

Alberto Scandola

Tra terrore e orrore: il corpo liminale di Mia Goth

Università degli Studi di Verona

Saggio sottoposto a double-blind peer review.

Ricevuto: 18 gennaio 2026 – Versione revisionata: 13 marzo 2026

Accettato: 23 marzo 2026 – Pubblicato: _____

✉ alberto.scandola@univr.it

Abstract

This article examines Mia Goth's acting style and star persona as a significant example of the transformation of femininity in contemporary horror cinema. Drawing on film analysis, performance theory, and star studies, the essay focuses on Goth's expressive idiolect, highlighting the body as a site of tension between vulnerability and power, terror and horror. From her early roles in auteur cinema, Goth constructs marginal and liminal characters through a predominantly non-verbal performance, characterized by restrained physicality, emotional suspension, and an opaque, unsettling gaze. This acting style aligns with an anti-divistic star persona marked by a refusal of media overexposure and by an unconventional notion of beauty. The core of the analysis addresses Ti West's *X* trilogy, interpreted as a metacinematic reflection on the gaze and the desire for visibility. Through the dual roles of Maxine and Pearl, Goth subverts the traditional final girl trope and embodies a liminal body that traverses and destabilizes the boundaries between victim and monster, turning horror into a space of aesthetic and political tension.

Keywords: Goth; Performance; Horror; Terror; Stardom

«I needed somebody that felt completely modern, and Mia gave me that. [...] She had compassion and admiration for little things. She's capable of seeing the unvarnished beauty of a pure soul in the monster. One of the most real actors I ever worked with» (Del Toro, 2025). Così, in un'intervista riportata sulla pagina Instagram del suo *Frankenstein* (2025)¹, Guillermo del Toro ha reso omaggio al talento “dir-attoriale”² di Mia Goth, interprete che per sensibilità e ambizione appare oggi come qualcosa di più di una semplice *scream-queen*. Nell'arco di una carriera tanto breve quanto intensa, infatti, la performer londinese ha contribuito a ridefinire in modo originale la relazione tra corpo, trauma e visibilità nel cinema horror, distinguendosi per un lavoro scrupoloso sui personaggi e per una presenza, *on screen*, al contempo perturbante e magnetica, sospesa – come vedremo – tra overacting e sottrazione, tra immedesimazione e straniamento. Dietro le collaborazioni con Ti West, autore della trilogia *X*³, e Del Toro – il quale ha espressamente dichiarato di aver scritto il personaggio di Elizabeth su misura di Goth, – si nasconde la volontà di incarnare i tratti di quella che Christine Geraghty ha definito la «star-as-performer», ovvero un'attrice celebre non per le turbolenze o le intemperanze della vita privata, ma per l'impegno dedicato ad affinare la propria *palette* espressiva (Cfr. Geraghty, 2007: 99).

Nel contesto della *celebrity culture* contemporanea, del resto, la figura di Mia Goth si presenta come un'anomalia, in quanto la sua immagine pubblica si sottrae alle logiche dell'iper-esposizione e dell'autenticità performata tipiche delle culture digitali. Laddove molte star contemporanee (penso a Anya Taylor-Joy o a Zendaya) costruiscono la propria persona attraverso la trasparenza mediatica e la comunicazione social, Goth – priva di un account ufficiale su Instagram – opta per il silenzio, finendo così – grazie all'effetto di rarefazione che ne consegue – per rafforzare il proprio capitale simbolico.

¹ frankensteingdt.instagram.

² Il neologismo «dir-attorialità» è stato inaugurato da Michele Guerra in *Dir:Actor's cut. Toni Servillo, la materia del film e il cinema contemporaneo*, «Arabeschi» n. 1, gennaio-giugno 2013: <http://www.arabeschi.it/toni-servillo-la-materia-del-film-e-il-cinema/>

³ La trilogia, scritta e diretta da Ti West, è composta da *X: A Sexy Horror Story* (X, 2022), *Pearl* (id., 2022) e *MaXXXine* (id., 2024).

L'obiettivo di questo saggio è indagare l'immagine (anti)divistica e soprattutto l'idioletto espressivo di un'attrice che – come avremo modo di dimostrare – nel lavoro sui personaggi non si limita a contribuire alla costruzione del senso, ma produce anche un discorso politico sul corpo e in particolare sul soggetto femminile, la cui mostruosità altro non è – probabilmente – che la faccia oscura della vulnerabilità (cfr. Creed, 1993).

