

## **L'isola degli zombi**

### **Haiti e il passato che non passa da *White Zombie* di Victor Halperin a *Zombi Child* di Bertrand Bonello**

*Lorenzo Rossi*

Dipartimento di scienze teoriche e applicate (DISTA), Università degli studi dell'Insubria, IT  
lorenzo.rossi@uninsubria.it

#### **Abstract**

The zombie is the quintessential political figure of horror, not only in cinema but across various forms of media. Originating from the folkloric traditions of Haiti, it firmly established itself in the collective imagination through the horror films of the 1930s, particularly with *White Zombie* (1932) by Victor Halperin. When analyzed today, this film reveals a profound colonial perspective, marked by relentless cultural appropriation, with historical traces that are still evident and impactful in contemporary times. By juxtaposing *White Zombie* with a more recent auteur film, *Zombi Child* (2019) by Bertrand Bonello, it becomes clear how the zombie can evolve into a complex theoretical construct. This juxtaposition highlights the zombie as an aporia in contemporary post-colonial discourse. The zombie, bearing the literal and metaphorical scars of colonialism, prompts us to reflect on the intricate and often troubling complexities of our present era.

#### **Keywords**

Cinema; Colonialism; Post-colonialism; Labour; History.

#### **Contents**

1. Introduzione
  2. Un mostro mediale
  3. L'isola degli schiavi
  4. Il fantasma della libertà
  5. Conclusioni
- Bibliografia

## 1. Introduzione

Il presente saggio intende riflettere sul forte legame che nel cinema classico e contemporaneo la figura dello zombi intesse con la storia coloniale e post-coloniale dell'isola di Haiti. Partendo da alcune considerazioni sulla nascita e l'evoluzione dello zombi al cinema – una storia che mette insieme questioni politiche, credenze popolari, folclore, letteratura e il rapporto controverso dell'isola caraibica con gli Stati Uniti – si passerà ad analizzare come sin dalla sua primissima comparsa sul grande schermo il morto vivente della tradizione vudù, si sia attestato come una sorta di metafora dello schiavismo di stampo coloniale.

Ne *L'isola degli zombies* (*White Zombie*, 1932) del regista statunitense Victor Halperin, il film che per primo ha rivelato agli spettatori cinematografici la figura dello zombi, quest'ultimo appare come un essere privato della volontà e costretto a servire il padrone – un *bokor*, lo stregone vudù con il potere di *zombificare* i viventi – in un mulino che produce zucchero di canna. Questa condizione di schiavitù finalizzata alla produzione di beni di consumo da un lato favorisce una lettura dell'opera di Halperin in chiave marxista, evidenziando la forte connotazione hegeliana del rapporto schiavo-padrone. Dall'altro lato rende esplicito come l'orrore di un film come *White Zombie* per un pubblico bianco-occidentale non si generi tanto dall'aspetto mostruoso o esiziale dello zombie, quanto dal suo essere uno strumento nelle mani di un potenziale pericolo (il bokor) per la stabilità politico-economica di un sistema coloniale basato sullo sfruttamento dei lavoratori.

Mantenendo un'ottica focalizzata sulla questione coloniale e approfondendo il discorso in chiave contemporanea, l'analisi si sposterà poi su un altro film, realizzato in tempi recenti, che utilizza la figura dello zombi come metafora dell'appropriazione culturale fra due nazioni legate da un rapporto strettissimo: Haiti e la Francia. Si tratta di *Zombi Child* (2019) del regista francese Bertrand Bonello. Nel film lo zombi emerge come una figura ambigua, capace da un lato di incarnare la memoria coloniale e schiavista già presente in *White Zombie*, mentre dall'altro, in una prospettiva più contemporanea, di configurarsi come metafora di un'emancipazione in senso politico, culturale e storico. Richiamando in questo senso una vasta serie di riferimenti poetici e letterari legati alla narrazione e al folclore creolo-haitiano, ma anche di natura teorica individuabili all'interno dei più recenti e influenti studi post-coloniali. Riferimenti che facilitano l'accostamento a una tematica tanto complessa e dei quali il testo audiovisivo si pone come mezzo di interpretazione e chiave di comprensione a differenti livelli.

## 2. Un mostro mediale

Non esiste nessun altro mostro dell'horror cinematografico che sia stato capace di raggiungere – o anche solo di avvicinare – la dimensione politica dello zombi. Sin dalla sua prima apparizione sul grande schermo il morto vivente della tradizione folcloristica haitiana è stato infatti utilizzato come metafora – prima ancora che come creatura portatrice di terrore – per lanciare

messaggi, innescare riflessioni o dare risalto a temi nodali della contemporaneità storica. La questione politica, o di critica sociale è già rilevabile infatti in film come *White Zombie* (1932) di Victor Halperin (in italiano *L'isola degli zombies*), unanimemente considerato il primo film a presentare l'immagine dello zombi, o *Ho camminato con uno zombi* (*I Walked with a Zombie*, 1943) di Jacques Tourneur, uno degli horror più significativi e peculiari della stagione hollywoodiana classica. Con il passare del tempo, la nascita del cinema moderno e dell'autorialità, il discorso si è fatto sempre più complesso e partendo dal ciclo romeriano<sup>1</sup> e proseguendo per le mille declinazioni e riletture operate nel corso degli anni, fino ai recenti adattamenti nel campo del cinema d'autore – come *28 giorni dopo* (*28 Days Later*, 2002) di Danny Boyle, *I morti non muoiono* (*The Dead Don't Die*, 2019) di Jim Jarmusch o *Zombi Child* (2019) di Bertrand Bonello – gli zombi si sono attestati come attori chiave dell'horror politico. Tanto che oggi anche la serialità televisiva di genere horror più rilevante, ha eletto gli zombi a protagonisti. Da *The Walking Dead* (2010-2022) – “caso” a tutti gli effetti del *tv horror* del decennio scorso – in poi le produzioni con al centro gli zombi hanno avuto infatti un significativo riverbero culturale. Sia per il modo in cui gli zombi sono diventati in poco tempo soggetti d'elezione – e fenomeno pop – della produzione televisiva, dando origine a un vero e proprio sottogenere, sia per come essi si sono attestati quali espressione di un sentire sociale, e politico, connesso alla percezione collettiva del contemporaneo (v. Holdaway & Scaglioni 2017). Questa forte impronta politica connaturata allo zombi sin dalle origini delle trasposizioni cinematografiche che l'hanno visto protagonista, è un tratto su cui vale la pena soffermarsi a riflettere; soprattutto perché consente di ragionare sul valore simbolico che una figura legata a tanti e differenti immaginari è in grado di veicolare nel panorama mediale contemporaneo.

