

## INVASION OF THE BODY SNATCHERS

Di Stefano Bellomi

Un uomo è trattenuto in un pronto soccorso. Grida ma nessuno lo ascolta. Lo credono pazzo. Al Dottor Hill dell'ospedale psichiatrico, convocato in piena notte per un responso sull'irrequieto paziente, l'uomo può finalmente raccontare gli allucinanti accadimenti di cui è stato testimone.

Si chiama Miles Bennel ed è un medico di base. Trascorsa la settimana precedente ad un convegno medico, appena rientrato a Santa Mira, cittadina (di fantasia) della provincia californiana nella quale vive, si accorge che, nonostante le apparenze, qualcosa di quantomeno insolito sta avvenendo: il suo studio rimane inspiegabilmente deserto nonostante i molti appuntamenti fissati dalla segretaria durante la sua assenza e, contro ogni evidenza, un bambino sostiene che sua madre non è sua madre e una giovane donna che suo zio non è suo zio.

Il dottor Bennel, inquietato dalle singolari coincidenze, si consulta con il dottor Dan Kauffman, psichiatra del paese, che attribuisce gli anomali comportamenti ad «una strana forma di nevrosi di natura isterica, un'epidemia vera e propria», probabilmente causata da «preoccupazioni e nervi scossi».

Le cose, in verità, non stanno come dice Kauffman e dagli oscuri presagi si delinea via via una tremenda realtà: dopo essersi imbattuto in uno pseudocadavere, un essere «assolutamente in ordine e pronto a funzionare», di fronte al quale la scienza medica di cui dispone non può fornire alcuna spiegazione, il dottor Bennel, la fidanzata Betty Driscoll, e i coniugi Belicec, scopriranno che, proprio da Santa Mira, ha preso il via l'invasione aliena della Terra.

Gli extraterrestri sembrano avere fisiologia vegetale, sono grossi baccelli che, se posizionati nelle vicinanze di un essere umano durante il sonno, dopo averne assunto l'aspetto e la memoria, gli si sostituiscono. Che cosa accada all'originale umano a processo ultimato non è dato sapere: Bennel inferisce che possa venire distrutto.

Il comportamento dei cloni è apparentemente simile a quello degli umani, tra i quali si mimetizzano perfettamente. Non possono tuttavia ingannare chi, avendo conosciuto le persone autentiche nel profondo dei loro sentimenti, si accorge che le repliche non provano alcuna vera emozione, ma si limitano a simularla. Le copie sono guidate dal solo istinto di autoconservazione: nella nuova «civiltà» non ci sarà spazio per passioni, ambizioni, fede e amore, ma tutti saranno uguali e l'infelicità sarà solo un lontano ricordo.

Dei quattro amici, solo il dottor Bennel riuscirà a non addormentarsi e a fuggire a piedi da Santa Mira raggiungendo una via ad alto scorrimento, da cui griderà, agli incuranti automobilisti, tentando di bloccare il traffico: «ascoltatemi o sarà troppo tardi!».<sup>1</sup>

Una dissolvenza riporta l'azione in ospedale: il dottor Hill sembra non credere alle parole di Miles. Poi, il colpo di scena: in seguito ad un incidente stradale, stanno ricoverando l'autista di un camion proveniente dalla vicina Santa Mira. L'abbiamo tirato fuori da sotto un mucchio di strani cosi che non avevo mai visto» dice il barelliere. «Che così?» domanda allarmato il dottor Hill. «Sembravano degli enormi baccelli» risponde l'infermiere.

Scatta l'allarme e viene allertata l'FBI. Siamo autorizzati a sperare che il destino dell'umanità non sia ancora segnato.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il doppiaggio italiano, nel complesso abbastanza fedele, non riesce in questo caso a replicare il potente effetto ansiogeno delle parole originalmente pronunciate da Bennel: «You're next! You're next!»

