective life. Robin Campillo's film *Les Revenants* overturns the theme of structural antagonism, but explodes that of acceptance: its returnees are no longer monstrous and do not bite, but force family and society to come to terms with the excruciating drama of living with their dead. The short-circuit is potentially even more deconstructing: how can one accept that one no longer wants the dead family member, who no longer undermines survival but erodes the relational balance? The essay sets out to explore the connection between the decrease in monstrosity and danger and the increase in unsustainability of the revenant, and to see how different declinations of this narrative formula produce different circumstantial values with respect to the socio-semiotic, cultural and industrial systems in which the different texts are realised.

Keywords

Living dead; Revenants; Horror; Cinema; Serial Fiction.

Sommario

Introduzione

1. Il rimo(r)s(s)o morde: i *living dead* di George A. Romero
2. Dall'inconscio al preconcio: *Les revenants* di Robin Campillo
3. Gestire la colpa: i *revenants* seriali

Conclusioni

Bibliografia

1. Introduzione

All'interno del presente saggio verranno presentati tre diverse forme testuali audiovisive che, gravitando intorno al macro-genere del soprannaturale,¹ problematizzano la rappresentazione del *ritorno dalla morte*, quali declinazioni particolari del tema narrativo dello *zombie*.

La prima è quella del *living dead*, caratterizzante l'intera produzione di cinematografica di George A. Romero, come anti-soggetto deumanizzato che aggredisce la figura del *vivente*, provocandone la morte e diffondendo in modo virale la degenerazione fisica e psichica, fino all'annullamento.

La seconda è quella del *revenant*, presentata nell'omonimo film di Robin Campillo e definita in modo quasi diametralmente opposto: in questo caso i soggetti che ritornano dalla morte alla vita sociale e relazionale non mostrano alcun tratto di aggressività o di decadimento somatico, ma piuttosto cercano di riconquistare un *posto* all'interno dei nuclei di condivisione dai quali sono stati estromessi con il trapasso.

La terza è quella dell'adattamento in fiction dello stesso tema, in particolare nella prima stagione della serie *Les Revenants*, sottolineando come la necessità di ampliare gli archi narrativi e la generale complessità del racconto abbia influito in modo rilevante sul potenziale critico del testo cinematografico originale.

Seguendo la teoria interpretativa che vede nello *zombie*, o in tutte le possibili variazioni sul tema del *non morto*, una figura sintomale di negoziazione tra inconscio collettivo e forme di trattamento conscie, si proporrà una tripartizione delle categorie psicoanalitiche come strumenti indiziari di comprensione del testo e tematizzazione della gestione del senso di colpa.

Se nel caso del *living dead* romeriano, come ampiamente dimostrato dalla bibliografia di riferimento, è possibile individuare un parallelismo con il *ritorno del rimosso* e l'emersione destrutturante dell'inconscio sul conscio, la figura del *revenant* di Campillo potrebbe essere meglio assimilabile al *preconscio*, ovvero un "inconscio non patologico", che riguarda una parte della coscienza temporaneamente annichilita (letteralmente: messa in stato di "morte temporanea") e poi riportata alla memoria e alla trattazione razionale.

Da ultimo, tutte le operazioni di ri-articolazione narrativa operata nella serie, pur arricchendo la macro-struttura discorsiva, verrebbero inesorabilmente normalizzate nella forma di una gestione conscia del senso di colpa.

2. 1. Il rimo(r)s(o) morde: i living dead di George A. Romero

Nel suo brillante saggio *Tredici modi per vedere uno zombie* Bill Krohn (2001) predispose un portolano teorico lungo le interpretazioni dell'immaginario creato da George A. Romero nella sua prima trilogia dedicata ai *living dead*.

L'operazione è complessa perché il *living dead* è un "mostro nuovo", diverso dallo *zombie* della tradizione voodoo rappresentato al cinema,² e che

¹ Si veda a questo proposito: Kristeva (1980), Eco (1994), Ferraro & Brugo (2008).

² Qualche titolo: *White Zombie* (V. Halperin, 1932, *Zombi bianco*), *The walking dead* (M. Curtiz,

semmai trova ispirazione, per esplicita ammissione del regista, nei *ghouls* dei fumetti *EC Comics* e nei racconti di Richard Matheson (D'Agnolo Vallan, 2001).

L'invenzione di Romero evolve subito in *worldbuilding* autoriale e poi collettivo, nella forma della serializzazione, con titoli riuniti in trilogie (*Night of the living dead*, 1968, *La notte dei morti viventi*; *Dawn of the dead*, 1978, *Zombie*; *Day of the dead*, 1985, *Il giorno degli zombie*) e in tetralogie (con *Land of the dead*, 2005, *La terra dei morti viventi*). Al modello del sequel si associa quello della variazione sul tema (*Diary of the dead*, 2007, *Le cronache dei morti viventi*; *Survival of the dead*, 2009, *L'isola dei sopravvissuti*), fino alla proliferazione di *spin-off* aprocrifi, remake, reboot, o semplicemente aggiornamenti e ripensamenti, fino alle ibridazioni comiche, romantiche o parodiche. *Night of the living dead* non si limita a definire un genere, ma costruisce un mondo alternativo e durativo, con il quale continuare a confrontarsi, che si differenzia ulteriormente dalle altre saghe "generative" del *new horror*. Queste sono caratterizzate da una trasformazione di tipo individuale/singolare con un "frame narrativo" extra-ordinario e ripetibile, che coinvolge esclusivamente i protagonisti e le vittime³, pur mantenendo un potenziale indiziario rispetto al momento storico. Nella prospettiva romeriana invece assistiamo a una trasformazione di tipo sociale/collettivo, con la costruzione di un "mondo nuovo" autonomo, nel quale ambientare una pluralità di racconti. A questo si aggiunge che, per le sue peculiari caratteristiche storico-produttive:

Night of the Living Dead ha tutte le caratteristiche di un film inconscio. Girato a basso costo, con le decisioni più importanti prese sulla spinta della necessità e con il regista e lo sceneggiatore che si alternavano a scrivere le scene, talvolta addirittura mentre si recavano sul set [...] Romero e i suoi collaboratori, trovandosi di fronte a un film il cui significato sfuggiva persino a loro, furono obbligati a [...] interpretare la loro enigmatica realizzazione nei sequel che essa ha generato. Questo mi permette di giustificare quella che Joe Dante, a proposito dei capitoli successivi (della trilogia), definisce "autoconsapevolezza", e che può essere interpretata come il tentativo di riscoprire i significati del primo film – il Big Bang da cui poi è scaturito l'universo cinematografico di Romero – o, forse, di nasconderli. (Krohn 2001: 109)