### 3. L'isola degli schiavi

*White Zombie* – ambientato ad Haiti e incentrato su un gesto di gelosia di un uomo verso una donna, promessa a un altro, che viene uccisa e poi resuscitata in forma di zombi da uno stregone vudù così da essere completamente sottomessa – è un prodotto realizzato sull'onda del grande successo che i primi film horror parlati stavano riscuotendo nella Hollywood dell'inizio degli anni Trenta (v. Rhodes 2006; Kay 2012). Il personaggio dello zombi era infatti una innovazione all'interno di un genere in cui i mostri più popolari per la maggior parte legati alle produzioni della Universal Pictures di Carl Leammle Jr. – come il conte Dracula, la mummia, il fantasma dell'opera, il mostro di Frankenstein, l'uomo lupo, ecc. – erano stati già ampiamente sfruttati. La scelta dello zombi – che nel film in questione era sì stata concepita al di fuori

<sup>1</sup> I sei film sugli zombi diretti dal regista statunitense George A. Romero – *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978), *Il giorno degli zombi* (*Day of the Dead*, 1985), *La terra dei morti viventi* (*Land of the Dead*, 2005), *Le cronache dei morti viventi* (*Diary of the Dead*, 2007) e *Survival of the Dead - L'isola dei sopravvissuti* (*Survival of the Dead*, 2009) – rappresentano il principale riferimento per il genere.

della Universal<sup>2</sup> ma manteneva una continuità con il filone horror di quest'ultima grazie alla presenza di Bela Lugosi nella parte dell'antagonista – consentì quindi di svecchiare il genere, individuando un mostro esotico, lontano dalla tradizione europea e allo stesso tempo in grado di trascinare l'orrore letteralmente fuori dalla porta di casa dei cittadini statunitensi, generando un impatto decisamente forte sull'immaginario del pubblico. Del resto Haiti era un luogo assai familiare per l'America degli anni Venti e Trenta. Soprattutto per l'allora coeva occupazione dell'isola da parte degli Stati Uniti, che sotto la presidenza di Woodrow Wilson conquistarono il suolo haitiano, estendendovi successivamente la propria ingerenza per diciannove anni: dal 28 luglio 1915 al 1° agosto 1934. Ma anche per il grande successo del libro *The Magic Island* (pubblicato per la prima volta nel 1929) dell'esploratore e avventuriero William Seabrook. Principalmente un memoir basato su un viaggio dell'autore ad Haiti, ma anche un reportage – ampiamente romanizzato – ricco di descrizioni della cultura e del folclore popolare dell'isola, comprese la religione vudù e la tradizione magica a essa legata. *The Magic Island* è considerata la prima pubblicazione in lingua inglese in cui viene descritto lo zombi come “morto vivente” e di conseguenza la prima opera a presentare questo essere sospeso fra magia, religione e superstizione al pubblico occidentale. Oggi i giudizi sul libro di Seabrook sono contrastanti, fra accuse di razzismo e implicito appoggio all'occupazione militare di Haiti, tuttavia la forte carica evocativa e la suggestione che l'opera ha innescato e messo in moto, restano elementi imprescindibili per comprendere la fortuna della figura dello zombi in ambito culturale durante tutto il Novecento (v. Dayan 2001; Rhodes 2006).

Se *White Zombie*, che porta dentro di sé in maniera evidente i segni appena descritti, fu la prima opera cinematografica a occuparsi di zombi, fu anche la prima a far emergere – seppur in maniera inconsapevole – alcuni problemi complessi che avrebbero di lì in avanti favorito la connessione fra il cinema horror dei morti viventi e la dimensione politica. E il nodo più rilevante intorno a cui è imperniato il film di Halperin è quello della questione coloniale. Come nota Kyle Bishop infatti «*White Zombie* utilizza l'ambientazione esotica dell'Haiti post-coloniale al fine di accentuare tanto gli stereotipi prevalenti sui nativi “arretrati”, quanto quelli sulla superiorità imperialista occidentale» (Bishop 2008: 141). In effetti il film appare come un testo esemplare per provare a interpretare le teorie e le critiche socio politiche di autori chiave della teoria decoloniale (v. Césaire 1950; Fanon 1952; Said 1993), soprattutto per come emerge la rappresentazione di una nazione postcoloniale (Haiti appunto)<sup>3</sup> nella quale un proprietario terriero bianco (nel film l'uomo che insidia la ragazza, innamorata di un altro) consegue enormi profitti tramite alcuni affari con un produttore locale (lo stregone vudù, che possiede un mulino) dedito allo sfruttamento dei lavoratori (gli zombi impiegati nel mulino). Un racconto che se osservato con attenzione mette in luce «un tipo di dialettica hegeliana padrone/schiavo» (Bishop 2008: 141) che contiene, in senso più ampio, le

<sup>2</sup> *White Zombie* fu prodotto in proprio da Halperin e distribuito dalla United Artists.

