

USCENDO DAL CINEMA

# Madre di un contagio traumatico

*Alpha* di Julia Ducournau.

di [Vincenzo Altobelli](#) – 29 Settembre 2025



Dopo un prologo che pare un'égida mitologica definita da chiari simboli biblici (la sabbia rossa, la terra riarsa, la costellazione), *Alpha* si apre con un lungo e complesso piano sequenza girato con una macchina a mano tra le sale di uno squat, dove i giovani fanno quello che fanno: bere, baciare, drogarsi. In quest'atmosfera torva, degradata dal grigio e impreziosita da archi fuori tempo, la tredicenne Alpha si fa tatuare alla buona una "a" maiuscola sul braccio. Sua madre, medico operoso, se ne accorge e si allarma, poiché in questo mondo imprecisato, senza coordinate spazio-temporali e che flirta con il post-apocalittico, un virus imperversa: gli individui infettati si stanno lentamente trasformando in statue di marmo.

**L'argomento colloca il film all'interno del cinema di genere, quello che la regista Julia Ducournau ha amato fin dagli esordi: il filmare che schiaccia i corpi, li trasforma e li decompone.** Diversamente dall'incensato *Titane*, qui vengono allungati più ponti verso il mondo reale, cosicché il godimento dell'organico, oltrepassandoli, finisce per rivelarsi meno centrale. Infatti, in *Alpha* il genere appare meno come un pretesto per celebrare il corpo e più come un mezzo per realizzare un viaggio sinestetico nelle profondità dell'anima, attraverso un racconto che si muove su due gambe: la produzione di

significato e la dissolutezza della forma.

Ridondante, il quadro simbolico è bifronte: da un lato, la marmorizzazione come allegoria dell'AIDS (e/o del Covid), dall'altro, il fantasma (il fratello tossicodipendente) come vettore di emancipazione per un'adolescente sotto l'influenza materna. Tale quadro permette di sostenere vari temi sociali in blocco: bullismo scolastico, scoperta della sessualità, lutto, droga, relazioni intra-familiari, ecc. Tanti, troppi argomenti che potrebbero essere trattati senza passare per i solchi del genere. **Eppure, la regista costringe la quantità eccessiva di spunti in una scatola dalla chiara forma, non solo per attingere al potere evocativo della metafora per illuminare un tema, ma anche per adottare il genere come macchina produttrice di significato.**

Con questa prassi ambigua la realtà viene evocata per associazioni – le cose non esistono per se stesse ma per ciò a cui alludono – e lo spettatore finisce trascinato in un gioco discutibile e consumato, che consiste nel decifrare tutti i codici di significato (im)posti: la madre di Alpha non ha un nome proprio perché – cinema essenzialista – è la Madre, simbolo maiuscolo, genitrice di tutti; il *color grading* detona l'immagine perché la società stessa è esplosa in seguito allo scoppio del virus; i testi delle canzoni dei Portishead, di Nick Cave, dei Tame Impala e di Beethoven invadono le scene producendo intertestualità ("Come possiamo sentirci così sbagliati?", "Lascia che accada").

**Per Ducournau il cinema inizia dove finisce la realtà o, quantomeno, dove viene trasfigurata; e in *Alpha* ciò si ottiene mediante una triplice astrazione: l'introduzione dell'argomento distopico; la derealizzazione dell'universo diegetico attraverso una calibrazione artificializzante; l'onnipresenza della musica sempre in agguato, che bracca la scena e vi fa irruzione cercando di mettere all'indice anche la più infima emozione.** In aggiunta, qualsiasi trovata di stile diventa pretesto, segno prima da cogliere e poi da riempire di spiegazioni. Effetti sonori amplificati, ralenti rifiniti e sensazionalismi moltiplicati: Alpha che ha un attacco d'ansia per un'impalcatura che minaccia di crollare, preda del panico nel letto mentre viene schiacciata dal soffitto della stanza o che si somministra un vaccino con la delicatezza di un punteruolo da scalata. Qui, uno shock ha percorso la platea e quindi – tocca dirlo – missione compiuta, perché la coscienza di chi guarda va svegliata!

L'ibridazione delle linee temporali su cui si basa in parte la sceneggiatura si collocherebbe alla confluenza delle due gambe di cui sopra, tra un modo di "fare cinema" in cui si verifica il passaggio fluido dall'una all'altra nella stessa inquadratura e un modo di offrire allo spettatore un nuovo puzzle interpretativo e mai certo. Una sequenza

rende questa osservazione palpabile: la cena dell'Eid che vede la famiglia di Alpha riunita per la fine del Ramadan. Ma cosa c'è davvero da vedere in questa scena? Perché la cinepresa continua a sorvolare lo spazio? Perché la musica copre le conversazioni? Il punto qui non è guardare la situazione in campo, ma coglierne il contenuto specifico per farne l'ennesimo tassello. L'interesse non va al convivio familiare in quanto tale, ma al suo essere aggiunta sostanziale – o meglio, indiziaria – al filo narrativo di Amin. La sequenza serve soprattutto a fornire una nuova chiave che, finalmente, comincia a girare nella toppa del senso; non è un caso che il dialogo meglio udibile sia quello dell'amico di famiglia che dice di star piangendo perché ha perso il suo migliore amico in passato: subito dopo, con un taglio di montaggio, Amin viene ripreso mentre esce dalla stanza.