<sup>2</sup> L'intreccio sommariamente riportato si riferisce alla versione definitiva del film. Essa differisce dal primo montato per l'aggiunta del prologo e dell'epilogo costituiti dalle scene nell'ospedale. Tali modifiche furono imposte allo sceneggiatore e al regista dalla produzione dopo aver constatato, in seguito ad una prova di proiezione, lo scarso *appeal* commerciale del film, che avrebbe dovuto concludersi pessimisticamente col primo piano straniante di Miles Bennel che, in autostrada, dopo aver tentato invano di avvertire gli automobilisti del pericolo, si rivolge direttamente

Tratto da *The Body Snatchers*<sup>3</sup>, il quasi omonimo romanzo che Jack Finney aveva pubblicato a puntate, nel 1954, sul *Collier Magazine*, esce nel 1956 nelle sale cinematografiche americane *L'Invasione degli Ultracorpi* (*Invasion of the Body snatchers*). Sceneggiato da Dan Mainwaring, diretto da Don(a)ld Siegel e prodotto da Walter Wanger per la *Allied Artist*, il film raccoglie incassi discreti, ma avrà modo di riscattarsi a partire dal decennio successivo divenendo, se non una delle opere più studiate e discusse della storia del cinema tutto, almeno di quella di genere *science fiction*. Nella sua autobiografia del 2008, *I Thought We Were Making Movies, Not History*, Walter Mirisch, responsabile delle produzioni *Allied Artist* alla metà degli anni Cinquanta, afferma:

From personal knowledge, neither Walter Wanger nor Don Siegel, who directed it, nor Dan Mainwaring, who wrote the script nor the original author Jack Finney, nor myself saw it as anything other than a thriller, pure and simple.<sup>4</sup>

Dai ricordi che Mirisch conserva, quindi, gli autori non si erano proposti altro che la realizzazione di *un puro e semplice thriller*. Eppure:

People began to read meanings into pictures that were never intended. *The Invasion of the Body Snatchers* is an example of that. I remember reading a magazine article arguing that the picture was intended as an allegory about the communist infiltration of America.<sup>5</sup>

In effetti la proliferazione di interpretazioni sul film di Siegel – tra cui quella dell'infiltrazione comunista risulta essere storicamente una delle più fortunate - è stata notevole e perdura ancora oggi, nonostante ne siano già stati realizzati ben tre *remake*.<sup>6</sup>

Ad una lettura in chiave allegorica del film non si sottrarrà, anni dopo, neppure Don Siegel. In un'intervista del 1972 a Guy Brancourt disse, a proposito dei Pods, ossia degli Ultracorpi:

But let me repeat that all of us who worked on the film belived in what I said – that the majority of the people in the world unfortunately are pods, existing without any intellectual aspirations and incapable of love.<sup>7</sup>

Quattro anni più tardi, in un'altra intervista rilasciata a Stuart M. Kaminsky, il regista aggiunse:

People are pods. Many of my associates are certainly pods. They have no feelings. They exist, breathe, sleep.<sup>8</sup>

---

allo spettatore gridandogli: «You're next! You're next!».

<sup>3</sup> Il romanzo è stato pubblicato in Italia nella collana Urania della Mondadori nel 1977 col titolo de *Gli Invasati*. Una versione rivista dall'autore, più lunga, è stata tradotta e data alle stampe nel 2007 dalla Marcos Y Marcos col titolo de *L'Invasione degli Ultracorpi*.

<sup>4</sup> W. Mirisch, *I Thought We Were Making Movies, Not History*, University of Wisconsin Press, Madison, WI 2008, p. 40.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>6</sup> I tre *remake* a cui si fa riferimento sono stati realizzati a, rispettivamente, 22, 37 e 51 anni dall'uscita de *L'Invasione degli Ultracorpi*: *Terrore dallo spazio profondo* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978) di Philip Kaufman, *Ultracorpi – L'invasione continua* (*Body Snatchers*, 1993) di Abel Ferrara e, in ultimo, *Invasion* (*The Invasion*, 2007), per la regia di Oliver Hirschbiegel. In aggiunta ai tre film appena citati merita di essere segnalato, tra le numerose parodie, *Strange Invaders* (1983), diretto da Michael Laughlin.

