SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

Il cinema degli zombie e il mitologema della resurrezione cristiana

Dall'horror classico allo "zombie Jesus movie"

The Cinema of the Zombies and the Mythology of the Christian Resurrection
From Classic Horror to the "Zombie Jesus Movie"

Mirko Lino
Università dell'Aquila, Italy

Sommario | **Abstract**

Il presente contributo si rivolge ad analizzare gli intrecci figurativi e tematici tra il cinema degli zombie e il dogma cristiano della resurrezione dei morti. Attraverso agli strumenti metodologici degli *zombie studies* e l'analisi formale dei contenuti cinematografici scelti come casi studio, viene descritto il sistema di *violazioni e riappropriazioni del sacro* che ha alimentato sin dalle origini, e continua a ravvivare, la figura culturale dello zombie. Osservando le dinamiche con cui rovescia le immagini del cristianesimo, lo zombie emerge come metafora concettuale complessa, che permette di costruire delle prospettive critiche nei confronti dei sistemi culturali e politici sedimentati nel tempo. L'analisi si concentra, pertanto, sulle trasformazioni figurative e metaforiche che attraversano la storia dello zombie cinematografico, e che si possono schematizzare, per linee generali, in tre paradigmi: lo *zombie (post)coloniale*; lo *zombie postmoderno*; il *post-zombie*. A queste declinazioni viene accostata l'analisi di un trittico di film identificati come rappresentativi delle interrelazioni tra cristianesimo e *White Zombie* (1932), *Dawn of the Dead* (1978) e il cortometraggio *Fist of Jesus* (2012). L'analisi formale e tematica di questi testi filmici vuole restituire un quadro generale dei processi di secolarizzazione delle simbologie religiose e della funzione cristiana della resurrezione dei morti attraverso la metafora dello zombie. Proseguendo lungo una prospettiva diacronica scandita dai diversi film, l'analisi si concentra su alcune costruzioni simboliche significative: il confronto tra sistemi religiosi storicamente in conflitto tra loro (*White Zombie*); il depotenziamento del controllo sulla morte e le sue elaborazioni (*Dawn of the Dead*); il riposizionamento del sacro nelle estetiche contemporanee, ravvisabile in alcuni usi parodici del mitologema dello zombie nel contemporaneo (*Fist of Jesus*). | This paper aims to analyse the figurative and thematic intertwining between Zombie cinema and Christian dogma regarding the resurrection of the dead. Using the methodological tools of *zombie studies* and a formal analysis of the film contents chosen as case studies, a system is described, of *violations and re-appropriations of the sacred,* a system which has nourished and continued to revive the cultural figure of the zombie since its origins. Observing the dynamics with which it overturns the images of Christianity, the Zombie emerges as a complex conceptual metaphor allowing for the construction of critical perspectives on cultural and political systems rooted over time. The analysis concentrates on the figurative and metaphorical transformations that cut across the history of the cinematic zombie, and which can be schematised, in general terms, in three paradigms: the *(post)colonial zombie*; the *post-modern zombie*; the *post-zombie*. These variations are approached through analysis of a triptych of films identified as representative of

SigMa • 6/2022
DOI 10.6093/sigma.voi6.9485 | 200-217

the interrelationships between Christianity and zombie films: *White Zombie* (1932), *Dawn of the Dead* (1978) and the short film, *Fist of Jesus* (2012). The formal and thematic analysis of these film texts aims to provide an overall picture of the processes of secularisation of religious symbolism and the Christian function of the resurrection of the dead through the metaphor of the zombie. Continuing from a diachronic perspective marked by the different films, the analysis focuses on certain significant symbolic constructions: the confrontation between historically conflicting religious systems (*White Zombie*); the lessening of power of control over death and its elaborations (*Dawn of the Dead*); the repositioning of the sacred in contemporary aesthetics, which can be seen in certain parodic uses of zombie mythology in the contemporary world (*Fist of Jesus*).

Parole chiave | **Keywords**

Zombie Studies, Storia del cinema, Cinema horror, Postmodernismo, resurrezione cristiana | Zombie Studies, History of Film, Horror Films, Postmodernism, Christian Resurrection

1 Introduzione. Resurrezioni perverse

L'immaginario zombie si intreccia profondamente con il cristianesimo, soprattutto nella rifigurazione delle immagini attorno al dogma della resurrezione dei corpi, declinate con i codici del perturbante, dell'osceno e della parodia. L'ostentata dissacrazione del cinema zombie verso le simbologie della resurrezione non rimanda unicamente all'esercizio stilistico di una spensierata provocazione, quanto piuttosto a una articolata riflessione sul riposizionamento del sacro e delle sue espressioni nella contemporaneità. Infatti, la fitta circolazione dello zombie nelle maglie dell'immaginario popolare[1] e l'ampiamento della sua metafora concettuale[2] lo riconfigurano come una spia culturale per tracciare le fila di un sostanziale processo di secolarizzazione delle credenze della tradizione cristiana. Come ha sottolineato Maxime Coulombe:

> Il tema dello zombie è frutto di una sedimentazione [...] la sua capacità di mutare per aderire alle questioni e alle ossessioni di un'epoca, dalla mitologia haitiana alla cultura di massa nordamericana, dimostra la sua formidabile plasticità e il suo ruolo in culture ben differenti (2012, ed. 2014: 16).