Non solo *Night of the living dead*, ma l'intero ecosistema generato da esso, ramificato nel tempo, nelle forme e nelle istanze autoriali, si configura dunque come un testo quanto mai aperto ed enciclopedico, per il quale le interpretazioni sono tutte suscettibili di uguale attenzione e insieme di reciproca confutazione, sempre indiziarie del sistema socio-culturale all'interno del quale vengono attivate. Tra queste però è possibile identificare una "interpretazione

1932, *L'ombra che cammina*), *I Walked With a Zombie* (J. Tourneur, 1943, *Ho camminato con uno zombie*), *Revenge of the Zombies* (S. Sekely, 1943, *La vendetta degli zombie*), *The plague of the zombies* (J. Gilling, 1965, *La lunga notte dell'orrore*).

³ Si pensi soltanto al caso di Wes Craven, e ai due filoni inaugurati: quello realistico degli psychokillers di *The Last House on the Left* (1972, *L'ultima casa a sinistra*) e *The Hills Have Eyes* (1977, *Le colline hanno gli occhi*), e quello soprannaturale di *A Nightmare on Elm Street* (1984, *Nightmare*).

matrice”, secondo la quale il ritorno dei *living dead* rappresenta un *return of the repressed* (Wood 1986: 63-119).

L'impiego dei termini *repression* e *repressed* per definire il cinema horror (in particolare il *new horror* statunitense in tutte le sue declinazioni “mostruose”) è ampiamente diffuso e storicizzato, oltre che problematizzato,⁴ ma preferiamo qui utilizzare il concetto di *ritorno del rimosso*, per una ragione essenziale: nella teoria freudiana la *repressione* è un processo conscio, un'attività di difesa psichica che consente di escludere dalla coscienza (dalla memoria) un contenuto difficilmente accettabile, di norma connesso a una pulsione il cui soddisfacimento sarebbe in contrasto con il funzionamento quotidiano, mentre la *rimozione* è un processo inconscio, ovvero un'attività di difesa molto più forte ed efficace, che mantiene fuori dalla coscienza desideri, fantasie e contenuti mentali inaccettabili.

Sempre con la precauzione di non caricare di eccessiva consapevolezza il potenziale metaforico di *Night of the living dead*, un indizio di supporto a tale interpretazione è già nella scena di apertura, ambientata in un cimitero, di cui vale la pena esplicitare alcuni elementi di radicale importanza: come anticipato, costituisce l'*epifania* di un immaginario narrativo inedito, che fissa il punto di partenza, l'origine diegetica di un mondo destinato a esondare dal film, e insieme è unica, per certi versi irripetibile, una sorta di “scena primaria”, poiché il “movimento di ritorno” dei *living dead* dalla tomba alla superficie⁵ non verrà mai più rappresentato.⁶ Una scena, dunque, *mai vista prima e mai più vista dopo*.

In questa scena, i due sciagurati fratelli Barbra e Johnny arrivano in auto al cimitero nel quale è sepolto il padre, sulla cui tomba devono portare una croce ornata di fiori. La messa in scena dell'avvicinamento rispetta gli stilemi di genere: le curve in salita per arrivare, il cartello crivellato di colpi con la scritta *Cemetery Entrance*, le fronde che frustano la macchina, le pieghe e le cicatrici sull'asfalto descrivono l'entrata in un mondo “altro”,⁷ ma insieme non c'è nulla di “fantastico”, in questo luogo della Pennsylvania rurale, talmente orrido da apparire normale, in cui semmai l'elemento perturbante è proprio affidato al dispositivo sepolcrale, luogo della sistematizzazione della memoria e di ciò

⁴ Si vedano, a questo proposito: Greenberg (1975), Wood (1979), Wood, Lippe (1979), Grant (2018), Waller (1987), Witchell (1988), Clover (1989, 1992), Badley (1995, 1996), Schneider (1997, 2000, 2004).

⁵ In *Dawn of the dead* uno degli assediati, Peter, per rispondere alla domanda sul *perché* i *living dead* siano ritornati, cita le parole di suo nonno, una “specie di stregone” di Trinidad che praticava il voodoo e la macumba: «quando non ci sarà più posto all'inferno, i morti cammineranno sulla terra».

⁶ Si potrebbe tentare una mappatura dei titoli derivati dall'immaginario romeriano, secondo tre categorie: film in cui l'origine dell'apocalisse zombie è data “per scontata”, e che iniziano *in medias res* e in sostanziale continuità con *Dawn of the dead* (*Fido*, A. Currie, 2006; *Zombieland*, R. Fleischer, 2009, *Benvenuti a Zombieland*; *Warm Bodies*, J. Levine, 2012); film del *ricominciamento* (*Shaun of the Dead*, E. Wright, 2004, *L'alba dei morti dementi*; *Colin*, M. Price, 2008; *Juan of the Dead*, A. Brugués, 2011; *World War Z*, M. Forster, 2013); film che scelgono un'origine diversa (esemplare, fra i tanti, lo spostamento sulla contaminazione a causa del virus della rabbia modificato di *28 Days Later*, Danny Boyle, 2002; *28 Weeks Later*, J.C. Fresnadillo, 2007; *28 Years Later*, Danny Boyle, attualmente in post-produzione).