<sup>3</sup> Come vedremo meglio in seguito Haiti è stata una delle prime colonie della storia a rendersi indipendente in seguito a una rivoluzione guidata da schiavi liberati nel 1804.

dinamiche relazionali di una cultura dominante (bianca, occidentale) su una dominata (nera, schiavizzata). E che si rivela attraverso il concetto rappresentato dal lavoro. Se per Hegel, infatti, nella *Fenomenologia dello spirito* la differenza tra il signore e il servo era la stessa che passa fra godimento e lavoro (Hegel 1807: 128-136 tr.it.), come nota Rocco Ronchi a commento della teoria hegeliana, la componente del lavoro, soprattutto in senso marxista, è il dispositivo intorno al quale il valore simbolico dello zombi si manifesta in maniera più evidente. Secondo Ronchi infatti lavorare significa «trasformare per un certo tempo la propria vita in una funzione [...], mettere il proprio corpo (e la propria intelligenza) all'opera – mentre – quando si lavora il fondamento del proprio essere è fuori di sé, è per-altro. Dove? Nel godimento del padrone, appunto» (Ronchi 2015: 33-34). All'interno di una logica coloniale questa relazione non può essere incarnata che da una forma continuamente rimediata di schiavitù, laddove il lavoro si configura come la funzione in conseguenza della quale viene costruito lo schiavo. Gli zombi infatti «nascono come lavoratori – ma – sono schiavi neri [...] drogati per sopportare il lavoro disumano a cui vengono sottoposti per assicurare il *godimento* al loro padrone» (Ronchi 2015: 33-34). La loro unica essenza è dunque quella di lavoratori in tutto e per tutto: esseri cui è stata sottratta la volontà e che esistono come meri corpi non soltanto perché utili a produrre, ma anche perché incapaci di agire, di provare piacere, di godere per l'appunto. Lo zombi haitiano come descritto da Seabrook – e che ritroveremo in *Zombi Child* – costretto in stato di semi incoscienza a lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero<sup>4</sup> è dunque in senso aristotelico un *non vivente*. Ovvero un dispositivo “attuato” soltanto per il lavoro che non è in grado di disporre (godere) della vita in sé. Intesa quest'ultima come quella parte dell'esistenza che non è lavoro e che viene quindi proditoriamente sottratta dal padrone. Ne deriva che in questa accezione:

Gli zombi sono l'incarnazione della nozione marxiana di forza-lavoro. Ne sono l'incarnazione in senso letterale. Sono forza lavoro allo stato puro. Non sono definiti da nessuna altra caratteristica se non dalla capacità astratta di lavorare e di produrre valore. Non pensano, non parlano, non socializzano, non hanno una vita privata, neppure quella residuale che era concessa al proletario inglese della prima rivoluzione industriale, il quale, una volta rientrato a casa, cessava di essere forza lavoro per diventare un vivente [...]. Gli zombi haitiani si nutrono con quasi niente [...] e non si riproducono naturalmente. Il loro orizzonte esclusivo è il lavoro. Sono macchine viventi, macchine che simulano la vita al fine di lavorare. (Ronchi 2015: 37)

<sup>4</sup> In *The Magic Island* Seabrook sostiene di aver visto gli zombi dal vivo nel luogo che i locali gli hanno indicato come Hasco. Nella realtà si tratta del luogo, nei pressi di Port-au-Prince dove aveva sede la Haitian American Sugar Company S.A. (HASCO è dunque una sigla), la più grande fabbrica di raffinazione dello zucchero di Haiti, fondata da imprenditori americani e all'interno dei cui terreni lavoravano operai agricoltori con salari da fame impiegati per lo più nella raccolta della canna da zucchero e le cui condizioni di vita e lavoro dovevano essere talmente disumane da farli sembrare, appunto, dei morti che camminano. Fondata nel 1912 la Hasco vide minacciata la propria attività dai frequenti disordini politici dell'isola caraibica negli anni precedenti al 1915. I rischi economici e commerciali di Hasco e di altre imprese americane di Haiti furono fra i fattori che portarono all'invasione americana del 1915.

In quest'ottica il film di Halperin può anche essere letto attraverso la lente teorica di Gayatri Spivak come un esempio di discorso universalista di prospettiva occidentale nel quale lo sfruttamento della cultura bianca su quella nera assume un carattere culturale, se non addirittura – forse inconsapevolmente – ideologico (cfr. Spivak 1988: 271-313). Poiché la «nuova classe sub-subalterna dello zombi è letteralmente silenziosa, schiavizzata e incapace di connettersi con la cultura dominante attraverso qualsiasi spazio liminale del discorso» (Bishop 2008: 142). Un silenzio che è la conseguenza della negazione di un dialogo, di una mediazione fra le due classi sociali in gioco (in conflitto) impossibile. Tanto che lo zombi risulta come un soggetto senza affliti vitali più per la sua condizione per così dire “sociale” che per quella di “corpo senza vita”. Si potrebbe aggiungere che togliere questa possibilità di negoziazione linguistica in una chiave post-coloniale, è un segnale inequivocabile del fatto che non possa esistere alcuna condizione di “convincimento” della classe subalterna, ovvero non sia possibile letteralmente parlare con essa, dal momento che non è più possibile soltanto dominarla in modo afasico come nella fase coloniale. E lo zombi, in quanto incarnazione di questa mancanza, resta escluso dal linguaggio. Quindi dal discorso.