Infatti, uno dei motivi attorno alla fascinazione culturale dello zombie è riconducibile proprio alla messa in forma di una sistematica aggressione all'apparato simbolico della resurrezione cristiana. Laddove nel Nuovo Testamento si assiste alla rimozione della macchia cadaverica dal corpo che risorge a favore dell'universalismo dello spirito e di un'idealizzata esclusione della carnalità, nel cinema zombie, invece, il ritorno in vita dei morti traduce la resurrezione cristologica nell'oscenità del corpo

cadaverico, in cui l'assenza dell'anima viene sfrontatamente esibita e spettacolarizzata. E nelle forme di questo ingombro corporeo prende avvio la drastica conversione del miracolo della resurrezione in un asfissiante incubo. Questo tratto è stato colto puntualmente da Kim Paffenroth, che nel suo saggio dedicato al cinema di George Romero rintraccia il nucleo mitografico dello zombie proprio nei modi con cui viene data forma a una versione perversa dell'idea cristiana della resurrezione dei corpi (2006: 12). In questa ottica, la paradossale resurrezione zombie sembrerebbe, allora, indicare un conflittuale decentramento del cristianesimo nella tradizionale funzione di controllare la morte e le sue elaborazioni.

Partendo da queste premesse, l'analisi che segue si propone di tracciare gli snodi principali tra i mitologemi cristiani e le loro riletture cinematografiche in chiave horror, insistendo sul fitto sistema di *violazioni del sacro* ravvisabile lungo le diverse trasformazioni figurative e metaforiche che attraversano la figura dello zombie nel cinema.

Queste trasformazioni possono essere schematizzate per linee generali in tre paradigmi: lo *zombie (post)coloniale*; lo *zombie postmoderno*; il *post-zombie*[3]. Tali articolazioni visive sono attraversate da un'*oscenità vibrante*, che, da una parte, prende di mira le costruzioni simboliche del cristianesimo, e, dall'altra, ne riconfigura gli assi tematici in maniera problematica, incorniciandoli nel frangente in cui l'umanità sperimenta la propria apocalisse. Dunque, accanto alla disarticolazione dei simboli del cristianesimo, incentrata sull'oscenità del corpo, si ri-articolano le trame di un controverso e ambiguo richiamo al sacro, come istanza di una modalità di sopravvivenza di un sistema di pensiero mostrato a ridosso del proprio deperimento concettuale. I rimandi al cristianesimo, sfumati o marcati, allegorizzati o diretti, ritagliano uno spazio simbolico in cui la religione risponde al meccanismo di secolarizzazione avviato dal cinema zombie, adattando i propri artifici retorici ai codici visivi dell'horror.

Per provare a rispondere a queste sollecitazioni, si prenderà in considerazione l'asse diacronico dei principali paradigmi che delineano il cinema zombie. Ci si rivolgerà, quindi, a un trittico di film: *White Zombie* (*L'isola degli zombies*, 1932) dei fratelli Halperin, *Dawn of the Dead* (*Zombi* [*L'alba dei morti viventi*], 1978) di George Romero e il cortometraggio spagnolo *Fist of Jesus* (*Il colpo di Cristo*, 2012) di Muñoz e Cardona. Si tratta di film non solo rappresentativi dei tre paradigmi cinematografici sopraccitati, ma anche delle modalità con cui il sacro diviene materia di una profonda

secolarizzazione che in parte ne distrugge l'immagine tradizionale, ma altresì la rilancia nelle configurazioni estetiche del visivo contemporaneo.

2 Scaturigini in bianco e nero: *White Zombie* (1932)

L'origine cinematografica dello zombie è riconducibile alla fascinazione verso i culti voodoo, diffusa nella cultura occidentale soprattutto durante il periodo coloniale dell'occupazione di Haiti da parte degli Stati Uniti (1915-1934). La cultura voodoo si è sviluppa a partire dal XVIII secolo, come conseguenza delle grandi deportazioni di schiavi africani nelle isole dei Caraibi, raccogliendo attorno a sé curiosità, paura e un immaginario della barbarie. Si tratta di un sistema di credenze attorno alla quale si sono raccolti comunitariamente gli schiavi provenienti da diverse etnie africane, e la cui specificità risiede nella fitta mescolanza di culti animisti, "deportati" assieme alle numerose tratte, con quelli cristiani radicati in secoli di colonizzazione europea. Come ha osservato Alfred Métraux, mettendo sullo stesso piano riti africani e pratiche cristiane, il voodoo si è attirato nel corso dei secoli una reputazione fortemente equivoca (1958, ed. 2015: 325). Questa ambiguità è ravvisabile nell'uso delle icone dei santi cristiani per raffigurare le divinità voodoo (*loa*): ad esempio, i tratti caratteristici di Sant'Antonio Eremita, come la vecchiaia, l'uso di stampelle, o bastoni, vengono copiati per raffigurare Papa Legba; il cuore trafitto dalle spade dell'icona della Mater Dolorosa ritorna nelle effigi di Ezili Fréda Dahomey; i serpenti ai piedi di San Patrizio si fondono direttamente nel corpo di Damballah Wedò (326).

La violazione "esoterica" delle immagini del cristianesimo diviene ancora più articolata nel rito della *zombificazione*, che ben si presta a una rilettura inquieta dell'immaginario cristiano sulla resurrezione (Coulombe 2012, ed. 2014: 23). La zombificazione viene praticata da uno stregone (*bokor*) e prevede la sottrazione dell'anima di persone vive, o il risveglio dei defunti. Infatti, nel folklore haitiano lo zombie viene descritto come un defunto convocato a una (non)vita dedita allo svolgimento di lavori pesanti presso le grandi piantagioni di zucchero, divenendo così una solida e duratura metafora di una schiavitù totale:

> La scintilla di vita che lo stregone risveglia nel cadavere non lo restituisce completamente alla società umana. Lo zombi resta in quella zona nebulosa che separa la vita dalla morte. Si muove, mangia, capisce e perfino parla,

> ma non ha ricordi e non ha la coscienza del suo stato. Lo zombi è un animale da soma che il padrone sfrutta senza pietà, forzandolo a lavorare nei campi, sovraccaricandolo di incombenze, non risparmiandogli le frustate (Métraux 1958, ed. 2015: 283)