⁷ Si veda a questo proposito Gervasini (1998: 22-23).

che è stato e che non è più, ordinato, con una fila di tombe a destra e a sinistra della strada e le bandierine americane che sventolano. Lo scarto fondamentale è rappresentato dall'atteggiamento di Johnny, che si lamenta della fatica del viaggio: «Guarda qui, leggi [sulla croce ornamentale]: “Ti ricordiamo sempre”. Io no. Io per me non ricordo nemmeno com'era fatto. [...] Mamma ricorda sempre e così noi galoppiamo per più di duecento miglia mentre lei se ne sta a casa!». Il loro incontro con la morte (prossima a *ritornare*) è caratterizzato dall'erranza (vagano per i vialetti alla ricerca della tomba) e della perdita: «Chissà dov'è finita la croce dell'anno scorso? Ne compriamo una ogni anno e poi, quando torniamo, non esiste più traccia di quella precedente». Johnny irride la paura che il cimitero ha sempre suscitato nella sorella, e ripete uno scherzo infantile: «I morti ti prenderanno, Barbra! Ti prenderanno, Barbra! Attenta, ti prenderanno! [...] Guarda, eccone uno che arriva! Eccolo! Eccolo! Io me la batto!». Non onora la morte del padre, così come non onora il riposo e il sonno degli altri morti, e se ne prende gioco: semplicemente Johnny “non ricorda”. Non ricorda com'era fatto il padre, non vuole ricordare la sua morte, e non vuole ricordare che anche gli altri muoiono. E improvvisamente il *living dead* appare da lontano, veste un abito scuro, sporco, lacerato, e attacca Johnny, che soccombe, e Barbra, che riesce a fuggire e si rifugia nella casa che sarà il teatro dell'assedio e della resistenza di *Night of the Living Dead*.

Prima che nel registro della repressione, o della rimozione, sociale, come ampiamente illustrato da Wood, la comparsa originaria del primo *living dead* è inscritta nella cancellazione, personale ed esemplare, della memoria.

Intorno a questo nucleo comune di obliterazione, emerge dunque ancora più netta la distinzione tra *repressione* e *rimozione*: il ricordo represso, come contenuto allontanato dal conscio, può essere richiamato alla coscienza, con effetti indubbiamente problematici, e dolorosi, mentre l'emersione del rimosso, sepolto nel territorio nell'inconscio, ha carattere distruttivo, deflagrante, destrutturante e, in ultima analisi, mortifero.

In questo elemento essenziale risiede la dimensione, e la funzione, di *ritorno del rimosso del living dead*. Sul piano della forma, l'irruzione del ritornante stringe in modo quasi indissolubile l'analogia tra *film* e *sogno*, o *incubo*: quella onirica è l'unica forma testuale (e narrativa) psichica che consente l'emersione tollerabile dell'inconscio, perché l'incubo, esattamente come il film, “finisce”, consentendo un ritorno alla vita psichica ordinata e quotidiana, e si configura come un tappo protettivo al rischio di una riemersione incontrollata, attivando il registro del fantastico, e del mostruoso, come forma di contenimento. In estrema sintesi: il *film horror* romeriano (e per estensione il *new horror* degli anni '70 e '80) funziona come un *incubo* sociale e collettivo.

Sul piano della diegesi, la natura dei *living dead* implica un doppio livello di disgregazione annichilente, dell'identità individuale e di quella sociale e collettiva.

Il corpo stesso del *living dead* è disgregato, variamente decomposto, disarticolato e “scorticato” (Le Maître 2015), privato della propria umanità, è il suo carattere mostruoso a renderlo tollerabile come incarnazione del ritorno del rimosso, e diventa causa attiva di destrutturazione estrema del corpo del vivente (assunto a indice della sua vita psichica), che viene attaccato, morsicato,

smembrato, mutilato, mangiato e insieme infettato, trasformato, assimilato dall'alterità assoluta.

Conseguentemente, la corruzione dell'integrità fisica conduce a una dissoluzione della tenuta del legame sociale: i viventi sono costretti prima a fuggire, disappropriati della possibilità di abitare lo spazio organizzato, e quindi a "rinchiudersi", sotto perpetuo assedio.

Di qui la linea interpretativa secondo la quale ogni nuovo capitolo della saga descriverebbe uno stato di auto-reclusione *in*, e quindi di annullamento *di*, le possibili forme di struttura sociale protettiva: dalla casa borghese di *Night of the living dead*, al *mall* di *Dawn of the dead* e alla base militare di *Day of the dead*, fino all'iperbole autartica della cittadella fortificata Fiddler's Green nel cuore di Pittsburgh di *Land of living dead* e dell'isola di *Survival of the dead* o, fuori dalla linea romeriana, il set di registrazione del reality show *Big Brother* nella fiction televisiva *Dead Set* (Brooker 2008).

Ugualmente il *living dead* rimane escluso dalla convivenza e non trova un posto nello spazio comune, se non come minaccia esterna: non casualmente ogni tentativo di "addomesticamento" o ipotesi di ricostruzione relazionale abita gli sconfinamenti nel *comedy* (Ronchi 2015: 65-67), o in altre forme di ibridazione di genere (*Zombieland*, *Fido*, *Juan of the dead*, *Warm Bodies*), con l'eccezione della serie britannica *In the Flesh* (Mitchell 2013-2014), che mette a tema proprio l'impossibilità di una riaccettazione del *living dead* come "malato guarito".

Alla luce di queste considerazioni appare ancora più solida l'interpretazione del ritorno dei *living dead* come ritorno del rimosso: da una parte lo spettatore può farne esperienza soltanto nella forma chiusa (e catartica) del testo-film, esattamente come del testo-sogno, e dall'altra la sua immersione esperienziale nella forma dei viventi-resistenti diegetici descrive perfettamente lo stato di totale destrutturazione e de-soggettivizzazione a cui il soggetto psichico è sottoposto nell'evenienza di un'emersione dell'inconscio. In rapporto alla quale è possibile soltanto sperare di sopravvivere, e di non esserne annientato, ma mai di convivere.

Negli ultimi anni tuttavia, alcune forme testuali audiovisive, cinematografica e soprattutto seriale, sembrano aver prospettato un modello nuovo, dialettico e alternativo, caratterizzato da due elementi di scarto essenziali: per un verso coloro che tornano dalla morte, i *revenants*, non più *living dead*, non mettono in atto alcuna (apparente) funzione disgregativa dell'integrità fisica, e per l'altro i *vivants*, che reagiscono al loro ritorno, tentano di attivare delle strategie di accoglienza, convivenza e assimilazione.

3. Dall'inconscio al preconscious: *Les revenants* di Robin Campillo

Il film *Les revenants*, presentato nella sezione *Orizzonti* della Mostra del cinema di Venezia del 2004, è l'esordio dietro la macchina da presa di Robin Campillo, regista di pochi titoli (*Eastern Boys*, 2013; *120 battements par minute*, 2017) sempre caratterizzati dall'urgenza di coniugare l'emarginazione della diversità (e dell'estraneità) con un vitalismo "di ritorno", un *élan vital* incongruo che può farsi anche mortifero. La sua attività artistica è legata alla

sceneggiatura per le pellicole di Laurent Cantet, tra i più complessi e acuti autori del cinema civile francese contemporaneo, a partire da *L'Emploi du temps* (2001), uno “stranissimo” caso di Dr Jekyll e Mr Hyde immersi nella logica del tardo capitalismo, sdoppiamento psicotico ma realistico per l'impossibilità di trovare un posto nel luogo del lavoro e in quello della casa.