<sup>7</sup> Intervista a Don Siegel di Stuart M. Kaminsky, *Don Siegel on the Pod Society in La Valley, Invasion of the body Snatchers*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989, p. 154. Citazione riportata in S. SANDERS, *The Philosophy of the Science Fiction*, University Press of Konnecticut, Lexington 2008, p. 57.

<sup>8</sup> Intervista a Don Siegel di Guy Brancourt, in A. LA VALLEY, *Op. cit.*, p.159. Citazione riportata in S. M. SANDERS, *op. cit.*, p. 57.

Il tempo, com'è noto, modifica opinioni e prospettive. Eppure non è con la sola distanza temporale che si può giustificare la non piena sovrapponibilità dei ricordi di Mirisch alla lettura retrospettivamente offerta da Siegel. Evitando, per questa volta, di soffermarci sulla presunta maggior genuinità di una testimonianza rispetto all'altra, entrambe verranno qui considerate come interessanti dati interpretativi, che non possono tuttavia imporsi su quanto il film, effettivamente, mostra. Detto più semplicemente, i produttori producono i film, i registi li dirigono, critica e pubblico li interpretano: quando un produttore, uno sceneggiatore o un regista manifestano le loro intenzioni o le loro interpretazioni, esse dovrebbero affrontare il medesimo vaglio di legalità e coerenza riservato a qualsiasi altra. Non si vuole in questo modo togliere la paternità dell'opera ai suoi autori, ma semplicemente affermare un'ovvietà: quando un film, una volta terminato, affronta il mondo della fruizione e dell'interpretazione, procede indipendentemente, in maniera analoga a come un figlio, divenuto adulto, si emancipa dai propri genitori per costituirsi come esistenza autonoma.

E autonoma d'esistenza i prodotti di *science fiction* sembrano averne in abbondanza. Ancora attuali, e altrettanto valide se estese all'ambito cinematografico, ci paiono le parole che Umberto Eco scrive, nel 1964, nel paragrafo dedicato alla fantascienza letteraria di *Apocalittici e integrati*:

Fondata su un meccanismo dell'azione atto a provocare un certo effetto immediato, la narrativa di fantascienza si basa sull'impiego di alcuni mitologemi. L'universalità di queste "situazioni" e di questi problemi è la condizione essenziale del funzionamento di una trama [...] nella fantascienza si è verificato un fenomeno che la cultura moderna non aveva più riscontrato dal medioevo e dalle sue propaggini rinascimentali: l'esistenza di un repertorio figurale istituzionalizzato, per cui ogni situazione tipica, emblema riassuntivo, carattere o figura, assume immediatamente agli occhi del lettore un riferimento allegorico o morale – e ogni storia acquista immediatamente il valore di un messaggio che va oltre la sequenza apparente dei fatti.<sup>9</sup>

La *science fiction*, in ogni sua forma, sembra così godere di una naturale propensione alla polisemia e, favorendo letture analogiche, simboliche, metaforiche, allegoriche, invitare alla metacomprendimento; nei suoi contenuti ritroviamo i medesimi meccanismi che sottendono le interpretazioni delle fiabe, dei miti, dei testi sacri: archetipi e mitologemi consustanziano con velata discrezione avventure ambientate in universi più o meno attuali, più o meno vicini, più o meno paralleli.

Gli alieni a cui gli umani tentano di sfuggire non hanno apparentemente nulla di mostruoso o ripugnante: sono loro copie perfette, i loro sosia. Il mitologema di cui l'opera si avvale è pertanto, in tutta evidenza, quello del doppio malvagio.

Sulle radici del doppio concentra le sue riflessioni Sigmund Freud che, nel 1919 in *Das Unheimliche (Il Perturbante)*, riprendendo quanto già osservato da Otto Rank, afferma che "il sosia era in origine un'assicurazione sulla scomparsa dell'io" e che "probabilmente il primo sosia dell'uomo è stata l'anima immortale", ma una volta superata questa fase primitiva, contraddistinta da "un amore illimitato per sé stessi, dal narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo"<sup>10</sup>, il sosia capovolge il suo significato, fino a divenire – come nelle leggende e credenze incentrate sul mitologema tedesco del *Dopplegänger* e su quello anglosassone del *Fetch* – presagio e precursore di negatività e morte.