In una prospettiva di analisi più ampia un film come *White Zombie* non fa leva sulla paura del contagio (l'idea che il morto vivente si riproduca tramite un morso e possa originare un'epidemia non faceva parte di questo tipo di cinema, è un concetto che arriverà più avanti e coinciderà in tutto e per tutto con i film del ciclo romeriano), ma su un terrore molto più complesso. Se gli zombi-schiavi sono soggiogati da una condizione che non permette loro né di provare piacere per la propria vita, né dis-piacere per il proprio lavoro – la mancanza di volontà è soprattutto l'impossibilità di desiderare, prima di tutto, un riscatto sociale – allora quello che lo spettatore occidentale teme non sono gli zombi come creature dell'oltretomba portatrici di terrore o (semi) morte, quanto la possibilità/eventualità di essere tramutato in un “non vivente” proprio come loro. Per il pubblico bianco degli anni Trenta quindi (ma è un sentimento ugualmente valido anche per quello di oggi) la vera minaccia e la vera fonte del terrore in un film come quello di Halperin – che narrativamente ricalca lo schema del *Dracula* di Tod Browning – non nascono (soltanto) dalle insofferenze politiche di una nazione postcoloniale che si ritrova nuovamente sotto occupazione e teme la rinascita dello schiavismo (di cui lo zombi è appunto l'archetipo) con il conseguente potenziale pericolo di una ribellione. Ma piuttosto dal rischio che i bianchi all'interno del film (e di conseguenza gli spettatori davanti al film) possano diventare loro stessi degli zombi. Del resto in *White Zombie* è la protagonista femminile, ovvero colei nella quale lo spettatore occidentale è portato a identificarsi, che viene tramutata in uno zombi. E anche se dal punto di vista del racconto la finalità è quella di assicurarsi l'obbedienza incondizionata della malcapitata per motivi sentimentali – e quindi non per una questione politico-economica – il discorso in termini di sottomissione e annullamento della volontà resta sostanzialmente il medesimo.

A entrare in gioco qui è un'ulteriore figura legata alla tradizione folclorica haitiana – e che nelle moderne narrazioni cinematografiche è del tutto scomparsa – la cui presenza sposta la dimensione simbolica del film su un livello

ancora più elevato: quella del sacerdote vudù. Secondo la credenza popolare haitiana questa sorta di negromante chiamato *oungan* (o *mambo* nella versione femminile) ricopre un ruolo fondamentale all'interno della società. Oltre a celebrare i riti religiosi infatti ha anche la funzione di governare il rapporto fra la comunità e le anime dell'oltretomba, di lì il potere di evocare spiriti e di tramutare le persone in zombi.<sup>5</sup> Tale aspetto rende lo *oungan* un vero e proprio mediatore il cui ruolo, in ottica coloniale, complessifica enormemente la relazione fra padrone e schiavo. In *White Zombie*, come si accennava, è infatti il maestro vudù interpretato da Bela Lugosi a rendere la protagonista uno zombi, esercitando un potere che nell'economia della storia, ma anche in termini politici, va oltre quello previsto dalla funzione che egli ricopre e diventa potenzialmente incontrollabile. Come rileva Bishop infatti, collocare il nativo in una posizione di potere sui suoi pari consente a «un film come *White Zombie* di presentare una visione più complessa della società postcoloniale [haitiana]. Una società nella quale il modello occidentale di imperialismo è stato adottato dall'apparato della nuova nazione» (Bishop 2008: 141). Vale a dire che all'interno del contesto di riferimento, chiunque sia in grado di esercitare un potere su qualcun altro potrebbe agire nello stesso modo in cui i bianchi hanno agito nei confronti dei nativi, dando al rapporto fra le parti una sfumatura completamente differente rispetto al passato. In altre parole «il vero orrore [...] risiede nella prospettiva di un occidentale che viene dominato, soggiogato ed effettivamente “colonizzato” da un pagano nativo» (Bishop 2008: 142-143). E a ben vedere questa forma di orrore così particolare è qualcosa che appartiene anche al nostro presente e rende un film come *White Zombie* un testo esemplare per analizzare, attraverso la metafora dello zombi haitiano, la moderna percezione dell'eredità coloniale sia in termini culturali che politici. Il personaggio dell'*oungan* nei termini qui descritti infatti è associabile a un soggetto che nel dibattito politico odierno non si ha difficoltà a riconoscere come una delle entità chiave della questione migratoria globale: colui che nel linguaggio comune definiamo scafista o, in senso allargato, chiunque svolga clandestinamente la funzione di favoreggiamento dell'immigrazione. In generale quindi chi opera nella stessa dimensione di un *bokor*: qualcuno in grado di creare schiavi e capace di privare, letteralmente della vita. Qualcuno in grado di costruire una massa senza volontà – e pericolosa – ponendosi al di fuori della legge. Qualcuno che esercita un potere coercitivo e ricattatorio sulla comunità bianca – certamente in questa accezione non colonizzatrice, ma erede di una cultura colonialista – verso la quale si rivolge. Ecco allora che la paura evocata dal primo film di zombi della storia del cinema diventa una sorta di sentimento universale capace di contenere una parte della grande complessità dei recenti processi di decolonizzazione. Un elemento che rende lo zombi un fenomeno assolutamente unico sia dal punto di vista storico-antropologico, sia da quello politico. Almeno tanto quanto è unica la storia coloniale di Haiti.

<sup>5</sup> Quello della “creazione” degli zombi è in realtà un potere posseduto solo da un *bokor* (o *caplata* nella versione femminile). Il *bokor* è sempre uno *oungan* “mercenario”, che viene assunto da qualcuno con il fine di praticare la magia vudù per il proprio tornaconto personale. (cfr. Edmonds & Gonzalez 2010: 125).

#### 4. Il fantasma della libertà

Mantenendo il focus su questa stretta connessione fra il cinema a tema zombi e la questione coloniale e provando a leggere quanto detto sin qui accostando la prospettiva al contemporaneo, non si può prescindere dall'analisi di un'altra opera filmica, di recente realizzazione, che si muove intorno agli stessi temi e allo stesso nucleo geopolitico che abbiamo analizzato. Si tratta del film, già citato, *Zombi Child* del regista francese Bertrand Bonello. Un testo che a quasi un secolo di distanza da quello di Halperin torna a occuparsi della natura per così dire originaria dello zombi (e che infatti nel titolo recupera l'ortografia creolo-francofona di "zombi", trascurando la forma inglese "zombie" ormai predominante), soffermandosi sulle caratteristiche primigenie di quest'ultimo – e lasciando quindi da parte l'evoluzione della specie che si è sviluppata al cinema e in televisione nel corso degli anni – intrecciandole con quelle dell'eredità coloniale della storia haitiana. Anche nella maniera in cui questa storia riverbera nel presente fuori e dentro l'isola caraibica.