Seguono *Vers le Sud* (2005), sul turismo sessuale femminile nell'isola di Haiti (patria di *zombie* senza volontà, ma anche di prestanti fantasmi di un passato, relazionale, irrecuperabile), il più famoso *Entre les murs* (2008), tratto dal romanzo auto-biografico dell'insegnante François Bégaudeau, di impianto realistico fino al documentarismo, e il suo “doppio onirico” *L'atelier* (2017), seminario di auto-coscienza narrativa, alla ricerca di un romanzo collettivo (e sociale) che sopravviva alla disgregazione sociale ed economica e alla violenza.

Di *fantasmi*, di ritorni *da* (meglio: *di*) un passato prossimo che condiziona e intacca il presente, di azioni solo momentaneamente accantonate e sopite perché insostenibili, e che chiedono di essere riconvocate all'accettazione (individuale, relazionale, collettiva), è dunque costituita l'intera traiettoria artistica, e l'idea di cinema, di Campillo.

La scena iniziale di *Les revenants* è una rivelazione, una doppia epifania: di una forma del realismo critico ibridata con il fantastico, che unisce tratti di critica sociale con una cornice narrativa esplicitamente soprannaturale, e di un modo totalmente inedito di rappresentare il “ritorno alla vita dei morti”.

Come *Night of the Living Dead*, anche *Les revenants* (e vale la pena di ricordare: “solo” *Les revenants*) apre il suo racconto in un cimitero. Ma se in Romero è possibile diffidare della sistematicità progettuale, nel caso di Campillo ogni singola scelta di messa in scena e racconto può essere considerata come una risposta trasformativa e critica all'immaginario di genere, quasi un contrappunto meta-teorico.

La prima scena (la scena primaria) del film registra l'uscita dei *revenants* dai cancelli del *Cimetière Saint-Louis*, ubicato in una cittadina di media grandezza (tutto, nel film è “medio” e insieme “mediano”) della provincia francese. Prima una camera fissa in campo lungo e poi un carrello laterale inquadrano uomini e donne, in massima parte anziani che, semplicemente, camminano.

È necessario mantenere il confronto tra questa seconda epifania del ritorno cinematografico dalla morte nel cimitero, ri-fondativo come una *sortie de l'usine de la morte*, e il dispositivo romeriano: i *revenants* camminano eretti, non caracollano, sono ordinati nell'occupazione dello spazio, *flâneurs* equidistanti, nel corpo, che è pulito, integro, florido, senza segni di disgregazione, e negli abiti. Vestiti estivi, consoni alla stagione, abitini leggeri, gonne e camicette per le donne, pantaloni e camicie a maniche corte (i famigerati “camicciotti”, questi sì orridi alla vista, ma così indissolubili dall'abbigliamento della classe media francese), pochissimi abiti e cravatte.

Una marca di anti-realismo opposta e speculare al *dress code* dei *living dead*: i morti non indossano gli abiti con cui sono stati seppelliti, ma la veste sociale di chi si appresta a uscire di casa per recarsi al lavoro o attendere alle faccende di una vita da pensionato, ma sempre nel desiderio e nella consapevolezza di avere un posto nel mondo, da occupare.

A differenza dei *living dead*, i *revenants* non sono massa informe di corpi de-soggettivati, ma appaiono (ovvero si palesano e insieme *paiono a...* chi li osserva) collettivo,⁸ corteo, e ciò che li differenzia dai *vivants* è il “ritmo”: sono lenti, nel gesto, nella comprensione, nella parola. Vengono guardati, dai marciapiedi dell’arteria cittadina che percorrono, e dall’alto, dalle finestre, in un ulteriore capovolgimento di quello *sguardo dall’alto* che caratterizza la reclusione degli assediati sul tetto del commerciale in *Dawn of the living dead*, e la percezione può soltanto registrare la loro “non pericolosità”, la loro avvicinabilità, oltre che prossimità, ovvero l’assenza di qualunque istanza di disgregazione fisica.

Per questo devono essere trattati come un nuovo caso di estraneità da pertinentizzare, non solo da parte dello spettatore, ma anche, e soprattutto, della sua proiezione diegetica. Dopo la comparsa dei *revenants*, il loro porsi come “scandalo” alla quotidianità, Campillo sostituisce allo spazio chiuso dell’edificio sociale come protezione quello permeabile della rappresentanza pubblica come negoziazione: nella sala del consiglio comunale, aperta attraverso le finestre su ciò che accade nelle strade, si discute di come gestire l’evenienza, e la conseguente emergenza.

A partire da una serie di “dati”, *extimations*, che agiscono come risposta razionale all’isteria del genere horror: più di settanta milioni di uomini e donne nel mondo, non meno di tredicimila nel comune di pertinenza. Il cambiamento è sistematico: dal singolo (Barbra) e dalla neo-comunità in ostaggio (in continua espansione dalla casa di *Night of living dead* alla cittadella di *Land of the dead*, fino ai neo-pionieri di *The Walking Dead*) si passa alla comunità socialmente ordinata, dal terrore alla gestione burocratica, dal rischio di implosione centrifuga alla *riunione*, da un’escalation su scala globale (che dal cimitero della Pennsylvania contamina il mondo intero) all’immediato ritorno al particolare (l’analisi dei dati globali che lasciano il posto alla conta comunale) e infine da una temporalità potenzialmente infinita (i morti continuano uscire dalle tombe, dal 1968 a oggi, *di film in film*) a un fenomeno circoscritto (poco più di due ore).