L'ingresso dello zombie nei meccanismi dell'industria culturale è riconducibile al successo editoriale del libro *The Magic Island* (1929) di William Seabrook: un'indagine attorno ai costumi haitiani che raccoglie le suggestioni provenienti dalla precedente produzione saggistica, giornalistica e narrativa[4] organizzata nei registri di uno spiccato sensazionalismo costruito attorno al racconto in prima persona di una serie di suggestive esperienze dirette. Ad esempio, nel capitolo *…Dead Men Working in the Cane Fields*, viene raccontato l'incontro con un gruppo di zombie che lavora in una piantagione di zucchero; tutta l'alienazione dello sfruttamento degli schiavi e l'ambiguità della de-soggettivizzazione vengono restituiti da Seabrook tramite un significativo richiamo alla figura dell'automa[5]: "The zombie […] is a soulles human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a *mechanical semblance of life* – it's a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive" (93 – corsivo aggiunto).

Se storicamente lo zombie è il prodotto di dinamiche *cross-culturali* (Luckhurst 2015: 14) che emergono dall'incontro tra mondo arcaico e mondo industrializzato, tra superstizione e capitalismo, all'interno dell'industria cinematografica la sua affermazione si sviluppa lungo dinamiche *transmediali*. Le cronache e le immagini descritte nel libro di Seabrook si sono irradiate lungo altri media che ne hanno provato a sfruttare e a replicare la fortunata ricezione a livello popolare. Questo è il caso della pièce teatrale *Zombie* (1932) di Kenneth Webb, attenta maggiormente ad adattare la cornice ambientale descritta da Seabrook, e del film *White Zombie*, scritto e prodotto dai fratelli Halperin nello stesso anno[6], che ben compresero il vantaggio di trattare un soggetto privo di diritti "d'autore" (oltre che politici), portando per la prima volta sullo schermo una figura teratologica prodotta all'interno della cultura nordamericana. Il film si colloca dunque nel solco tracciato senza troppo successo da Webb (che non a caso accusò gli Halperin di plagio) e ripropone alcuni momenti descritti nel libro di Seabrook, adattandoli al cinema sul calco di uno stile gotico che aveva già sancito il successo di altri film usciti l'anno precedente[7].

In *White Zombie*, l'esotico haitiano trascolora in un'oscurità materializzata dal suono costante dei tamburi voodoo che avvolge il film sin

dall'inizio: la prima scena mostra i due protagonisti, Neil e Madelaine, una giovane coppia di fidanzati appena arrivati nella nuova colonia americana per celebrare le loro nozze, imbattersi nel rito di una sepoltura effettuata in strada per evitare un possibile trafugamento del cadavere. Dopo questo primo avvertimento sulla dimensione macabra dell'isola, il racconto si sviluppa attorno all'espediente narrativo del triangolo amoroso[8]: Madeleine viene contesa prima dall'amico Beaumont, che per esaudire la sua ossessione nei suoi confronti ricorre ai poteri dello stregone Murder Legendre per zombificarla la sera stessa della cerimonia nuziale; successivamente dallo stesso Legendre che la riscatta da Beaumont, soddisfacendo così il proprio desiderio di potere, aggiungendo alla propria collezione di zombie una donna, vergine e bianca. La zombificazione praticata da Legendre appare molto lontana dai costumi voodoo riportati nella letteratura di viaggio e negli studi etnografici: lo stregone zombifica le vittime attraverso l'imposizione del suo sguardo magnetico, da *ipnotizzatore sadico*[9] (Carcavilla Puey 2013: 3), rendendole degli *automi psichici* (Le Maître 2015, ed. 2016: 117-128). Tale meccanismo si riversa fortemente sulla costruzione della spettatorialità: il potere di Legendre viene restituito sullo schermo ricorrendo insistentemente sul dettaglio dei suoi occhi sgranati e senza volto, rivolti direttamente in macchina, disponendo su un piano di continuità la vulnerabilità della vittima e quella dello spettatore, apparentati dal subire entrambi il potere dell'ipnotizzatore-stregone[10] (Rhodes 2001: 52-69; Le Maître 2015, ed. 2016: 123).

Il dispositivo della zombificazione trova un'organizzazione sistematica nella costruzione dell'atmosfera che circonda Haiti, tutta retta sull'opposizione tra luce e oscurità, tra bianco e nero, dai forti rimandi manichei. I personaggi americani sono pervasi da un continuo candore disegnato dall'illuminazione usata per i primi piani e ribadita anche negli abiti indossati: i completi bianchi portati da Neil, il bianco virgineo della sottoveste e dell'abito nuziale di Madelaine, diventano addensamenti di una luminosità sacrale in netta contrapposizione al nero che caratterizza la raffigurazione di Legendre e degli schiavi indigeni al suo servizio, all'oscurità sepolcrale che avvolge l'isola (ripresa quasi sempre in notturna) e alle ambientazioni dai forti richiami alla tradizione gotica (es. la fabbrica di zucchero di Legendre dove lavorano gli zombie; l'interno della locanda popolato da ombre danzanti dove a Neil apparirà il fantasma di Madeleine; la magione di Legendre, simile difatti a un castello). Nelle trame dell'opposizione tra luce e oscurità anche la relazione storicamente