*Zombi Child* prende spunto da quella che è senza dubbio la più celebre leggenda (recente) sugli zombi ad Haiti: quella di Clairvius Narcisse. Raccontata nel celebre libro *The Serpent and the Rainbow: A Harvard Scientist's Astonishing Journey into the Secret Societies of Haitian Voodoo, Zombies and Magic* dell'antropologo e etnobotanico canadese Wade Davis – al quale è ispirato il film horror *Il serpente e l'arcobaleno* (*The Serpent and the Rainbow*, 1988) di Wes Craven – questa storia da sempre confonde la logica e la scienza con le credenze soprannaturali e la superstizione. Secondo la leggenda il contadino Clairvius Narcisse morto nel 1962 in seguito a una violenta febbre sarebbe ricomparso alcuni anni dopo, nel 1980, nel proprio villaggio. Riconosciuto e reintegrato dalla famiglia avrebbe poi vissuto una vita normale sino alla morte (questa volta definitiva) avvenuta nel 1994. Narcisse disse sempre di essere stato vittima della magia vudù e di aver vagato per anni senza memoria dopo essere stato costretto a lavorare come schiavo in una piantagione di canna da zucchero nel nord dell'isola (cfr. Del Guercio 1986; Davis 1985). Stando a quanto riferito da Wade in realtà l'uomo non sarebbe morto davvero, ma sarebbe stato narcotizzato da un *bokor* il quale, dopo averlo risvegliato, l'avrebbe reso schiavo attraverso la somministrazione costante di tetrodotossina<sup>6</sup> mista ad altre sostanze di varia origine fra cui parti di cadaveri polverizzate (cfr. Davis 1985: 95). Quella di Narcisse, come si può immaginare, non è la prima né l'unica esperienza di zombismo di cui siano state fornite delle prove, ma è quasi certamente la prima direttamente documentata e sulla quale siano stati stilati rapporti medici autorevoli,<sup>7</sup> motivo per il quale nel corso degli anni è

<sup>6</sup> Si tratta di una neurotossina presente in alcune specie di pesci palla e pesci istrice che se assunta o somministrata in dose di un milligrammo può uccidere una persona, bloccando la conduzione nervosa e provocando paralisi, convulsioni, blocco cardiorespiratorio, nonché sintomi gastrointestinali, parestesie, tinniti, aritmie cardiache. La paralisi da tetrodotossina si manifesta con l'incapacità di muoversi e difficoltà anche a mantenere la posizione seduta; il paziente, nonostante sia completamente paralizzato, può essere cosciente e in alcuni casi completamente lucido fino a poco prima della morte, che in genere avviene in 4-6 ore. Non esistono ancora antidoti adeguati.

<sup>7</sup> Davis riporta di aver visionato la documentazione redatta dallo staff medico dell'ospedale

diventato un caso esemplare – anche in conseguenza della popolarità che ha suscitato – capace di dare adito a numerose controversie e su cui la comunità scientifica non trova, ancora oggi, un accordo. Ma al di là della scientificità o meno della vicenda, il dato più interessante al fine della nostra trattazione è come questa storia abbia dato vita a un immaginario estremamente florido e, filtrata dal racconto di un ricercatore bianco, sia entrata a far parte delle narrazioni del cinema occidentale di recente e recentissima produzione. E se ne *Il serpente e l'arcobaleno* di Craven il misto di superstizione e etnografia cui il caso Narcisse rimanda – sullo sfondo di una Haiti in rivolta contro la dittatura di Jean-Claude Duvalier – viene usato per dare alla trama horror-fantastica una sorta di credibilità (il protagonista è un antropologo ispirato a Davis che assiste a fatti inspiegabili) o verosimiglianza destinata a creare inquietudine nello spettatore, lo spunto, la forma e la profondità del discorso politico di *Zombi Child* hanno un carattere estremamente più complesso.

Ambientato nella Francia dei giorni nostri il film di Bonello mette Clairvius Narcisse e la Haiti del passato nel prologo e nell'epilogo: all'inizio, nel 1962, si vede l'uomo assumere la pozione che lo precipita nello stato di morte apparente, venire tumulato, risvegliarsi ed essere poi inviato al lavoro forzato nei campi di canna da zucchero. Nel finale, ambientato nel 1980, Clairvius torna nel proprio villaggio dove incontra la sorella sulla soglia di casa. La trama principale invece racconta di Mélissa una ragazza haitiana adolescente, discendente diretta di Narcisse, che giunge a Parigi in seguito alla scomparsa dei genitori, morti durante il terremoto di Haiti del 2010, per frequentare la *Maison d'éducation de la Légion d'honneur* – un'istituzione scolastica napoleonica di inizio Ottocento (in Italia fu fondato a Milano l'equivalente Collegio reale delle fanciulle negli stessi anni), destinata alle figlie di persone decorate con la più alta onorificenza attribuita dallo Stato francese (Mélissa ha il diritto di frequentare la scuola in quanto la madre aveva ricevuto la Legione d'onore per aver rivestito il ruolo di valutatrice dei casi di crimini contro l'umanità commessi dal regime di François Duvalier fra il 1957 e il 1971.). Mélissa diventa amica della compagna Fanny che la invita a entrare in una sorellanza con altre tre studentesse della scuola, quando però Fanny scopre che la zia di Mélissa – che vive anche lei a Parigi – è una *mambo*, decide di rivolgersi a quest'ultima chiedendo una fattura che le faccia superare una recente delusione amorosa.