L'angoscia e il terrore provati di fronte al sosia vengono ricondotti da Freud alla categoria del *perturbante*, definibile come "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da tempo, a

<sup>9</sup> U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2008, p. 373.

<sup>10</sup> S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, p. 286 - 287

ciò che ci è familiare”: ne facciamo esperienza quando quello che ci è più intimo, prossimo e familiare muta inaspettatamente di segno, apparendoci lontano, *altro* da come è stato per noi fino a quel momento, diverso da come avrebbe dovuto essere.

Il doppio è la personificazione assoluta del perturbante: si configura infatti come un attacco diretto al nostro *Io*, quanto abbiamo di più vicino e familiare. Se con la nostra propria immagine riflessa, più o meno corrispondente a come crediamo di essere, abbiamo imparato a fare i conti, avere la sventura imbatterci nel nostro doppio rappresenterebbe – indipendentemente da una sua eventuale origine aliena - la forzata messa in discussione di quel principio d'identità in base al quale ci riconosciamo come soggetti unici e indivisibili.

A partire da questa certezza identitaria discende la possibilità di riconoscere come *altro da sé* tutto ciò che ci circonda: il doppio – insieme *alieno* e connaturale a noi -, appropriandosi dei nostri ricordi e minacciando di fare lo stesso col nostro presente e il nostro futuro, si oppone di fatto alla nostra esistenza. Tuttavia tale paura ancestrale, che è insieme terrore di perdersi e desiderio di deresponsabilizzarsi, fa presa su di noi, e viene variamente ripresentata in chiave estetica attraverso mondi altri che si strutturano alterando le condizioni di realtà.

In tali universi il doppio può infatti, quando raccontato o messo in scena in maniera coerente, generare nel fruitore dell'opera sensazioni perturbanti che, seppur mediatamente e di riflesso, sono simili a quelle esperite dai personaggi.

Se la visione de *L'Invasione degli Ultracorpi*, - nato come *science fiction thriller* senza grandi pretese – sa suscitare ancora oggi curiosità, coinvolgimento e paura in spettatori assuefatti da effetti speciali sempre più immersivi, è perchè il film sa raggiungere un equilibrio che potremmo definire “classico” tra diversi elementi costitutivi: la struttura della vicenda, la messa in scena della *suspance*, e una sottile dialettica del perturbante.

In primo luogo, per la progressione della storia, viene adottata una struttura “a scoperta”, oggi piuttosto formalizzata ma all'epoca assai meno inflazionata, che il cinema, soprattutto *horror*, eredita, per tramite del romanzo gotico, dalla classicità. Noël Carroll, in *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart*<sup>11</sup>, descrive tale struttura sostenendo che gran parte del fascino dei prodotti catalogabili come *horror* non risiede tanto nella presenza dei “mostri” stessi, quanto piuttosto in una struttura che stimola la curiosità dello spettatore, facendogli vivere attraverso i personaggi il “dramma della dimostrazione” dell'esistenza di qualcosa di impossibile: al sospetto segue la rivelazione e, quindi, una serie di conferme che forniscono allo spettatore le numerose informazioni di cui necessita per saziare la propria curiosità - dalla provenienza dei mostri, alla scoperta delle loro facoltà sovranaturali, fino agli eventuali elementi in grado di aiutare i personaggi umani a sconfiggerli.