Altri dati, e altre misure di ottimizzazione: apparentemente i *revenants* sono uomini e donne deceduti negli ultimi dieci anni, rispecchiano la statistica della mortalità (il 65% supera i 60 anni, il 25% si colloca tra i 40 e i 60, solo il 10% hanno meno di 40 anni), sono illesi e in buona salute, vengono requisiti spazi pubblici e i depositi di una società industriale per allestire strutture di accoglienza, si stabiliscono procedure per radunarli, identificarli, seguendo le indicazioni dell’ONU, e si predispongono centri di accoglienza, opposti a quelli che la tradizione horror ha vagheggiato o realmente organizzato (a partire da *28 Days Later*) per i viventi sopravvissuti, con l’aiuto di Croce Rossa, Esercito e forze di Polizia. «La situazione» si dice esplicitamente «assomiglia a quella di un campo profughi», fondata su un’inedita e opposta tripartizione dello spazio, tra casa, centri di accoglienza e spazio pubblico: se nell’universo dei *living dead* i sopravvissuti non hanno più una casa, e non possono più ap-

⁸ Per una riflessione sul concetto di *collettivo* a proposito della presenza plurale dei *ritornanti*, si veda ancora Ronchi (2015: 58-61).

propriarsi dello spazio pubblico, reclusi in luoghi eccezionali assediati dai non morti che tentano di entrare, in quello dei *revenants* sono i viventi ad assieparsi intorno ai centri di accoglienza, nei quali i *nuovi cittadini* sono tradotti sotto scorta.

Questa linea narrativa conduce facilmente a un'interpretazione socio-politica del fenomeno ed è possibile leggere i *revenants* come una metafora di tutte le identità collettive per le quali l'ordinamento sociale non è in grado di "trovare un posto": immigrati, profughi, *stranieri* in tutte le accezioni, ma anche semplicemente anziani, malati, laddove in particolare il ritardo cognitivo manifestato innesca una riflessione profonda sulla gestione contemporanea delle patologie neurodegenerative.

Su questa situazione inedita, ma in apparenza gestibile con maggiore semplicità rispetto all'invasione di mostri affamati di carne umana, aleggia però una condizione in potenza ancora più destabilizzante, poiché alla predisposizione di tutte le norme di organizzazione operativa, viene opposta un'obiezione lancinante, da parte di un'istanza "psicologica": «Non si tratta soltanto di una questione di efficacia. Penso che sia importante non precipitare le cose. Queste persone sono morte di recente, si tratta di persone il cui ricordo è ancora vivo. Non abbiamo alcuna idea dell'effetto prodotto dal ritorno di un familiare di cui si è appena "fatto il lutto" [in originale *on n'a aucune idée de l'effet produit par le retour d'un proche dont on vient de faire le deuil*]».

In questa breve battuta di dialogo è inscritto l'autentico giro di vite che si compie tra il dispositivo romeriano dei *living dead* e quello dei *revenants* di Campillo: il problema non è la "perdita di memoria", la difesa da qualcosa che non si vuole, o non si può più, accettare nella vita psichica operata attraverso i meccanismi della repressione o della rimozione, ma al contrario è la persistenza della memoria. Il ricordo è ancora vivo.

L'incandescenza del paradigma proposto da *Les revenants* che, se possibile, lo ascrive a un livello di angoscia ancora più elevato di quello del genere horror, si radica nel fatto che non si tratta più di riflettere su qualcosa che si è voluto dimenticare, da cui ci si è voluti proteggere, e che ritorna nella forma pacificante dell'*incubo* (per tornare al catalogo di Krohn 2001: ritorno del represso sessuale, peso morto del capitalismo patriarcale di consumo, razzismo sistemico...), ma di qualcosa che non si è dimenticato, che è ancora disponibile alla memoria, soltanto appena spostato, lievemente ricoperto, di cui si è appena terminato di elaborare il lutto e che si palesa nella forma, realistica e *perturbante*, della riconoscibilità dell'altro.

Rimanendo in una prospettiva psicoanalitica, i *revenants*, con l'imposizione della loro presenza somaticamente innocua, non rimandano al rimosso come materiale psichico circoscritto alla sede dell'inconscio, ma piuttosto al preconscious, ovvero quella parte della coscienza che il soggetto ha temporaneamente obnubilato dalla memoria, ma che può tornare presente a essa dopo un evento che ne stimoli il recupero. Il preconscious, nella formulazione freudiana, manterrebbe i caratteri di un "inconscio non patologico" o latente, da cui il soggetto non si è cautamente protetto attraverso la rimozione, ma che può tornare, qualora ne venga identificata la necessità o a causa di un evento scatenante.

I cancelli aperti del *Cimetière Saint-Louis* rovesciano nel vissuto sociale e personale della cittadina francese ciò che si era cercato di tenere ai confini della memoria, nel terreno simbolico della sepoltura, e che torna a chiedere il riscatto dall'oblio perché il ricordo, sotto la superficie della nuova consuetudine conquistata, è ancora vivo.

La comparsa del *living dead* detta dirigisticamente allo spettatore l'unica risposta possibile alla domanda che pone: "cosa fare quando i morti tornano sulla terra dall'Inferno e provano ad azzannarti?". Niente, semplicemente provare a sopravvivere, aspettando che il film (l'incubo) finisca. Al contrario, la crisi identitaria innescata dal *revenant* apre una porta sull'inaccettabilità della soluzione, a un doppio livello.

Quello collettivo e sociale: cosa fare quando i morti ritornano a casa per stare con noi, per convivere, senza minare la nostra integrità?

Quello individuale, di gran lunga più doloroso: siamo davvero felici che il nostro morto, *proche*, di cui abbiamo appena finito di trattare il dolore, *faire le deuil*, sia ritornato?

Sul piano dell'indiziarità socio-culturale e del valore metaforico della figura del ritornante, la differenza tra i due sistemi è sostanziale: nel mondo romeriano la ricostruzione di un nuovo ordine è condizionata dalla reazione a una minaccia, l'essere del vivente è del tutto subordinato al non essere del *living dead*, terrorizzato, frustrato e disilluso come di fronte a una malattia mortale (e al suo contagio) da cui non si può guarire, ma soltanto fuggire, mentre al contrario in quello inaugurato da Campillo la prospettiva dominante è fondata sull'*hybris* antropocentrica (o *vivento-centrica*) di poter risolvere la situazione extra-ordinaria con un ritorno alla normalità e, in particolar modo, alla sanità, alla salute, in virtù di una inevitabile attenzione e premura civile, dal momento che «queste persone hanno dei diritti, come noi, il diritto di ritornare alle loro famiglie, ritrovare il loro lavoro, in breve di riprendere la loro vita».