conflittuale tra voodoo e cristianesimo trova il proprio spazio narrativo, organizzato attorno al conflitto tra Legendre e il Dr. Bruner, un anziano missionario stanziato da diversi anni ad Haiti, che aiuta Neil nella ricerca della verità sulla presunta morte di Madeleine. Qui, l'opposizione tra il nero e il bianco viene maggiormente intensificata per distinguere senza troppe incertezze la sfera del male (il voodoo) da quella del bene (il cristianesimo): infatti, alla corruzione dei sentimenti materializzata nell'ossessione del controllo dei corpi di Legendre si contrappone all'azione caparbia di Bruner di riportare la luce sull'isola. Legendre, con la sua fisionomia spiccatamente mefistofelica (non a caso viene interpretato dall'iconico attore dell'horror classico, Bela Lugosi) mutuata da una ricca iconografia sul tema (Rhodes 2001: 23-30; 34-38), carica la propria figura di una libido perversa, espressa nella torsione della promessa di matrimonio tra Neil e Madelaine in un mercimonio necrofilo, teso a possedere un corpo de-soggettivato. Bruner, invece, unico personaggio maschile a non provare alcun interesse materiale verso Madeleine, svolge il ruolo di ripristinare l'ordine morale nell'animo oscuro dell'isola, sino a raggiungere toni sicuramente didascalici, come nell'insistenza del gesto di accendere un fiammifero che accompagna tutto il film; sarà lui infatti a intervenire nel finale, contribuendo alla sconfitta di Legendre e a porre fine al controllo su Madeleine.

Così schematizzate, le caratterizzazioni dei personaggi e i desideri che muovono le loro azioni sintonizzano la sfera tematica del film su una fantasia spiccatamente reazionaria, in cui le ossessioni interne, il caos e la paura vengono gettate nell'Altrove esotico e primitivo, in modo da confermare la superiorità politica della *whiteness*, proprio nel momento in cui, nella fase finale del colonialismo statunitense, si confronta con le istanze delle loro propria decadenza, in cui si genera un reticolo di ansietà: la paura di venire controllati dal subalterno, subendo così una colonizzazione al rovescio; la minaccia dell'emancipazione femminile, espressa dal desiderio sfrenato di controllarne il corpo e l'identità con al zombificazione. In questo quadro reazionario, il cristianesimo si colloca come fulcro morale, tutto teso alla legittimazione della colonizzazione culturale di Haiti, grazie a una profonda riscrittura del mito originario dello zombie: "While the zombie could thus be seen as a critique of empire, zombie films also reprise a fantasy of empire" (Kee 2011:15).

3 L'oscenità postmoderna: *Dawn of the Dead* (1978)

L'iconografia tradizionale dello zombie si afferma grazie al cinema di George Romero, la cui formalizzazione dello splatter come cifra estetica dell'horror – termine utilizzato per la prima volta proprio dal regista per descrivere i propri film (McCarty 1984) – si lega a una forte componente critica (Paffenroth 2006) che raccoglie le tensioni attorno ai culti materiali che attraversano la cultura e la società tardocapitalista.

Nel suo ciclo di film sullo zombie, Romero maneggia un corpo dove la resurrezione viene restituita in tutta la sua macchia cadaverica, resa ancora più perturbante dai tratti grotteschi del suo mostro (lentezza, movimenti goffi a tratti ridicoli, rantolii e un'espressione catatonica), e a cui aggiunge il cinico istinto di divorare la carne dei vivi, senza rinunciare alla messa in forma di uno splatter iperrealista (la cura per il dettaglio sulle membra sbranate, l'eviscerazione e la copiosità del sangue). Romero non elimina totalmente i tratti che caratterizzano lo zombie voodoo, ma li aggiorna, e in parte li reinquadra, all'interno dei cambiamenti che intercorrono tra la fine del sistema coloniale e l'emergere di quello tardocapitalistico: la ripetizione meccanica di gesti e azioni della vittima zombificata vengono commutati nell'inarrestabile istinto degli zombie di divorare i vivi; l'effetto perturbante del corpo senz'anima vira nettamente verso l'abiezione del cadavere esibito, da cui scompare qualsiasi traccia dell'interiorità del soggetto (Kristeva 1980), a favore invece della spettacolarizzazione delle sue interiora. Certo, viene meno la cornice esoterica e sovrannaturale del voodoo, ma tale assenza rimarca piuttosto l'introiezione dell'Altro all'interno delle maglie della società nordamericana. Infatti, da vittima di un potere esoterico, incarnato dallo stregone, lo zombie postmoderno si afferma piuttosto come il ritorno (in vita) del represso, di un orrore e una violenza endemici nella società civile che trovano in questa figura una loro efficace incarnazione. Ed è pertanto nell'idea fulminante di Romero di costruire un mitologema tutto postmoderno, a partire dal fallimento del modello salvifico della resurrezione cristiana, che lo zombie viene trasformato in una metafora concettuale, ribadita dalla collocazione in scenari profondamente apocalittici e in un serrato confronto con le retoriche e le simbologie del cristianesimo.

Il ritorno in vita dei morti è uno dei motivi maggiormente ricorrenti all'interno del genere di scritti biblici dell'apocalittica: con questa immagine si allude all'avvento del regno dei cieli, allo scontro tra bene e male, all'ascensione degli eletti in cielo; ovvero, scenari che rimandano a una