Secondariamente, le vicende del film sono immerse in un'atmosfera carica di *suspance*: lo spettatore è a conoscenza – grazie soprattutto alla visione del prologo e ad un utilizzo contrappuntistico della musica extradiegetica<sup>12</sup> – di maggiori informazioni rispetto ai personaggi. Ciò crea in lui una forte

---

<sup>11</sup> N. CARROLL, *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York-Londra 1990. Alcuni estratti del testo di Carroll sono presentati in traduzione italiana in D. ANGELUCCI (a cura di), *Estetica e Cinema*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 231-243

<sup>12</sup> Le musiche composte da Carmen Dragon immergono il pubblico in un'atmosfera ansiogena fin dalle dissonanti note che accompagnano la presentazione dei titoli di testa. Il ruolo della musica extradiegetica non si limita a quello di semplice accompagnamento sonoro delle immagini in vista dell'amplificazione del dramma, ma raggiunge valore rivelatorio quando, in numerose occasioni, soprattutto nella prima parte del film, in aperto contrasto con quanto viene mostrato, avverte lo spettatore del fatto che, dietro situazioni vissute con serenità dai protagonisti, si celano pericoli per la loro sopravvivenza. Può essere interessante osservare che, se le musiche extradiegetiche seguono una “linea di verità”, quelle diegetiche - come le note di Johannes Brahms da cui Miles si lascia rapire nella speranza (vana) che possano condurlo a incontrare uomini ancora capaci di provare sentimenti - si collocano invece sul piano dell'apparenza, del miraggio mendace.

tensione: all'erta per il prossimo verificarsi di eventi nefasti, teme per la sorte dei personaggi cui vorrebbe suggerire vie di scampo ai pericoli incombenti.

Infine, sulla struttura “a scoperta” sostenuta da elementi di *suspance* appena descritta, Siegel incastona una catena di effetti perturbanti esperiti dai personaggi di fronte al doppio alieno, disposti secondo una *climax* di intensità crescente, eguando il criterio della vicinanza alla sfera più intima del protagonista: il terrore del perturbante può in principio essere mantenuto a una certa distanza perchè riguarda personaggi secondari ed è frutto di testimonianze indirette; successivamente viene sperimentato in prima persona dal dottor Bennel attraverso l'incontro con i sosia di Jack Belicec, di Becky e di se stesso; infine, dopo la simbolica “uccisione” del proprio *alterego* alieno, raggiunge il suo apice quando Miles, in fuga con la fidanzata da una Santa Mira ormai in mano ai cloni, credendo di baciare Becky, si ritrova tra le braccia il di lei sosia. La tremenda scoperta è fatta simultaneamente dallo spettatore e da Miles, che gli presta il suo sguardo per una soggettiva sul volto inespressivo di lei. Ancora più intensa è l'inquadratura successiva: il controcampo è, questa volta, una soggettiva della nuova Becky che mostra il primissimo piano degli occhi sbarrati di Miles in preda al più profondo, perturbante, terrore<sup>13</sup>.

Miles Bennel non può più contare su nessuno, è l'ultimo umano rimasto a Santa Mira.

Il film di Siegel è, come abbiamo visto, costruito in modo tale da spingere lo spettatore ad identificarsi con i protagonisti, a partecipare della loro sorte, a dividerne timori e paure.

Volendo spingersi oltre una lettura superficiale della storia mostrata – che appare in tutta evidenza<sup>14</sup>, una silenziosa invasione aliena della Terra da parte di alieni mutanti -, quali sono i suoi significati più profondi? Qual è il modello di umanità che il film ci invita a fare nostro? Quali gli ideali e i valori che Miles e Becky vogliono difendere dall'invasione aliena? E, per converso, quali quelli che l'instaurarsi di una nuova civiltà non-umana porterebbe con sé, e che il film vorrebbe rigettassimo *in toto*, spingendoci a percepirla con orrore? Cercare una risposta a queste domande potrà aiutare a orientarsi nelle alcune delle molteplici letture allegoriche di cui il film è stato fatto oggetto nel corso degli anni e a darne ragione.