1. *L'indipendente*

Partiamo dai dati morfologici. Alta, longilinea e filiforme, Mia Goth non obbedisce per nessun motivo ai canoni della bellezza cinematografica classica: la sua è una bellezza asimmetrica e atipica, più drammatica che decorativa, capace di resistere allo sguardo chi la contempla. Se le linee rotonde del naso, dalla punta larga e pronunciata, conferiscono al volto un non so che di infantile e acerbo, gli occhi, grandi e chiari, contribuiscono all'espressione di un atteggiamento dove l'innocenza (penso alla Hannah di *La cura del benessere*, [*A cure for Wellness*, Verbinski, 2016]) si mescola con l'inquietudine: più che sedurre o rassicurare, del resto, i suoi personaggi osservano e lo fanno, spesso, senza lasciar trasparire alcuna emozione. L'opacità naturale di questo sguardo attira, nel 2007, l'attenzione della talent scout Gemma Both, la quale convince la prestigiosa Storm Model Management a investire sulla talentuosa quattordicenne. Il casting va a buon fine e le foto della ragazza cominciano a circolare nell'ambiente del prêt-à-porter internazionale. Con la sua aria anti-glamour, incerta tra il broncio e la malinconia, Mia Goth incarna perfettamente la linea 'giovane' e sperimentale di Prada, le cui key-words sono ribellione, emotività, fragilità. Attraverso il corpo di Mia Miuccia Prada veicola il suo ideale di donna, un femminino al contempo infantile e sessualizzato, fatto di silhouette spezzate e accostamenti stonati, finalizzati a costruire una bellezza non patinata né potente, ma autentica e umana.

Gran parte del merito di questo concept, comunque, si deve a Steven Meisel, storico mentore di Linda Evangelista e Naomi Campbell che, negli anni Dieci, offre a Goth la possibilità di fare il salto di qualità definitivo. Gli scatti della campagna Miu Miu 2014 evidenziano la straordinaria con-

Alberto Scandola

Miscellanea

sonanza tra la posa anti-teatrale della modella e la *mise en scène* minimalista del fotografo, caratterizzata da décor disadorni e luci che, anziché illuminare, oscurano i lineamenti del viso. Quella di Mia Goth è una presenza scenica anomala, in quanto priva (almeno apparentemente) di artificio: il suo volto non racconta un'emozione o un sentimento definito, ma si offre come un paesaggio imperscrutabile. La sensazione è quella di una modella presa dalla strada, e non dalla fashion Industry.



Mia Goth fotografata da Steven Meisel (2014)

Questi tratti risultano ancora più evidenti nella copertina del numero dedicato da Vogue Italia a *The Independents* (2015), celebrità dello spettacolo che incarnano un'idea di individualità radicale e originale: davanti all'obiettivo di Meisel posano, tra gli altri, Gigi Hadid, Joel Schumacher e Jamie Bochert. Ma la copertina è tutta per Mia, exemplum di «indipendenza» in virtù di doti difficili da fotografare come il carattere, il carisma e il temperamento. La *story* posta dalla redazione a commento della cover parla chiaro: «Ventun anni, un mix di nazionalità diverse nel DNA (è canadese-brasiliana ma londinese di nascita) e un curriculum cinematografico di tutto rispetto. A renderla una delle giovani attrici più interessanti nonché una ragazza

dal fascino intenso è però la personalità. Assolutamente d'obbligo un maquillage minimale» (Anon., 2015).

Se osserviamo con attenzione il ritratto in copertina ci rendiamo conto di come, inserita in una scenografia più che essenziale, la modella sostenga con la sua sola presenza la forza espressiva dell'immagine. Si tratta di una presenza che potremmo definire 'lenta', ipnotica, sospesa in un tempo che assomiglia molto a quello scolpito da Andy Warhol nei suoi screen test, dove il soggetto – esattamente come fa Mia qui – non recitava una parte, ma si limitava a *essere*, restando più fermo (e opaco) possibile. Al pari di Warhol, anche Meisel sembra indagare il mistero di quel magnetismo che permette al modello di trasformare – attraverso la lente dell'obiettivo – il glamour in bellezza (Cfr. Weingart, 2010: 43). La postura di Mia appare naturale: le spalle sono rilassate e la comunicazione è affidata unicamente alla mimica di un volto che sembra più interessato a guardarci che a essere guardato. Anche lo scatto a figura intera, inserito nel dossier interno della rivista, conferma il carattere *unruly* di questo femminile. Seduta a gambe divaricate su una sedia opportunamente rovesciata – quasi a voler negare qualunque idea di compostezza classica – Goth non si limita ad indossare un abito (Yves Saint-Laurent), ma performa un'idea di femminilità intesa come sfida, dominio, ribellione.