dimensione teleologica salvifica e consolatoria. La resurrezione in chiave zombie, invece, viola coscientemente l'ordine simbolico delle immagini bibliche, mostrando piuttosto un'apocalisse priva di una qualsivoglia apertura palingenetica, in cui la promessa di un "nuovo cielo e nuova terra" (*Ap*, 21: 1) viene azzerata nella disseminazione di immagini iperrealistiche di un mondo inquadrato nella sua più claustrofobica e immanente marcescenza. Sembra, pertanto, che l'immaginario zombie si consolidi attorno all'idea di un radicale riuso simbolico dell'Apocalisse (Lino 2014), sostituendo al primato dello spirito l'irriducibile ingombro dell'oscena materialità dei corpi. Membra, sangue, carne, organi eviscerati e strappati a morsi davanti allo sguardo dello spettatore rispondono al sottile piacere tutto racchiuso nell'assistere alla programmatica desacralizzazione del corpo umano, restituito in tutta la sua anatomica vulnerabilità. E qui risiede la specificità del cinema sullo zombie di stampo romeriano: il grande rimosso cristiano della materialità dei corpi riconquista la sua visibilità, esplodendo in tutto il suo potenziale allegorico tramite le immagini della *via crucis* di una irreversibile de-umanizzazione. Il procedimento che consegna alla vulnerabilità del corpo umano un più ampio processo di secolarizzazione del cristianesimo appare evidente in *Dawn of the Dead*. Il film conferma e consolida lo schema survivalista diventato universale nelle apocalissi zombie a partire dal precedente *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968): una sorta di esperimento sociale, in cui un gruppo eterogeneo di persone si ritrova a sopravvivere assieme all'apocalisse zombie, cercando rifugi sicuri che alla fine mostrano tutta la loro fragilità. Pertanto, oltre a illustrare i modi della sopravvivenza dell'umano, in questo film Romero rintraccia uno dei luoghi "sacri" della società postmoderna, e in cui diviene ravvisabile la deterritorializzazione della funzione simbolica ascrivibile alla Nuova Gerusalemme dell'Apocalisse (*Ap*, 21): alla città-tempio che scende dal cielo alla fine dei tempi si sostituisce la cattedrale del consumo, il centro commerciale situato alla periferia est di Pittsburgh, scoperto casualmente dai sopravvissuti durante un disperata fuga in elicottero dalla città; allo "splendore [...] simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino" (*Ap*, 21: 11) si sostituisce lo sfavillio ipnotico delle vetrine e delle insegne.

Romero articola abilmente una dialettica del sacro e del profano, mostrando come i rituali e i luoghi simbolici della società della comunicazione di massa e del consumismo si impregnano di una sacralità sfregiata dal proprio riflesso perturbante. Seguendo questa direzione tematica, le

prime tre sequenze del film, ambientate in tre differenti luoghi, appaiono emblematiche. Il nervoso *incipit* all'interno dello studio televisivo, durante la trasmissione di un talk show incentrato sull'ondata di violenza cannibalica, esprime bene il collasso delle strutture comunicative e simboliche della società tardocapitalista. Attorno alla trasmissione si raccolgono una serie di tensioni che sfociano in agitazione e ressa: lo show viene interrotto più volte dai cameramen che inveiscono contro gli ospiti; dalla cabina di regia continuano a essere inviate informazioni fallaci sui centri di accoglienza ormai caduti in mano agli zombie; alcuni membri dello staff pianificano di disertare la trasmissione fuggendo con l'elicottero dell'emittente. E sebbene lungo la sequenza gli zombie non vengano mostrati, rimanendo così una presenza unicamente nominale, l'atmosfera si carica pesantemente di un sentimento della fine, che esplode nel collasso in "diretta" del sistema televisivo, scaturito dalla violazione della distanza di sicurezza tra la realtà e la sua costruzione mediatica.

La seconda sequenza mostra invece le tensioni razziali tra i gruppi militari scelti e una comunità di portoricani rinchiusa all'interno di un grande edificio. Chiamati a rastrellare gli appartamenti per uccidere i morti viventi al loro interno, i militari si scontrano con la resistenza dei familiari nel consegnare e lasciare uccidere i propri morti, mossi dal profondo bisogno di preservare una dimensione sacrale alla morte. Il riferimento alla cultura caraibica (come è noto, Porto Rico non dista molto da Haiti, e, inoltre, Romero era di origine cubana) erompe nel quadro del film, trascinando i retaggi del cinema zombie precedente, al fine di acutizzarne alcune istanze problematiche mai scomparse, come il razzismo intrinseco alla classe media americana[11]. La tensione tra l'eliminazione indifferente dei morti e la loro conservazione come *reliquia distorta* si carica di suggestioni apocalittiche. Roger e Peter, due membri della SWAT, durante un momento di pausa tra il feroce razzismo dei militari e le mattanze degli zombie, incontrano un anziano sacerdote ispano-americano che, dopo aver raccontato di aver dato l'estrema unzione ai morti viventi nascosti nell'edificio, con un tono laconico lascia intendere l'inevitabile vittoria finale dei morti sui vivi: "When the dead walks we must stop the killing or lose the war". Questo monito viene significativamente rafforzato nelle immagini della sequenza successiva: quella dell'assedio dei morti viventi al centro commerciale in cui i protagonisti trovano un insperato rifugio. Guardando da una balconata gli zombie ammassati all'ingresso del centro commerciale, Peter pronuncia con ieraticità la frase che da piccolo sentiva

da un vecchio parente che praticava il voodoo, e che sembra fare il paio con quella del sacerdote: "When there's no more room in hell the dead will walk the earth". Nella visione di Romero cristianesimo e voodoo non riproducono lo storico attrito coloniale, ma alludono entrambi alla bruciante continuità tra i vivi e i morti. La massiccia presenza degli zombie tra le vetrine, i corridoi e le scale mobili si impregna del parossismo di una sfibrante co-azione a ripetere, che segna il passaggio dalla sfera del culto religioso a quello del consumismo. Infatti, il film rafforza l'idea dell'assedio degli zombie come istinto consumistico, non più rivolto alla carne umana quanto a un'ideologizzazione del consumo: al dover essere lì dentro, per rispondere a un bisogno ugualmente necessario a quello antropofagico. Il potere sovrannaturale dello stregone di rendere l'umano un *automa psichico* viene aggiornato al potere seduttivo del consumismo, ben illustrato dalle inquadrature sugli zombie colti nella loro goffa deambulazione lungo le vetrine, dai dettagli delle mani accalcate per sfondare le vetrate dell'ingresso, o nel modo con cui meccanicamente, e comicamente, incespicano nelle scale mobili. Queste immagini diventano ingranaggi di un'inarrestabile de-sacralizzazione dell'umano, tutta espressa nell'ironica quanto disarmante indistinguibilità tra il comportamento del vivente e quello del suo doppio cadaverico – "they are us", pronuncia sempre Peter, in un momento fortemente rivelatorio. E se la visione della Nuova Gerusalemme mette fine alle tribolazioni dell'Apocalisse, il rifugiarsi all'interno del centro commerciale, per quanto sospenda momentaneamente la minaccia dell'invasione zombie (alla fine del film i morti comunque irromperanno riconquistando il posto che desiderano), sostanzia un'apocalisse già avvenuta nell'ironica quanto disarmante rivelazione della coincidenza, già in fibrillazione, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti viventi.