Miles e Becky appaiono come un concentrato dei valori americani di quegli anni, e non solo: Miles è un dottore attento e scrupoloso, disposto a viaggiare per di mantenere aggiornate le sue conoscenze; Becky è una giovane donna, elegante ma non futile, che ha appena abbandonato la vita della metropoli per ristabilirsi in provincia. Entrambi sono divorziati<sup>15</sup>, e questo elemento, oltre a

---

<sup>13</sup> Nella versione americana del film questo stato emotivo è sottolineato da un intervento della voce narrante di Miles, assente in quella italiana: “I'd been afraid a lot of time in my life, but I didn't know the real meaning of fear until I kissed Becky.”

<sup>14</sup> In realtà, tale evidenza non è pacifica. È stata recentemente avanzata una nuova, originale lettura: l'interpretazione “letterale” avanzata da Steven Sanders nel già citato *The Philosophy of the Science Fiction Film* (cf. Nota 7) consiste nel considerare Miles Bennel null'altro che un pazzo in preda ad un confusionale attacco di paranoia. Per sostenere la sua ipotesi, Sanders rileva come all'interno del *flashback* che mette in scena il racconto di Miles al dottor Hill siano presenti alcune significative incongruenze e cause assenti: come può Becky essersi addormentata ed essere stata sostituita dal suo clone in quei soli sessanta secondi nei quali Miles, allontanatosi per controllare la provenienza di una musica dolcissima nella speranza di incontrare esseri (ancora) umani, l'ha lasciata sola? E come può aver fatto il Pod, in un tempo tanto limitato, a far sparire il vecchio corpo di Becky e indossarne i vestiti? L'interpretazione che Sanders offre sembra tuttavia essere invalidata dal finale del film, quando l'incredibile racconto del protagonista trova conferma grazie a una fortunata coincidenza. Sanders ne è consapevole, ma non se ne scoraggia, in quanto interpreta gli ultimi quadri come un intervento ironico dell'autore, tipico nei film *noir* di quel periodo. La lettura di Sanders è interessante, ma non limita in alcuna maniera la possibilità di concepimento di nuove ipotesi interpretative a livello allegorico.

<sup>15</sup> Il dialogo in cui Miles e Becky scoprono di condividere l'esperienza di un fallimento matrimoniale (l'essere stati a Reno) può essere frainteso da chi non sappia che Reno è una città del Nevada non distante da Las Vegas che deve la sua fama principalmente alla rapidità con cui era possibile ottenere l'annullamento dei contratti matrimoniali. È legittimo supporre che la scelta di non chiarire allo spettatore, nel doppiaggio italiano, il significato del riferimento,

segnalarli come non straordinariamente affezionati ai valori tradizionali del partito conservatore, indica chiaramente la loro propensione a non accettare soluzioni mediane, a voler essere sempre artefici delle proprie fortune, fautori del proprio destino, pur senza essere eroi. A unirli, oltre alla volontà di aver salva la vita, è un amore appena sbocciato. In sintesi, sono due rappresentanti della *middle class* colta americana ed entrambi si fanno portatori, seppur moderati, di quell'individualismo che è alla base della *Way of Life* statunitense.

Se i valori umani sono posti ed affermati come positivi attraverso le azioni dei protagonisti, l'essenza identitaria dei cloni è invece ricavata per sottrazione. Gli alieni sono come noi, ma hanno qualcosa in meno, «i sentimenti»: ciò dovrebbe indurci a considerarli inferiori.

Intorno a questo nodo, c'è una sequenza del film che merita di essere approfondita.

Quando i due protagonisti in fuga, nascostisi per la notte nell'ufficio di Miles, vengono trovati e fatti prigionieri, hanno un significativo dialogo con i cloni del dottor Kauffman e dell'amico Jack, i quali, dopo aver fatto posizionare nella stanza a fianco alcuni baccelli pronti a far rinascere Miles e Becky in un nuovo corpo, tentano, con pacatezza, di convincerli razionalmente che dall'abbandonarsi al sonno non potranno che ottenere grandi benefici:

«Mentre sarete immersi nel sonno – dice Kauffman - essi [i baccelli] assorbiranno la vostra mente per farvi rinascere in un mondo tranquillo, senza problemi.»

«Ma dove tutti sono uguali!», risponde Bennel.

«Proprio così», dice lo psichiatra annuendo.