Si elaborano piani d'intervento stabiliti sulle priorità ritenute salienti dai *vivants* (aiutare i *revenants* a dormire, mangiare, comunicare), anche se queste non rispondono in alcun modo alle esigenze dei destinatari: non hanno né bisogno, né desiderio, di dormire e semmai fingono, tenendo gli occhi chiusi, ma a differenza dei loro alter ego inconsci, che appaiono come incubo nel sonno della coscienza e semmai provocano il risveglio improvviso e il ritorno alla quiete, questi non si concedono oblio e non lo concedono ai *vivants*, rimanendo in uno stato di "presenza continua", veglia psichica costante. Per loro si immagina che le imprese e le aziende debbano aprire nuovi posti di lavoro, per non dover licenziare quelli che sono stati assunti dopo la loro morte, o per rispondere alle loro effettive capacità, perché sono lenti, poco efficaci e funzionali, comunicano male. Si identifica anche un farmaco, l'axadrolina, che funziona come una «camicia di forza psichica», da commercializzare in fiale per poter essere somministrato di nascosto, con l'obiettivo di farli dormire di notte e renderli meno attivi durante il giorno, come per i malati affetti da patologie neurodegenerative. Vengono ipotizzati anche percorsi educativi ad hoc per i *revenants* in età scolare, che dimostrano problemi cognitivi e di apprendimento e «fanno paura» ai compagni.

È fin troppo semplice riconoscere in tutte queste soluzioni la cifra comune della discriminazione e dell'incapacità di accettare la diversità.

Alla base di queste reazioni a un'alterità inimmaginabile (la *più* inimmaginabile), ma anche delle tensioni sociali di cui il film si fa proiezione metaforica, è l'incomprensione: è difficile stabilire un dialogo con i *revenants*, poiché i *vivants* non riescono a comprenderne la *struttura* del linguaggio, e paradossalmente questa frattura del discorso è ancora più radicale di quella con i *living dead* che non possiedono un linguaggio e si limitano a emettere suoni disarticolati. I ritornati mostrano una mancanza di sincronia con la realtà, in particolare nell'espressione orale che assume i contorni di un'afasia post-traumatica, e impiegano l'eco e la memoria al posto della concatenazione logica del ragionamento: sono esseri fatti di "pura memoria", esseri-memoria, senza linguaggio.

Per paradosso, non offrono nemmeno la "sponda" dell'inconscio strutturato come un linguaggio, secondo la formulazione lacaniana (Recalcati 2012: 100-110), la loro afasia ripetitiva assomiglia piuttosto a una coazione a ripetere, a un eterno ritorno del passato prossimo conscio, rendendoli di fatto "inalizzabili", e quindi ancora più destrutturanti: al contrario dell'inconscio rimosso, che può essere "tappato" all'interno della dimensione circoscritta del sogno, la loro dimensione indissolubilmente conscia costringe i viventi all'irrisolvibilità della relazione.

È il passaggio da livello sociale e collettivo a quello individuale a chiarire la natura del contenuto psichico di cui sono portatori: la colpa. La loro funzione è di far emergere il senso di colpa nei confronti dei soggetti umani con i quali si ricongiungono: vagano alla ricerca di un "posto", sempre più centrale e centrato nella relazione (dal lavoro alla casa, e quindi la camera, e il letto), che hanno definitivamente perso. I plot narrativi che mettono a tema questa dinamica, intrecciati con quelli collettivi, sono tre: il sindaco, che non riesce a ristabilire la relazione con l'anziana moglie («Non sopporto più i suoi dolci sorrisi, mi fa paura»); *ladonna* (tutto attaccato, nella grafia lacaniana, come sintomo del femminile relazionale) Rachel, l'unica a tentare un "assorbimento" del marito Mathieu, per la cui morte però si colpevolizza perché ne ha inconsapevolmente (o inconsciamente?) provocato l'incidente stradale dopo un litigio, e su cui aleggia la possibilità di una nuova attrazione e di nuovo rapporto, sostitutivo, con il militare Gardet; e *igenitori* (ancora in grafia emblematica, come sintomo del femminile materno), Véronique e Isham, che devono gestire il ritorno del figlio-bambino Sylvain.

Il plot di Véronique illustra nel modo più lampante, e lancinante, la triade scandalosa innescata dai *revenants*: colpa, rifiuto e sollievo. Nel corpo fisicamente incorrotto del figlio la madre vede riattivata la fatica e il fastidio per la sua presenza e per la consunzione del proprio tempo dedicato alla cura, ma insieme lo percepisce come *fallato* (al pari di tutti gli altri ritornanti), *non funzionante*: se la disgregazione fisica del *living dead* autorizza e giustifica il rifiuto da parte del vivente (anche nel caso, episodico ed esemplare, di un mostro-*proche*), quella psichica alimenta il senso di colpa, e anzi lo raddoppia, perché il ricordo di ciò che accadeva nel passato viene reificato nel presente.

Véronique non vuole più Sylvain, come forse già non lo voleva *prima*, al contrario del marito vorrebbe lasciarlo andare, come forse già sperava che se ne andasse *prima*, e rimane immobile e impassibile mentre si lancia giù dal balcone, accettandone con sollievo la (seconda) morte.

A differenza dei *living dead* i *revenants* non vogliono restare, e non sono mossi da una tensione di riappropriazione dei viventi, né nella forma dell'assorbimento e della sostituzione (cibarsene), né in quello del ristabilirsi del legame (rimmetterli al centro di una relazione): il loro tentativo di ritrovare un posto nel mondo non è finalizzato alla permanenza fisica, ma solo all'iscrizione del loro ricordo nel luogo, mentale, di chi ha superato la loro morte.

Usando le parole di un romanzo di Maylis de Kerangal,⁹ a sua volta adatto al cinema da Katell Quillévéré e che mette al centro il tema della gestione della morte e della vita come riequilibrio del lutto, sembrano piuttosto intenzionati a *réparer les vivants*.

Per questo, dopo la loro fuga, la repressione militare e la ri-tumulazione dei corpi catturati, il film si chiude ponendo in modo ancora più disturbante lo scandalo del sollievo dopo la morte.