4 La riappropriazione del mito violato: *Fist of Jesus* (2012)

Come si è provato a dimostrare, la relazione tra zombie e cristianesimo si articola lungo una retorica della profanazione del sacro e della sacralizzazione del mondano. Tale meccanismo retorico si estende pertanto ai territori della cultura popolare investiti di un'affezione sacra e cultuale, mostrandone i rovesciamenti, riletture e rifigurazioni in cui l'ironia e horror rinegoziano i propri confini. Si pensi, ad esempio, al fenomeno della

ritrattistica in chiave zombie delle icone del cinema e dello spettacolo, e attorno alla quale si è sviluppata una certa vivacità soprattutto sul web; oppure, al caso editoriale di *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) di Seth Grahame Smith, riscrittura in chiave zombie del classico della letteratura di Jane Austen. L'immaginario popolare sembra ormai accettare il morto vivente e non mostrare più alcuna paura nei suoi confronti: lo dimostra bene la saga di fumetti della "Marvel Zombies", un universo parallelo dei famosi supereroi dei fumetti in cui devono fronteggiare la loro condizione di morti viventi, arrivando in certi casi a sbranarsi tra loro per placare la fame. Questi esempi sono riconducibili al più ampio fenomeno della *zombificazione della cultura mainstream*: un modo di usare in chiave spettacolare e ironica la figura dello zombie, sfruttando il suo portato immaginifico come un *divertissment* con cui restituire ironicamente l'immagine rovesciata della società e di altri fenomeni culturali. L'utilizzo di questa strategia retorica si ritrova anche nell'ambito religioso, ad esempio, nel libro di Arnaldo Casali, *Zombie, strane storie di santi* (2019), dove il filtro zombie viene utilizzato al fine di ricostruire alcuni tratti cruenti (e affini allo splatter) dell'agiografia cristiana, adeguandola ai repertori visivi del contemporaneo.

Ed è proprio su questa direttrice di ri-codificazione di miti e immagini religiose in riletture e riscritture zombie che diviene inquadrabile la figurazione cristica presente nei cosiddetti *zombie Jesus movie*. Si tratta di una declinazione cinematografica del tema del morto vivente poco nota, poiché circoscritta alle produzioni a bassissimo budget (per lo più cortometraggi autoprodotti, compiaciuti della propria sfera amatoriale) e segnate da una scarsa distribuzione. La marginalità di questo segmento, in contrapposizione alla popolarità sempre più mainstream dello zombie, ha reso questi prodotti dei piccoli oggetti di culto, in cui viene sfoderato un gusto compiaciuto per il trash, l'eccesso visivo declinato nei codici del grottesco e del *gore*, l'ironia e la parodia espresse al ridosso della blasfemia. In film come *Fist of Jesus*, *The Zombie Christ* (Bryan 2012), *Jesus H. Zombie* (Hisel 2006), *Kicking Zombie Ass for Jesus* (Luna 2019) per citarne alcuni, si assiste prevalentemente alla trasformazione del Cristo in un eroe dell'apocalisse zombie: la sua tradizionale funzione salvifica viene mantenuta, ma arrangiata sulle corde narrative e figurative dell'horror, ovvero dialogando con la medesima matrice di provocazione e oltraggio al senso del sacro religioso su cui la fiction zombie ha costruito gran parte della propria fascinazione. E nelle trame di una blasfemia goliardica emerge una retorica

che guarda alla ri-appropriazione di quelle stesse simbologie sottratte al discorso religioso dallo slittamento dall'Apocalisse biblica a quella zombie.

Innanzitutto, la figura del Cristo presenta almeno due elementi che permettono il passaggio dalla sfera della religione a quella della provocazione horror: il dogma della resurrezione pasquale e il rito dell'eucarestia. Come è stato evidenziato nei paragrafi precedenti, questi tratti vengono rovesciati nei loro corrispettivi grotteschi, soffocandone il respiro escatologico: allo spirito che sublima il corpo morto si sostituisce la vistosa abiezione del cadavere, e alla simbologia del pane e del vino come corpo della divinità si contrappone un'antropofagia splatter.

Al centro del cortometraggio *Fist of Jesus*, forse il più famoso tra gli *zombie Jesus movie*, vi è la riscrittura del famoso episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro, restituito con un deliberato, se non folle, *pastiche* di immaginari cinematografici. Gesù compie il miracolo, ma Lazzaro risorge come zombie, iniziando a divorare i presenti e dando il via alla consueta invasione di zombie, questa volta però immaginati sotto le vesti di centurioni romani, farisei e degli anacronistici cowboy. La facile tentazione verso l'esecrazione blasfema della resurrezione di Lazzaro lascia spazio, invece, a uno svolgimento fortemente parodico: Gesù, accompagnato dal "fedele" Giuda (che dopo l'arrivo dei primi zombie si suicida ma questa volta viene resuscitato con successo dallo stesso Gesù), comincia a sterminare infinite orde di zombie con armi improbabili – tra cui un'enorme lisca di pesce – e compiendo acrobazie da arti marziali, scimmiottando film di vario tipo (soprattutto i generi dell'action e il cappa e spada) e assumendo le pose dei personaggi invisi nelle attuali zombie fiction. La resurrezione di Lazzaro è il frutto di uno spaventoso errore, la cui imprevedibilità si materializza nel lungo urlo in falsetto che, grazie a un uso comico della dialettica campo-fuoricampo, si scoprirà appartenere proprio a un Gesù terrorizzato. E proprio questo urlo isterico segna l'avvento di un'eroicità del Cristo tutta cinematografica, segnata dalla trasformazione da soggetto terrorizzato a giustiziere assetato di sangue che riporta l'odine al caos dell'apocalisse zombie. Questa trasformazione avviene in un crescendo splatter-gore, che culmina nelle ultime scene dove Gesù viene inquadrato trionfante sulla cima di una montagna sanguinolenta di resti maciullati di zombie.