Fra i tanti elementi su cui un film come *Zombi Child* si sofferma, quello che salta maggiormente all'occhio è la capacità di usare una trama all'apparenza leggera (la magia vudù per curare il cuore infranto di un'adolescente) al fine di operare una riflessione che incrocia uno sguardo peculiare sul passato coloniale della Francia a un discorso storico profondamente contemporaneo, dove lo zombi diventa metafora dell'inesauribile appropriazione culturale che lega la società europea a quella caraibica. Non è il (solito) problema del "rimosso coloniale" quello che il film di Bonello vuole raccontare. Dimostrando di aderire alle teorie più recenti sulla decolonizzazione che vedono la retorica della rimozione del passato coloniale – in paesi culturalmente evoluti e altrettanto

---

americano di Deschappelles, lo Schweitzer Hospital, che ebbe in cura Narcisse e lo dichiarò clinicamente morto in data 30 aprile 1962 (cfr. Davis 1985: 286).

ricchi di una storia coloniale drammatica – come un'argomentazione autoas-solutoria,<sup>8</sup> *Zombi Child* preferisce concentrarsi sulla complessità del rapporto fra due entità estremamente distanti come Haiti e la Francia, per lavorare su quella che Miguel Mellino definisce una “contro-narrazione”, cioè un costrutto narrativo che «sia in grado di sfidare e contendere [...] le narrazioni dominanti sulla storia e il passato (coloniale) [e] tessere in un'unica trama la molteplicità di rappresentazioni sul passato coloniale emersa negli ultimi due decenni, ovvero costruire o mettere meglio a fuoco la loro *intertestualità*» (Mellino 2022). In altre parole, seguendo questa logica, l'idea alla base di *Zombi Child* è quella di incentrare intorno al tema coloniale una rappresentazione che non si adagi su un modello narrativo che lavora sul tema della rimozione della colpa (o della mancata presa di coscienza) della Francia rispetto al proprio passato. Ma piuttosto di problematizzare e rendere viva l'ambiguità di questo rapporto, usando lo zombi – che nel film ha un tratto di forte ambivalenza – come l'incarnazione (non) vivente di questa ambiguità.

La scelta di usare Haiti come teatro della storia in questo senso ha un profondo valore simbolico e si deve – per lo più – alla forte carica esoterica cui la tradizione magica dell'isola rimanda. Ma non è solo questo: tra Haiti e la Francia esiste un rapporto molto stretto che origina e si tramanda dal tempo della dominazione coloniale. Haiti è stata una delle più antiche colonie francesi dell'America centrale, ma anche la prima della storia a insorgere contro gli occupanti. Riuscì infatti a svincolarsi dal giogo coloniale a seguito di un durissimo processo di liberazione, iniziato come una ribellione di schiavi ispirata dalla Rivoluzione francese sul finire del XVIII secolo e culminata nel 1804 con la cacciata dei francesi e la proclamazione dell'indipendenza. Eppure nonostante una dominazione durata poco più di un secolo e terminata da più di due, il rapporto d'elezione fra la Francia e la prima “République noire”<sup>9</sup> del mondo, soprattutto per questioni linguistiche e culturali, è rimasto saldo per molto tempo e dura ancora oggi. Ed è seguendo questa impronta storica che il film, subito dopo il prologo, inserisce una sequenza di grande rilievo teorico, senza alcuna finalità narrativa, ma funzionale per tracciare le coordinate storico-filosofiche intorno a cui si muove. Si tratta di una lezione, filmata all'interno della scuola delle due protagoniste, in cui lo storico Patrick Boucheron di fronte a una classe di giovani ragazze tutte bianche, tranne Mélissa, in un momento di cinema che mischia magistralmente la finzione alla realtà, mette in relazione equivalente i sostantivi “Francia” e “rivoluzione”. Boucheron – citando lo storico Jules Michelet (1846) – sostiene che nonostante per tutto il mondo, o almeno per l'Europa, la rivoluzione e la Francia siano praticamente

<sup>8</sup> Sull'idea che nella cultura occidentale sia largamente diffusa l'attitudine a usare il complesso della rimozione della colpa coloniale come un alibi e in generale sulle dinamiche politiche, sociali, economiche ma anche culturali che stanno alla base del concetto di decolonizzazione segnaliamo il prezioso saggio di Raymod Betts intitolato *La decolonizzazione* (2007) e i due scritti di Sven Lindqvist *Sterminare quelle bestie* (ed. or. 1992) e *Sei morto. Il secolo delle bombe* (ed. or. 1999). Oltre che, focalizzato sull'area geografica di riferimento, il volume curato da Françoise Lionnet e Shumei Sih *The Creolization of Theory* (2011).

<sup>9</sup> La repubblica ad Haiti fu proclamata solo nel 1820, dopo una prima fase di governo monarchico. Una breve restaurazione della monarchia si verificò anche successivamente, nel decennio 1849-1859.

sinonimi, la storia che la rivoluzione ha messo in moto nel corso del XIX secolo sia stata tradita. Aggiungendo che ciò che ha impedito in larga parte la mancata realizzazione di quella spinta libertaria sia stata la conseguente nascita del liberalismo che «ha offuscato la libertà». Qui dunque lo studioso si pone il quesito di come si possa descrivere un processo storico – quello innescato dalla rivoluzione – che parla di «una libertà che va dispiegandosi, pur sapendo che ciò non corrisponde a verità». Un interrogativo aporetico rispetto a cui – viene sottinteso – sarà il film stesso a delinearsi come possibile risposta. Ed è infatti sul concetto di libertà che *Zombi Child* si interroga, usando la metafora dello zombi per esprimerne l'alto grado di complessità.

Senza trascurare la biologia politica dello zombi-schiavo-lavoratore che abbiamo tracciato – e che il film evidenzia tramite i numerosi flashback in cui si vedono Clairvius Narcisse e altri zombi-schiavi come lui costretti a lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero – il film di Bonello prova a restituire un'illustrazione del morto vivente il più lontano possibile da quella tradizionale. E come già in *White Zombie* la figura del sacerdote vudù, in questo caso una *mambo*, si attesta come l'elemento chiave – nel suo ruolo di mediatore – per interpretare il significato che assume lo zombi all'interno di questo tipo di rappresentazione. Quando a Fanny viene praticata la fattura che dovrebbe liberarla dall'infelicità per il proprio amore naufragato, qualcosa va storto e viene evocato lo spirito del Baron Samedi – la potente divinità che, secondo la tradizione vudù, attende e guida i morti nel loro viaggio verso l'aldilà – il quale manda a monte il rituale e uccide la zia di Mélissa. Il gesto, e insieme il convincimento, di poter utilizzare la magia vudù per eliminare una delusione sentimentale, è una forma di appropriazione culturale fuori dagli schemi tradizionali, perché pone la cultura bianca in una posizione di potere sfavorevole rispetto a quella nera. Mentre, se osservata in un'ottica post-coloniale, anche la possessione assume un significato dialettico, perché l'essere zombi diviene in questo senso un tentativo di liberazione dalle passioni e dall'asservimento psicologico che è possibile “comprare”: una sorta di illusione, che fa credere alla protagonista che svincolarsi da una pulsione attraverso un incantesimo possa essere davvero una forma di liberazione.