Colpisce, anche in questo caso, la neutralità dello sguardo, che costituisce il *punctum* di un corpo fotografato come una sorta di limen tra fragilità (abito in pizzo) e aggressività (le scarpe a punta), tra le dinamiche della seduzione e quelle del potere. Le gambe - contratte, nude e toniche – appaiono più reali che ideali e veicolano l'idea di un eros inteso come qualcosa di attraente ma non accogliente, così come non accogliente è l'atmosfera prodotta dalle luci di Meisel, al contempo fredde e drammatiche.

Chiudiamo ora le pagine di Vogue e concentriamoci sulla carriera cinematografica di questa modella, lanciata nel 2013 da un cineasta non solo «indipendente» e *unruly*, ma anche volutamente provocatorio: Lars von Trier.

2. Ai margini

«She's fifteen years old, from a family of hard criminals and she's been

Alberto Scandola

Miscellanea



Mia Goth per «Vogue Italia» (2025)

though a lot. Her father is in prison and her mother died of an overdose [...]. Her right ear is slightly deformed, which she's very shamed of». Con queste brevi ma incisive note biografiche lo spregiudicato L. (Willem Dafoe) introduce a Joe (Charlotte Gainsbourg) il personaggio di P. (Mia Goth), la ragazzina che, nei piani dell'uomo, avrebbe dovuto subentrare alla donna nel lavoro di recupero crediti, mansione a cui la ninfomane si dedica approfittando della sua profonda conoscenza del mondo maschile. Siamo nella seconda parte di *Nymphomaniac Vol. 2* (Von Trier, 2013), quando il racconto in voce over di Joe sta per finire senza che nessuno, nel frat-

tempo, sia riuscito a placare la pulsione ossessiva-compulsiva per il sesso che governa la sua mente. La ventenne Goth entra dunque nelle stanze del cinema (d'autore) sotto il segno del deforme, come ben sottolinea l'inquadratura scelta per la prima apparizione, un primissimo piano in bianco e nero che vede P. prima orientare lo sguardo verso sinistra, offrendo all'obiettivo il dettaglio della sua anomalia morfologica, e poi fissare – per alcuni, lunghissimi secondi – la cinepresa. Nel passaggio dal cinema alla moda, dunque, l'immagine di Goth non è cambiata di segno: Meisel non ha fatto altro che fotografare l'affacciarsi, sulla superficie di un'immagine fissa, di un'individualità che si dimostra irriducibile allo statuto di oggetto scopico. Anche nei confronti di Joe, sofferente per l'astinenza forzata dall'attività sessuale, P. si comporta come il soggetto attivo di un desiderio sfogato in un rapporto dove l'attrazione fisica si mescola con la pulsione edipica. Dopo aver scoperto il seno della donna, P. infatti lo lecca e ne succhia i capezzoli, mostrando al contempo alla cinepresa le linee spigolose di una nudità – la sua – quasi androgina. Pur aiutata da una controfigura, nelle scene di sesso Goth dimostra una straordinaria naturalezza, costruendo P. con una recitazione essenzialmente fisica, fatta di silenzi, sguardi vuoti e gesti quotidiani.

La prevalenza del linguaggio del corpo sulla parola caratterizza anche la performance offerta sul set di *The Survivalist* (Singleton, 2015), thriller post-apocalittico a basso costo girato in Irlanda del Nord. Ancora una volta per Goth si tratta di interpretare una creatura borderline tra l'umano e l'animale, ai margini di una società dove non esistono leggi se non quella della lotta per la sopravvivenza. Per il rude *survivalist*, sopravvissuto a un non ben precisato disastro umanitario, la giovane Mija (Goth) altro non è che un puro oggetto sessuale, merce offerta dalla madre cambio di cibo. Al pari di Von Trier, Singleton azzera l'introspezione psicologica e lavora esclusivamente sulla recitazione non verbale dell'attrice, abile nel controllare la tensione dei muscoli facciali e soprattutto nel rendere inquietanti gli sguardi silenziosi che rivolge al suo 'padrone'. Nella sequenza che documenta il primo rapporto sessuale tra i due, in particolare, Goth raggiunge il grado zero dell'espressività, raffigurando la reificazione del suo personaggio come la scissione tra il corpo – mobile e flessibile – e lo sguardo,

che invece resta rigido, fisso, sbarrato su un vuoto interiore. L'attrice non lo sa, ma con Mija ella inaugura un personaggio, quello della *final girl*, che costituirà l'asse portante della futura trilogia X.