Ma è proprio tra la montagna di ossa, crani e membra che emergono le fila di un altro copione: quello della ri-appropriazione cristologica del mitologema della resurrezione violato proprio dalla cinematografia zombie. Il re-impossessamento della resurrezione avviene tramite il registro

della parodia che ne legittima l'intensificazione dello splatter.

Sembra allora che il sentimento del sacro religioso per ritagliarsi uno spazio di riconoscibilità aneli l'oscenità materiale dell'horror zombie. La puntualizzazione dell'estremo si disfa del perturbante iperrealismo del paradigma visivo romeriano, per scagliarsi piuttosto sulla dissacrazione del corpo dello zombie (basti pensare ai modi originali ma tutti cruenti e al limite della farsa con cui Gesù elimina gli zombie). Assistiamo allora all'ennesimo rovesciamento, questa volta come pratica di (ri)appropriazione: lo zombie non allude più a un'indagine verso gli effetti perturbanti ascrivibili all'antropologia di un dato periodo culturale, non rivela un'attenzione al mostruoso da svelare, al latente mascherato nel manifesto; piuttosto con *Fist of Jesus* e agli altri film di questo sottogenere, lo zombie viene traslato in un dispositivo con cui la religione cristiana riafferma la proprietà del mito all'origine stessa dell'*invenzione cinematografica dello zombie*; e lo fa impossessandosi della sua materia visiva, ovvero cannibalizzandone oscenamente il corpo.

Note

1 Negli ultimi venti anni si è assistito al fenomeno della cosiddetta *zombie renaissance* (Bishop 2009; 2010; 2015), ovvero il ritorno massiccio dello zombie nei circuiti della cultura popolare, al di fuori dei perimetri della narrazione horror del cinema e di altri media.

2 Cfr. l'utilizzo della categoria concettuale dello zombie nell'ambito dei *media studies* (Parikka 2012, ed. 2019; Hertz, Parikka 2012; Deuze 2013) e della *posthuman theory* (Lauro, Embry 2008; Christie, Lauro 2013), oltre alla sua disseminazione come "funzione aggettivale" (Boni 2016) in diversi ambiti discorsivi: finanzia ed economia (Quiggin 2010, ed. 2012; Doni, Tomelleri 2015; Fojas 2017), informatica, statistica (Smith 2014), mondo botanico e animale.

3 Per un approfondimento del concetto di *post-zombie* cfr. Lino (2021).

4 Per una ricognizione sulle pubblicazioni focalizzate sula società haitiana precedenti all'uscita del libro di Seabrook è sicuramente fondamentale il ricco contributo di Gary D. Rhodes (2001). Nella sua storia culturale dello zombie, Roger Luckhurst (2013) rintraccia l'origine narrativa del concetto di zombie nel racconto *Martinique Sketches* (1890) di Lafcadio Hearn.

5 Tale analogia può essere messa in relazione con la diffusione nell'ambito culturale europeo del termine *robot*, usato per la prima volta nella pièce

teatrale *R.U.R* (1920) di Karel Čapek, e derivante dal verbo slavo *robotita*, che significa "svolgere lavori pesanti". Ritroviamo una accurata riflessione su tale analogia all'interno dell'originale studio sullo zombie di Barbara Le Maître (2015).

6 Sulle relazioni tra la pièce di Webb e il film degli Halperin cfr. Rhodes (2001: 83-88) e Russell (2014: 18-19)

7 Si pensi soprattutto a *Dracula* (1931) di Todd Browing e a *Frankenstein* (1931) di James Whale.

8 Questo dispositivo narrativo viene riproposto ricorsivamente in altri film sullo zombie usciti tra gli anni Trenta e Quaranta, come *Revolt of the Zombies* (1936), sempre degli Halperin, *Ouanga* aka *The Love Wanga* (1936) di George Terwilliger e il più celebre *I Walked with a Zombie* (*Ho camminato con uno zombie*, 1943) di Jacques Tourneur.

9 Alla stregua di altre figure cinematografiche celebri per la loro ossessione di controllare la mente altrui, come il Dr. Mabuse del ciclo di film di Fritz Lang e il personaggio di Svengali dell'omonimo film del 1931 di Archie Mayo.

10 Quello dello sguardo in macchina dell'ipnotizzatore è un meccanismo che attraversa tutto il genere dell'horror classico, attento a intensificare il livello scopico che quello narrativo, al fine di garantire efficacemente il coinvolgimento emotivo dello spettatore.

11 Il tema del razzismo emerge tutto nell'ambiguo finale del precedente film *The Night of the Living Dead*.

Bibliografia

Bishop, Kyle W. (2009), "Dead Man Still Walking. Explaining the Zombie Renaissance", *Journal of Popular Film and Television*, 37/1: 16-25.

— (2010), *American Zombie Gothic. The Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, McFarland.

— (2015), *How Zombie Conquered Popular Culture. The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*, Jefferson, McFarland.

Carcavilla Puey, Lorenzo (2013), "Genealogía hipnótica del mito del zombi: *The Magic Island* (1929)", *Asclepio*, 65/1: 3-11.