«Povera umanità», ribatte Miles, augurandosi poi che, lontano da Santa Mira, gli umani possano ancora scoprire il pericolo e distruggere gli invasori.

«Domani non lo vorrai più, domani sarai uguale a noi» conclude Kauffman.

Al di là della provenienza aliena della nuova civiltà, il sentimento di profonda paura provato da Bennel nei confronti dell'*uguaglianza* appare giustificato? Da una prospettiva americana improntata al liberalismo, condivisa non solo dai conservatori ma anche da gran parte dei progressisti, non ci sono dubbi: gli uomini, come affermato nella *Dichiarazione d'Indipendenza* del 1776, sono effettivamente tutti uguali, ma poiché “nascono uguali”. Lo Zio Sam da una parte e l'etica protestante dall'altra, presuppongono che ognuno, attraverso la sua propria operosità e il merito personale, concorra a costituire una società in cui le inevitabili differenze tra gli individui siano determinate dal merito dei singoli.

Solo l'uguaglianza potenziale (quale l'uguaglianza di fronte alla legge) è un valore; quella sostanziale, lungi dall'esserlo, è anzi motivo di forte inquietudine: le disuguaglianze anche importanti tra classi sociali vengono vissute dall'americano medio, ancora nel secolo scorso, come fisiologiche di un sistema imperniato sul merito.

In questa prospettiva, per esempio, lo svantaggio del nascere povero è idealmente annullato dalla convinzione che ad ognuno la Nazione sappia offrire occasioni di riscatto: nella culla del *self made man*, insomma, non c'è nulla di male nel nascere poveri; *qualcosa di male* c'è, semmai, nel rimanerlo. Estremizzando il concetto, si potrebbe dire che una persona senza ambizione<sup>16</sup> è considerata non degna di appartenere al genere umano così come chi non ama e non vuole essere amato.

Alla luce di queste considerazioni (che integrano quelle più generali sviluppate nel secondo paragrafo a proposito della propensione della fantascienza alla metacomprendimento), è forse più

---

sia stata dettata da ragioni di opportunità: la versione italiana del film è infatti antecedente alla legge Fortuna Balsini del 1970 che introdusse l'istituto del divorzio nel nostro Paese.

<sup>16</sup> È significativo che il primo presagio di anormalità che Miles avverte non appena tornato a Santa Mira sia l'inspiegabile giustificazione che la signora Grimaldi offre, interrogata, sulle ragioni della chiusura del negozio di alimentari che gestisce: “abbiamo deciso di smettere...troppo lavoro.”

agevole capire le ragioni di chi, al di là delle intenzioni manifeste degli autori, ha voluto vedere nel film una parabola anticomunista.

Dietro i cloni venuti dallo spazio non sarebbe difficile riconoscere, per trasfigurazione, i membri (tutti uguali e schiavi di una volontà comune) di una società *aliena* a quella statunitense, retta da una *collettivizzazione delle coscienze* non meno che da quella dei mezzi di produzione.

Questa lettura ha avuto grande successo perché figlia del suo tempo, di quei primi anni Cinquanta che assistettero, increduli e sempre più preoccupati, all'adozione da parte di un terzo del mondo di quel modello politico-sociale comunista confinato, prima della Guerra, *in un solo Paese*.

Il conflitto tra i due blocchi, inevitabilmente spostato dai campi di battaglia materiali a quelli dell'immaginario e della propaganda<sup>17</sup>, condusse gli USA a reagire, anche sul fronte interno, facendo proprie le stesse armi ideologiche finalizzate al controllo delle coscienze di cui accusava il nemico "rosso" di servirsi. La paura anticomunista fu legittimata, amplificata e demagogicamente cavalcata dal senatore Joseph McCarthy il quale, tra il 1950 e il 1954, scatenò una vera e propria "caccia alle streghe" contro chiunque fosse anche solo vagamente sospettato di avere simpatie comuniste: inizialmente condivisa da tutti i partiti politici e non osteggiata dai *media*, la *Commissione contro le Attività Antiamericane* presieduta dal senatore repubblicano si spinse ad insinuare sospetti e raccogliere prove non solo sulla presunta infedeltà di intellettuali e uomini di spettacolo, ma anche su quella di molti funzionari del Dipartimento di Stato e dei massimi gradi dell'Esercito statunitense.