Se ogni possibile finale di un racconto di *living dead* può essere euforico (qualcuno si salva, o spera di salvarsi) o disforico (qualcuno, o tutti, non si salva), quello di *Les revenants* può soltanto sancire l'inaccettabilità di ogni possibile risposta alla domanda di partenza: *non so cosa fare, non posso essere contento se ritornano, non posso essere contento se scompaiono di nuovo, per fortuna se ne sono andati...*

Laddove il *living dead* è pericoloso, spaventoso e ripugnante, il *revenant* è dunque ancora più disturbante e inquietante, perché destruttura la vita psichica conscia dei personaggi: non consente la traslazione metaforica nella forma del mostro, la sua apparizione entro i confini dell'incubo, ma continua a esercitare la pressione del ricordo attraverso la colpa.

4. Gestite la colpa: i *revenants* seriali

Il film di Robin Campillo ha ottenuto un buon successo di critica e una discreta accoglienza da parte del pubblico, limitata a una distribuzione da pellicola indipendente, ma ha generato un sorprendente numero di adattamenti seriali, in patria e fuori dai confini francesi.

La prima versione televisiva, ancora realizzata dalla casa di produzione Haut et Court, creata e diretta da Fabrice Gobert, è stata trasmessa su Canal+ in due stagioni da 8 episodi, tra il 2014 e il 2015.¹⁰

In questa sede non analizzeremo in modo esaustivo il confronto tra le differenti versioni in un'ottica di teoria dell'adattamento, ma ci limiteremo a considerare in che modo sia stato rielaborato il tema narrativo del *revenant* come elemento preconscious di riattivazione della colpa nella versione francese, e ci

⁹ M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Éditions Verticales, 2014; tr. it. *Riparare i viventi*, Milano, Feltrinelli, 2015.

¹⁰ La serie francese è stata adattata negli Stati Uniti come *The Returned* (C. Cuse, 2015) per il canale A&E, e in Australia come *Glitch* (T. Ayres, L. Fox, 2015) per ABC1. Per una ricostruzione del processo produttivo si veda Carini (2015), Barra, Scaglioni (2013).

concentreremo sulla prima stagione, complice anche un significativo cambiamento nel gruppo di sceneggiatori che vede lo scrittore Emmanuel Carrère abbandonare la serie già prima della conclusione del primo blocco di episodi a causa di incomprensioni con la produzione (Carrère 2014).

Il passaggio tra testo filmico e testo seriale è caratterizzato da tre movimenti trasformativi: espansione, ibridazione e semplificazione.

L'espansione si sviluppa su due livelli: uno, quasi obbligato dalla necessità di ampliare gli archi narrativi per supportare un maggior numero di episodi e di "tempo narrato", riguarda la moltiplicazione dei plot relativi ai *revenants* e al loro rapporto con i sistemi relazionali con in quali si trovano a interagire;¹¹ l'altro, più interessante ai fini della nostra analisi, riguarda il raddoppiamento, o l'elevazione a potenza, della colpa: non soltanto i *vivants* sperimentano il senso di colpa nel *presente*, per la loro "fatica" ad accettare il ritorno dei morti, a cui spesso sono collegate azioni commesse nel *passato* che hanno causato la morte dei loro *proches* o che rendono più difficile rapportarsi ad essi, ma gli stessi *revenants* sono "colpevoli", segnati da uno stigma che ha a che fare con la loro morte e cui costringono i *vivants* a fare i conti.

Il versante della riflessione sociale si riduce sensibilmente rispetto al film di Campillo, perché la comunità nella quale si verifica il ritorno dei morti è totalmente chiusa all'esterno, esemplare ma non indiziaria, riconducibile al modello "aureo" della fiction seriale noir ibridata con il fantastico di *Twin Peaks*, cui rimanda, oltre al registro generale della narrazione e della messa in scena, una pluralità di riferimenti espliciti: l'autarchia della cittadina, letteralmente confinata dalla presenza della diga che incombe sull'abitato, una proliferazione di segreti incrociati che trovano un minimo comune denominatore in una tragedia del passato, la frequenza di atti violenti che caratterizzano l'agire collettivo, fino a citazioni letterali, riservate a un pubblico in grado di condividere una specifica enciclopedia, ma che funzionano come marche di dichiarazione del progetto editoriale.¹² La serie *Les revenants* si configura dunque come un *Twin Peaks* in cui Laura Palmer torna fisicamente, e non solo idealmente, dalla morte per espiare le proprie colpe e costringere famigliari e concittadini a fare i conti con le loro.

All'universo semantico della discriminazione si sostituisce quello del *nascondimento*, perché la comparsa dei *revenants* è inizialmente celata al di fuori dei micro-gruppi famigliari e relazionali, e d'altra parte ciascuno dei nuclei sociali di condivisione o di gestione della realtà quotidiana funziona come un semplice raddoppiamento radiale, sempre ambiguo e fallace: la polizia, la chiesa, il pub, fino alla comunità de *La mano tesa*, la cui attività principale sembrerebbe essere quella di gestire il *lutto* dei genitori che hanno perso i figli

¹¹ Questo il censimento dei *revenants*: Camille, morta in un incidente durante un viaggio sul bus scolastico cui la sorella gemella Lena si era sottratta; il piccolo Victor; Simon, suicida il giorno del proprio matrimonio; Serge, serial killer ucciso dal fratello Toni; l'enigmatica moglie di un anziano dottore; altri due personaggi femminili sulla cui "origine" aleggia un'irrisolta ambiguità, Lucy e Julie.

¹² Il *Lake Pub*, negli arredi, come luogo di ritrovo di diverse generazioni di abitanti della cittadina e di emersione dei legami e dei segreti incrociati, fino alla presenza di un gruppo musicale che si esibisce *live*, è modellato come omaggio esplicito al *Roadhouse* di *Twin Peaks*.

in un incidente stradale, sono semplici propaggini, allargamenti concentrici, esterni alle dinamiche domestiche.

Mentre i famigliari scontano una memoria vivissima di quanto accaduto ai loro cari, della loro morte e delle cause di essa, intrappolati in case piene di tracce del passato (fotografie, disegni, scritti...) e la collettività sembra *non accorgersi* della presenza dei corpi che ritornano dal passato e che si muovono per la città, quasi sospesa in un incantesimo più che protetta dall'indifferenza, i *revenants* non ricordano nulla del loro passato. Loro sì, lo hanno *rimosso*, si sono protetti dal trauma che ha causato la loro morte.