Casali, Arnaldo (2019), *Zombi, strane storie di santi*, Perugia, Graphe.it.

Christie, Deborah; Lauro, Sarah J., eds. (2011), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York, Fordham University Press.

Coulombe, Maxime (2012), *Piccola filosofia dello zombie; o come riflettere attraverso l'orrore*, trad. it. a cura di C. Passoni, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Degoul, Franck (2011), "«We are the mirror of your fears»: Haitian Identity and Zombification", *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, eds. D. Christie, S.J. Lauro, New York, Fordham University Press: 24-38.

Deuze, Mark (2013), "Living as a Zombie in Media (is the Only Way to Survive)", *MATRIZes*, 7/2: 1-19.

Doni, Martino; Tomelleri, Stefano (2015), *Zombi. I mostri del neocapitalismo*, Milano, Medusa.

Fojas, Camilla (2017), *Zombies, Migrants and Queers. Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*, Chicago, University of Illinois Press.

Hertz, Garnet; Parikka, Jussi (2012), "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", *Leonardo*, 45/5: 424-430.

Kee, Chera (2011), "«They are not men, they are dead bodies». From Cannibal to Zombie and Back Again", *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, eds. D. Christie, S.J. Lauro, New York, Fordham University Press: 9-23.

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Engl. transl. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.

Lauro, Sarah J.; Embry Karen (2008), "A Zombie Manifesto: The Non-Human Condition in the Era of Advanced Capitalism", *boundary* 2/1: 85-108.

Le Maître, Barbara (2015), *Zombie. Una favola antropologica*, ed. it. a cura di V. Dominici, Roma, Armando Editore, 2016.

Lino, Mirko (2014), *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.

— (2021), "«E la morte fuggirà loro». Post-zombie e ritornanti. Elementi formali e tematici per un'apocalittica delle serie Tv", *Variazioni sull'Apocalisse. Un percorso nella cultura occidentale dal Novecento ai giorni nostri*, eds. A. Baldacci, A. Małgorzata Brysiak, T. Skocki, New York, Peter Lang: 229-243.

Luckhurst, Roger (2015), *Zombies. A Cultural History*, London, Reaktion.

McCarty, John (1984), *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York, St. Martin Press.

Métraux, Alfred (1958), *Il vodu haitiano. Magia, stregoneria e possessione*, trad. it., Milano, Ghibli, 2015.

Moreman, Christopher M.; Rushton, Cory J., eds. (2011), *Race, Oppression and the Zombies: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*, Jefferson, McFarland.

Paffenroth, Kim (2006), *The Gospel of the Living Dead. George Romero's Vision of Hell on Earth*, Waco, Baylor University Press.

Parikka, Jussi (2012), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it., a cura di E. Campo, S. Dotto, Roma, Carocci, 2019.

Quiggin, John (2010) *Zombie Economics. Le idee fantasma da cui liberarsi*, ed. E. Barucci, M. Messori, Milano, Università Bocconi Editore, 2012.

Rhodes, Gary D. (2001), White Zombie. *Anatomy of a Horror Film*, Jefferson, McFarland.

Russell, Jamie (2014), *The Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*, London, Titan Books.

Seabrook, William (1929), *The Magic Island*, Brace, Harcourt.

Smith, Robert (2014), *Mathematical Modelling of Zombies*, Ottawa, Ottawa University Press.

Filmografia

Dawn of the Dead (*Zombi*, aka *L'alba dei morti viventi*), Dir. George Romero, Usa, 1978.

Dr. Mabuse, der Spieler (*Il dottor Mabuse*), Dir. Fritz Lang, Germania, 1922.

Dracula, Dir. Todd Browning, Usa, 1931

Fist of Jesus, Dir. D. Muñoz, A. Cardona, Spagna, 2012.

Frankenstein, Dir. James Whale, Usa, 1931.

I Walked with a Zombie (*Ho camminato con uno zombie*), Dir. Jacques Tourneur, Usa, 1943.

Jesus H. Zombie, Dir. Daniel Hisel, Usa, 2006.

Kicking Zombie Ass for Jesus, Dir. Israel Luna, Usa, 2019.

Ouanga aka *The Love Wanga*, Dir. George Terwilliger, Usa, 1936.

Revolt of the Zombies, Dir. Halperin Bros, Usa, 1936.

Svengali, Dir. Archie Mayo, Usa, 1931.

The Night of the Living Dead (*La notte dei morti viventi*), Dir. George Romero, Usa, 1968.

The Zombie Christ, Dir. Christopher Bryan, Usa, 2012.

White Zombie (*L'isola degli zombies*), Dir. Halperin Bros, Usa, 1932.

Mirko Lino è Ricercatore presso l'Università dell'Aquila – Dipartimento di Scienze Umane, dove insegna Storia del cinema e Cinema e media. Ha pubblicato la monografia, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). Ha curato i seguenti volumi: assieme a S. Ercolino, M. Fusillo, L. Zenobi, *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); assieme a S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); assieme a M. Fusillo, L. Marchese e L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). Ha curato assieme a H.-J. Backe e M. Fusillo il numero speciale della rivista Between, n.20 vol. 10 (2020), *Transmediality / Interme-diality / Crossmediality: Problems of Definition*. È membro dell'ICLA Research Committee on Literatures, Arts, Media (CLAM). | Mirko Lino is Senior Lecturer at University of L'Aquila – Department of Humanites, where he teachs History of Film and Cinema and Media. He published the monography *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). He edited the following books: together with S. Ercolino, M. Fusillo, L. Zenobi, *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); together with S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); together with M. Fusillo, L. Marchese, L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). He also edited together with H.-J. Backe, M. Fusillo the special issue of Between Journal, *Transmediality / Interme-diality / Crossmediality: Problems of Definition* 20/10 (2020). He is member of ICLA Research Committee on Literatures, Arts, Media (CLAM).