La trama gioca sui continui passaggi tra presente, memoria e allucinazioni ed è a questo punto che le pietanze simboliche vengono tutte accuratamente disposte sul vassoio della spiegazione: lo zio, la madre, la malattia. **Amin non esiste come personaggio autonomo ma è una proiezione mentale della donna, della persistenza del trauma nella figlia, è un'ombra che attraversa in modo deliberatamente destabilizzante le epoche diverse di entrambe.** In questa didascalica messa in ordine traluce la "seduzione generalizzata" elaborata da Laplanche in opposizione a quella "originaria" freudiana e che vede nel trauma trasmesso dal genitore al figlio sempre una componente sessuale. Un'ombra incestuosa, il morbo sessualmente trasmesso, il fratello che "deve" dormire nella stanza della figlia: complicazioni che fanno oscillare la madre tra la figura protettiva e l'autorità soffocante, il cui esserci, onnipresente e contraddittorio, alimenta l'ambiguità della narrazione. È la benevola guardiana di Alpha o la fonte della sua reclusione?

Difficile non rispondere convinti alla domanda, soprattutto ricordando ciò che Wilfred Bion chiama – senza sembrare arditi, vista la natura del film – "funzione alpha della madre", ovvero quella che consente di convertire le impressioni sensoriali e grezze del bambino (elementi Beta) in elementi decodificati e registrarli come memoria (elementi Alpha) per un uso successivo da parte dell'adulto per *pensare pensieri*. Un fallimento di questa funzione materna determina un difetto dell'apparato simbolizzante e pensate nell'adulto (la protagonista incapace di ricordare chi le ha fatto il tatuaggio, di distinguere i ricordi, di staccarsi dalla madre).

**Infine, la malattia che pietrifica funziona come metafora della memoria traumatica, che irrigidisce e confina i corpi.** Ma il film non si ferma qui, accumulando strati simbolici (la pelle minerale, l'acqua come flusso vitale, l'infanzia come rifugio, il genitore come zavorra) al punto di eccedere. Ecco, dunque, che il morbo incurabile traduce anche

l'angoscia dell'isolamento, la contagiosità della paura, la stigmatizzazione della differenza, il timore di scomparire o di vedere l'altro andarsene, per ricordarci che l'amore, quando totalizzante, può diventare una forma di prigione. In questo senso, la madre di Alpha incarna tutta l'ambivalenza dell'eccesso materno: protettiva ma anche alienante, trasmette alla figlia un'eredità di dolore che le impedisce di esistere da sola.

Legame tossico, malsano, perverso: la famiglia è una droga, uno stato ipereccitato, un morbo contagioso. **Il bozzolo domestico diventa una camicia di forza, indossata dal fratello e dalla sorella che soffocano sotto le credenze del loro ambiente berbero d'origine (la nonna crede in un male, "il vento rosso", che si impossessa dei corpi).** Dopotutto e senza chiamare a raccolta costrutti psicoanalitici, è il titolo stesso del film a essere un'allegoria e di conseguenza lo è la sua protagonista, metonimia della interna "generazione Alpha", che la regista vede sacrificata e abbandonata in un'epoca che guarisce e uccide al contempo (quella siringa, del tossicodipendente come del medico, piantata come un coltello).

Finalmente l'epilogo segna una svolta, catartica sì, ma che in tutta onestà è già stata preparata in modo esplicito lungo tutto il film. Le regole di decodifica, infatti, vengono fornite sin da subito: Alpha parla della morte del proprio cane e la madre le chiede: "Perché vuoi che finisca?"; la poesia di Poe che il professore, gay e con il compagno positivo al virus – *quelle surprise* – legge in classe e che ha a che fare con l'acqua e l'identità; la risposta che Alpha dà a questa, circa il falso nel falso; la battuta pronunciata dal Barone di Munchausen di Gilliam sul vivere "in un'epoca in cui nessuno crede". In hotel Alpha si confronta con un luogo che assomiglia più a una costruzione mentale che a uno spazio concreto, una terra arredata dall'inconscio come disperato tentativo di articolare le ferite e di informare il trauma trasmessole dalla madre, dove le contraddizioni della narrazione si accatastano con orgoglio registico.

### Riferimenti bibliografici

J. Laplanche, J-B. Pontalis, *Fantasma originario, fantasma delle origini, origini del fantasma*, il Mulino, Bologna 1988.

J. Symington, N. Symington, *Il pensiero clinico di Bion*, Raffaello Cortina, Milano 1998.

*Alpha*. Regia: Julia Ducournau; sceneggiatura: Julia Ducournau; fotografia: Ruben Impens; montaggio: Jean-Christophe Bouzy; interpreti: Mélissa Boros, Tahar Rahim, Golshifteh Farahani, Emma Mackey, Finnegan Oldfield; produzione: Mandarin & Compagnie, Kallouche Cinéma, Frakas Productions, France 3 Cinéma, RTBF, Proximus, BeTV, Orange;

distribuzione: I Wonder Pictures; origine: Francia, Belgio; durata: 128';  
anno: 2025.