Anche altri tratti dell'immaginario romeriano vengono convocati: la parziale disgregazione fisica, nella forma di ferite purulente, desquamazione della pelle, corruzione somatica, che può anche diventare virale e infettiva, e la presenza di un altro gruppo di *revenants*, la *horde*, de-umanizzato, totalmente afasico, caracollante, ed esplicitamente pericoloso e antagonista.

L'analisi di tutti questi elementi, insieme alla scelta di convogliare i plot relazionali dei *revenants* in un registro *mystery-noir* che traduce la colpa in *causa* di un mistero da risolvere, modifica in modo sensibile il modello predisposto da Campillo ma, per paradosso, la stratificazione dei racconti e soprattutto dei nessi di causa effetto produce una maggiore complessità narrativa e insieme una de-complessificazione della funzione del ritorno del defunto.

La conseguenza immediata è che, ridotti alla dinamica della relazione individuale, uniformati da un "grande mistero" collocato nel passato, schiacciati dalla sovrapposizione di colpe incrociate, implicati nella soluzione di misteri caratterizzati dallo svelamento progressivo dei nessi casuali, *le revenants* di Gobert perdono il carattere originale di emersione destabilizzante del precoscio, e si riducono a ingranaggi totalmente razionali della gestione conscia del senso di colpa.

Alle domande perturbanti del film se ne sovrappongono altre, certamente più coinvolgenti dal punto di vista dell'intreccio narrativo, ma meno interessanti per un'interpretazione della figura del morto che ritorna: *cosa è successo prima? come posso risolvere il problema?* Così, dei tredici modi per vedere uno zombie, passando per l'impossibilità di trovarne almeno uno che ci permetta di essere guardati da un *revenant*, si arriva agli *enne* (o *ennesimi*, di adattamento in adattamento) modi per risolvere un mistero.

Dal rimosso, al precoscio, al conscio.

5. Conclusioni

L'analisi dei tre casi può condurre a una doppia riflessione conclusiva. Utilizzando strumenti interpretativi desunti dalla psicoanalisi implicata all'audiovisivo, è possibile ribadire la tripartizione proposta in apertura: i *living dead* romeriani vanno ascritti alla categoria dell'inconscio, attraverso una discorvizzazione testuale del ritorno del rimosso, i *revenant* cinematografici evocano piuttosto la categoria del precoscio, e quelli seriali estinguono la propria natura indiziaria alla gestione conscia del senso di colpa.

L'aspetto più rilevante tuttavia, riguarda l'evoluzione del potenziale destrutturante e critico della figura del *non morto* al mutamento delle regole

semantiche, sintattiche e pragmatiche delle diverse narrazioni: nel film di Robin Campillo, pur in assenza di caratteri esplicitamente riconducibili al genere *horror* (degradazione somatica, smembramenti, morti violente, tratti di mostruosità), il regime perturbante è, paradossalmente, ancora più forte di quello della tradizione romeriana. E per converso, all'interno dell'adattamento seriale, la necessità di complessificare i plot narrativi in un'ottica di *mystery drama*, rende il racconto più articolato, ma specularmente meno disturbante.

Bibliografia

Badley, Linda

1995 *Film, horror, and the body fantastic*, Wesport, Greenwood Press.

1996 *Writing Horror and the Body*, Wesport, Greenwood Press.

Barra, Luca; Scaglioni, Massimo (a cura di)

2013 *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci.

Carini, Stefania

2015 *I misteri de Les Revenants*, Milano, Sperling & Kupfer.

Carrère, Emmanuel

2014 *Le Royaume*, Paris, Éditions P.O.L.; tr. it. *Il regno*, Milano, Adelphi, 2014.

Clover, Carol

1989 «Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film», in Donald J. (a cura di), *Fantasy and the cinema*, London, BFI, 91-134.

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

De Kerangal, Maylis

2014 *Réparer les vivants*, Paris, Éditions Verticales, 2014; tr. it. *Riparare i viventi*, 2015.

D'Agnolo Vallan, Giulia

2001 «Conversazione con George Romero», in D'Agnolo Vallan, G. (a cura di), *George A. Romero*, Torino, Torino Film Festival, 19-66.

Eco, Umberto

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.

Ferraro, Guido; Brugo, Isabella

2008 *Comunque umani. Storie di mostri, alieni, orchi e vampiri: un'analisi semioantropologica*, Roma, Meltemi.

Gervasini, Mauro

1998 *Morte in diretta. Il cinema di George A. Romero*, Alessandria, Falsopiano.

Grant, Barry Keith (a cura di)

2018 *Robin Wood on the Horror Film. Collected Essays and Reviews*, Detroit, Wayne State University Press.

Greenberg, Harvey

1975 *The Movies on Your Mind*, New York, Saturday Review Press.

Le Maître, Barbara

2015 *Zombie. Une fable anthropologique*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest; tr. it. *Zombie. Una favola antropologica*, Roma, Armando, 2016.

Kristeva, Julia

1980 *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil; tr. it. *Poteri dell'orrore. Saggi sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006.

Krohn, Bill

2001 «Tredici modi di guardare uno zombi», in D'Agnolo Vallan, G. (a cura di), *George A. Romero*, Torino, Torino Film Festival, 109-125.

Recalcati, Massimo

2012 *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina.

Ronchi, Rocco

2015 *Zombie outbreak: la filosofia e i morti viventi*, L'Aquila, Textus.

Schneider, Steven

1997 «Uncanny Realism and the Decline of the Modern Horror Film», *Paradoxa*, 3-4, 417-428.

2000 «Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror», in Silver, A. & Ursini, J. (a cura di), *The horror film reader*, New York Limelight, 167-191.

2004 *The Horror Films and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmares*, New York, Cambridge University Press.

Waller, Gregory (a cura di)

1987 *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana, University of Illinois Press.

Witchell, James B.

1988 *Dreadful pleasures. An anatomy of modern horror*, Oxford, Oxford University Press.

Wood, Robin

1986 *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press.

Wood, Robin; Lippe, Richard (a cura di)

1979 *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto, Festivals of Festivals.

Andrea Bellavita è professore associato di *Storytelling e fiction tv*, presidente del corso di laurea di *Storia e storie del mondo contemporaneo* presso l'Università dell'Insubria di Varese. È autore di vari libri e saggi sul rapporto tra cinema e psicoanalisi. La sua attività di ricerca oggi è focalizzata sul period drama.