In quegli stessi anni (ma soprattutto in quelli successivi), non pochi spettatori, anziché leggere *L'Invasione degli Ultracorpi* come un film radicalmente di destra, gli diedero valenze del tutto opposte, riconoscendovi una velata ma dura critica alla politica del sospetto maccartista. Il vero bersaglio che il film centrerebbe non sarebbe, per chi adotta questo punto di vista, quello del pericolo comunista, ma la stessa società americana dei primi anni Cinquanta: sotto la pressione di quel clima del sospetto chi, come Miles, non poteva riconoscersi in modo acritico nei presunti valori americani standardizzati e dominanti, è destinato a fare una brutta fine<sup>18</sup>: perseguitato, isolato, spiato, perde uno dopo l'altro gli amici e gli affetti, fino a condurre un'esistenza negletta, condannato a rinunciare o al senno o alla vita stessa.

Tanto l'interpretazione "anticomunista" quanto quella "antimaccartista" mostrano di "reggere" piuttosto bene il confronto con il film. Anziché condurre un'analisi puntuale dei momenti in cui le due interpretazioni "storiche" possono trovare conferme o parziali smentite, può essere di maggior interesse osservare come la parabola interpretativa di un film come *L'Invasione degli Ultracorpi* presenti interessanti analogie con quella di altre opere che hanno risentito di quel medesimo clima, una tra tante il romanzo *1984* di George Orwell scritto nel 1948 e pubblicato l'anno successivo.

Orwell, marxista deluso dagli e(o)rrori del socialismo reale, aveva senza dubbio come bersaglio principale lo stalinismo, ma ciò non impedì una diffusione del suo romanzo tra i *liberal* americani che seppero leggervi, durante gli anni del maccartismo, un monito sui pericoli del totalitarismo che la società Statunitense, inconsapevoli i più, stava vivendo.

Le due letture, insomma, possono non escludersi a vicenda, ma dai loro punti di contatto emerge un significato ulteriore, più generale e generalizzabile, che si rintraccia nell'orrore per la naturalezza, e il rafforzato senso di appartenenza, con cui la collettività si lascia sottrarre le libertà fondamentali, prima tra le quali quella di non essere (necessariamente) uguali agli altri. Ciò trova conferma nel già citato passo dell'intervista a Brancourt che Siegel ha rilasciato nel 1972: il terrore che Siegel fa

---

<sup>17</sup> Un conflitto militare tra le due superpotenze era di fatto impossibile a causa dello smisurato potere distruttivo dei rispettivi armamenti.

<sup>18</sup> I coniugi Rosenberg furono condannati a morte e giustiziati per spionaggio nel giugno del 1953, nonostante avessero respinto ogni addebito e nessuna prova decisiva fosse stata esibita per certificarne la colpevolezza.



provare allo spettatore è quello per un'umanità che sta smettendo i principi fondamentali su cui si è costruita con la medesima disinvoltura con cui rinnoviamo il guardaroba.

L'uomo massa si sostituisce al nostro vicino di casa, al nostro collega, a nostra moglie, e si appresta ad indossare i nostri vestiti e le nostre scarpe.

La massa travolge tutto ciò che è differente, singolare, individuale, qualificato e selezionato. Chi non sia come “tutto il mondo”, chi non pensi come “tutto il mondo” corre il rischio di essere eliminato. Ed è chiaro che questo “tutto il mondo” non è “tutto il mondo”. “Tutto il mondo” era normalmente l'unità complessa di massa e minoranze discrepanti, speciali. Adesso “tutto il mondo” è soltanto la massa.<sup>19</sup>

Giugno 2011

---

<sup>19</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *La ribellione delle masse*, Il Mulino, Bologna, 1962, p. 13.