Un'illusione che deve fare i conti con il nodo storico insormontabile dell'eredità coloniale. Perché è davvero una storia impossibile da scrivere quella della transizione post-coloniale di Haiti, una storia fatta di invasioni, dittature – e il personaggio di Baron Samedi in questo senso richiama esplicitamente la figura di François Duvalier che per buona parte della vita usò abbigliarsi allo stesso modo dell'iconografia popolare del barone per far credere di esserne l'emanazione terrena – una diffusa instabilità politica e un percorso mai completato verso la democrazia. E questa illusione in *Zombi Child* viene trasmessa tramite un sortilegio: una maledizione lanciata verso la cultura bianca, incarnata quest'ultima da «un'adolescente delusa (o delusional)» (Uccelli 2019) che non è in grado di capirne la portata e il significato storico<sup>10</sup> ma che

<sup>10</sup> Ci si consenta di rilevare, come nota a margine, una curiosa corrispondenza fra i due film oggetto di analisi in questo saggio: entrambe le storie sono incentrate, dal punto di vista narrativo, su una questione sentimentale. Quasi che in questo tipo di rappresentazioni, all'irrazionalità dell'innamoramento corrisponda sempre una conseguente disposizione a ricorrere alle arti ma-

usa questo potere nell'unico modo in cui sembra avere senso farlo. Ovvero come un gesto di ribellione, come una possibilità di emancipazione e, per certi versi, come un'uscita dalle logiche di controllo-asservimento o rimozione e senso di colpa che dominano questo dibattito da sempre. Lo zombi diventa dunque un simbolo irrinunciabile di tutto questo, sia per come porta su di sé, letteralmente, le cicatrici del colonialismo, sia per come invita a riflettere sul rapporto che abbiamo oggi con un tema tanto complesso. Abbandonando la sua dimensione orrorifica ed esiziale lo zombi nell'ottica che il film evidenzia, diventa un costrutto politico e l'incarnazione di un nodo storico: un'aporia inestricabile che è insieme morte e resurrezione, possessione e riscatto, asservimento e libertà. Proprio come nella poesia che Mélissa recita di fronte alle compagne come prova di accettazione per entrare nella sorellanza. Un'opera del poeta haitiano René Depestre intitolata *Cap'tain Zombi* che è una vera e propria riflessione sul significato politico della figura del morto vivente nella tradizione haitiana: simbolo insieme della schiavitù e della servitù involontaria ma allo stesso tempo simulacro di una tradizione culturale all'interno della quale il vudù può essere anche tramite di liberazione, spinta verso una riappropriazione identitaria:

Ecoutez monde blanc / Ascolta mondo bianco  
Les salves de nos morts / I ruggiti dei nostri morti  
Ecoutez ma voix de zombi / Ascolta la mia voce da zombi  
En l'honneur de nos morts / In onore dei nostri morti  
Ecoutez monde blanc / Ascolta mondo bianco  
Mon typhon de bêtes fauves / Il mio tifone di bestie feroci  
Mon sang déchirant ma tristesse / Il mio sangue va lacerando la mia tristezza  
Sur tous les chemins du monde / sopra i sentieri di tutto il mondo  
Ecoutez monde blanc! / Ascolta mondo bianco!

Le sang nègre ouvre ses vannes / Il sangue negro che scorre  
La cale des négriers / La stiva delle navi negriere  
Déverse dans la mer / Che si riversa in mare  
L'écume de nos misères / La schiuma delle nostre miserie  
Les plantations de coton / Le piantagioni di cotone  
De café de canne à sucre / Di caffè e canna da zucchero  
Les rails du Congo-Océan / La ferrovia Congo-Oceano  
Les abattoirs de Chicago / I mattatoi di Chicago

Les champs de maïs d'Indigo / I campi di mais di Indigo  
Les centrales sucrières / Le fabbriche di zucchero  
Les soutes de vos navires / Le stive delle vostre barche  
Les compagnies minières / Le compagnie minerarie  
Les chantiers de vos empires / I cantieri dei vostri imperi  
Les usines les mines l'enfer / Le fabbriche, le miniere, l'inferno

---

giche e a lasciarsi dominare da esse. In questo senso lo zombi si attesta quasi come una figura del desiderio.

De nos muscles sur la terre / Per i nostri muscoli su questa terra  
C'est l'écume de la sueur noire / È la schiuma del sudore nero  
Qui descend ce soir à la mer! / Che si riversa nel mare stanotte  
Ecoutez monde blanc / Ascolta mondo bianco  
Mon rugissement de zombi / Il mio ruggito di zombi  
(Depestre 1967: 56-57)

## 5. Conclusioni

La messa in relazione delle due opere filmiche prese in esame conduce a una riflessione conclusiva sul rapporto fra cinema e colonialismo nel contesto storico di riferimento. Se infatti, come dimostra l'analisi condotta su *White Zombie*, la figura dello zombi al cinema porta dentro di sé il trauma coloniale soprattutto in una prospettiva marxiana, la sua fortissima valenza politica non può essere trascurata né nell'ottica di una rappresentazione storica, né in quella di una lettura più contemporanea. *Zombi Child* consente infatti di ragionare sulla valenza aporetica e non predeterminabile che lo zombi assume all'interno delle rappresentazioni cinematografiche d'autore contemporanee. Perché osservato attraverso la lente teorica degli studi post-coloniali più recenti, esso smarrisce molti dei suoi tratti di identificazione tradizionali – negativi e connessi alla condizione di schiavo senza volontà – attestandosi invece come l'immagine di una liberazione e consapevolezza culturale fortissima.

Superando la propria dimensione antropologica e attestandosi come figura politica lo zombi della tradizione haitiana raccontato dal cinema agisce dunque a differenti livelli del discorso storico. Diventando il segno di una permanenza politico-culturale all'interno dei discorsi culturali che lo coinvolgono, ma anche quello di un trauma collettivo ancora in corso di definizione.

## Bibliografia

- Ackermann, Hans-Wolfgang; Gauthier, Jeanine  
1991 «The Ways and Nature of the Zombi», *The Journal of American Folklore*, 104, 466-494.
- Aizenberg, Edna  
1999 «The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity», *World Literature Today*, 73(3), 461-466.
- Añon Lara, Alberto  
2016 «Aproximaciones a la metáfora zombi en el cine: de Halperin a Romero», in Borrás, M. (a cura), *¿Qué es el cine?*, *Acti del IX congreso internacional de análisis testuale*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 295-306.
- Betts, Raymond  
1998 *Decolonization*, New York and London, Routledge; tr. it *La decolonizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Bishop, Kyle  
2008 «The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie», *The Journal of American Culture*, 31(2), 141-152

- Carluccio, Giulia; Ortoleva Peppino (a cura)  
2010 *Diversamente vivi. Zombie, vampiri, mummie, fantasmi*, Milano, Il Castoro.
- Césaire, Aimé  
1950 *Discourse on Colonialism*, Paris, Éditions Réclame.
- Davis, Wade  
1985 *The Serpent and the Rainbow: A Harvard Scientist's Astonishing Journey into the Secret Societies of Haitian Voodoo, Zombies and Magic*, New York, Simon & Schuster.
- Dayan, Joan  
2001 «Haiti's Unquiet Past: Katherine Dunham, Modern Dancer, and Her Enchanted Island» in Paravisini-Gebert L.; Romero-Cesareo, I. (a cura), *Women at Sea: Travel Writing and the Margins of Caribbean Discourse*, London, Palgrave Macmillan, 281–291.
- Del Guercio, Gino  
1986 «The Secrets of Haiti's Living Dead», *Harvard Magazine*, 88(3), 30-37.
- Depestre, René  
1967 *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien*, Paris, Presence Africaine.
- Edmonds, Ennis B.; Gonzalez, Michelle A. (a cura di)  
2010 *Caribbean Religious History. An Introduction*, New York, NYU Press.
- Fanon, Frantz  
1952 *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it., *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Milano, Marco Tropea, 1996.
- Hegel, Georg W. F.  
1807 *Phänomenologie des Geistes*; tr. it. *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1933.
- Holdaway, Dom; Scaglioni, Massimo  
2017 *The Walking Dead. Contagio culturale e politica post-apocalittica*, Milano, Mimesis.
- Kay, Glenn  
2012 *Zombie Movies. The Ultimate Guide*, Chicago, Chicago Review Press, updated edition.
- Lindqvist, Sven  
1992 *Utrota varenda jävel*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, tr. it. *Sterminare quelle bestie*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2001.  
1999 *Nu dog du: Bombernas århundrade*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, tr. it. *Sei morto. Il secolo delle bombe*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2001.
- Lionnet, Françoise; Sih, Shumei (a cura di)  
2011 *The Creolization of Theory*, Durham, Duke University Press.
- Mellino, Miguel  
2022 «Che cosa ci facciamo con tutto ciò che sappiamo? Conversazione sulla rimozione del rimosso coloniale», *Machina*, <[www.machina-deriveapprodi.com/post/che-cosa-ci-facciamo-con-tutto-ci%C3%B2-che-sappiamo](http://www.machina-deriveapprodi.com/post/che-cosa-ci-facciamo-con-tutto-ci%C3%B2-che-sappiamo)>. Online il primo ottobre 2024.

Michelet, Jules

1846 *Le peuple*, Paris, Hachette; tr. it. *Il popolo*, Milano, Rizzoli, 1989.

Rhodes, Gary D.

2006 *White Zombie. Anatomy of a Horror Film*, Jefferson, McFarland & Company.

Ronchi, Rocco

2015 *Zombie Outbreak. La filosofia e i morti-viventi*, L'Aquila, Textus edizioni.

Said, Edward W.

1993 *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus.

Spivak, Gayatri C.

1988 «Can the Subaltern Speak?», in Nelson C.; Grossberg L. (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, University of Illinois Press, 66-111.

Thornton, John K.

2003 «Cannibals, Witches and Slave Traders in the Atlantic World», *The William and Mary Quarterly*, 60(2), 273-294.

Uccelli, Alessandro

2019 *Zombie Child di Bertrand Bonello*, *Cineforum. Critica e cultura cinematografica*, <[www.cineforum.it/focus/Cannes-72/Zombi-Child-di-Bertrand-Bonello](http://www.cineforum.it/focus/Cannes-72/Zombi-Child-di-Bertrand-Bonello)>. Online il 10 ottobre 2024.

---

**Lorenzo Rossi** è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi dell'Insubria. Si occupa prevalentemente, nell'ambito dei visual studies, del rapporto fra cinema, storia e arti figurative. È autore di saggi scientifici e articoli pubblicati su volumi e riviste di cultura visuale di ambito nazionale e internazionale. È redattore della rivista *Cineforum* e svolge l'attività di formatore di educazione all'immagine per i ministeri della Cultura e dell'Istruzione. Tra le sue recenti pubblicazioni, la monografia *Michael Haneke: lo spazio bianco. Cinema, storia e immagini del presente* e il *C'era una volta il western – Lo spazio e il tempo nella serialità western contemporanea*, in *La grande storia e il piccolo schermo – Strategie di riscrittura nel period drama contemporaneo* (entrambi per Mimesis, 2022).