Non è «finale», invece, la sfortunata Boyse, altra creatura marginale interpretata da Goth negli anni Dieci, questa volta sotto la direzione di un'ispirata Claire Denis (*High Life*, 2018). Al pari di P., anche Boyse, ergastolana inviata nello spazio per una missione scientifica senza ritorno, è infatti sola al mondo, priva di affetti che non siano quelli degli sventurati compagni di viaggio, utilizzati dalla dott.ssa Dibs (Juliette Binoche) come cavie per esperimenti sulla fecondazione in presenza di radiazioni tossiche. Di tutto l'equipaggio, però, Boyse è la più ribelle, sicuramente la meno propensa a lasciarsi manovrare: per fecondarla Dibs deve abusare di lei durante il sonno, iniettandole di nascosto il seme di Monte (Robert Pattinson), l'unico superstite di questo viaggio nei buchi neri dell'inferno. Non è un caso che la sua entrata in scena, dopo circa trenta minuti, avvenga sotto il segno del conflitto: sorpresa da Monte a scrivere sul muro con un pezzo di vetro, la ragazza reagisce ferendo l'uomo alla mano per poi essere a sua volta tramortita di colpi e sedata. Lo *screentime* è ancora una volta ridotto, ma nei pochi minuti a disposizione Goth dà l'ennesima prova del suo particolare talento per la recitazione non verbale, incentrata unicamente sulla mimica del corpo e del volto. Penso, ad esempio, al sorriso ambiguo che – con il naso sanguinante – la ragazza rivolge a Monte dopo lo scontro fisico, ma soprattutto alle tre inquadrature con cui Denis racconta – senza ricorrere a ad alcuna battuta – il rifiuto di una maternità forzata, vissuta da parte della vittima come un'esperienza di dissociazione dal proprio corpo. Boyse è seminuda, adagiata sulla sua branda, il seno macchiato di latte: la cinepresa ne scruta dall'alto verso il basso lo sguardo assente e indugia sulle dita che l'attrice, con un movimento lento e meccanico, fa scivolare sulla pelle sino a disegnare, sotto il seno, una poltiglia gelatinosa. L'attitudine anti-glamour dell'attrice, capace – se ben diretta – di azzerare completamente il proprio potenziale istrionico, si sposa perfettamente con la ricerca artistica di Claire Denis, da sempre (e penso a *Beau travail* [1999]) attenta a rappresentare il corpo come superficie sensibile, materia organica esposta al tempo, alla violenza, al potere. Quello di *High life* non è ancora il corpo esplosivo che

ammireremo in *Pearl*: è piuttosto un corpo che, annientato dal dolore, implode, sino a sciogliersi in una poltiglia di sangue nello spazio.

3. *Urla*

A partire dal 2016, e più precisamente dalla sua partecipazione a *La cura del benessere*, la *star persona* dell'attrice comincia ad essere associata alla figura della soglia, intesa come limen tra innocenza e colpa, tra inazione e ribellione. I personaggi interpretati per Verbinski, Sergio G. Sánchez (*Marrowbone*, *El secreto de Marrowbone*, 2017) e Luca Guadagnino (*Suspiria*, 2018) – ovvero Hannah, Jane e Patricia – rappresentano infatti non solo tre figure-limite del sapere, ma anche e soprattutto la mutazione di segno definitiva di questo femminile, che scivola senza soluzione di continuità dalla vulnerabilità alla forza, dalla passività all'aggressività, dal *bright* al *dark*.

Partiamo da Hannah, variazione in chiave incestuosa sul tema, tipicamente gotico, della fanciulla rinchiusa. Nel sanatorio gestito dal padre, pronto a tutto pur soddisfare la sua sete di immortalità, la ragazza occupa una posizione ambigua: non è una paziente, in quanto il suo corpo non viene utilizzato come filtro per produrre la cura, ma – al pari di Boyse (*High life*) – non è nemmeno libera di determinare il proprio destino. La sua entrata in scena, opportunamente dilazionata, è contaminata da due dotte citazioni intertestuali che contribuiscono a forgiare l'immagine di Goth come performer postmoderna: il vestito azzurro di Hannah, infatti, ricorda molto, per linee, tessuto e colore, quello indossato dalle gemelline di *Shining* (Kubrick, 1980), mentre le sue battute sono intervallate da una nenia femminile, in voce over, che evoca l'inquietante ninna nanna canticchiata da Mia Farrow in *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968). Al pari di Rosemary, del resto, Hannah è un corpo sacrificale, programmato per procreare la stirpe mostruosa del suo creatore, e Goth è brava nel restituire, con un controllo minuzioso della postura, il perturbante oscillare del personaggio tra un'infanzia negata e una maturità forzata. Più che sull'espressione, l'attrice si concentra sulla sospensione dell'espressività, offrendo alla cinepresa un volto neutro, privo di picchi emotivi. Nei duetti con Dane Dehann (Lockart) la sua voce non è timbrata, ma flebile, come se la ragazza parlasse più a sé stessa che

all'interlocutore. Anziché abitare lo spazio e occuparlo, inoltre, Hannah sembra attraversarlo senza rumore, compiendo movimenti leggeri, senza peso, come una delle creature acquatiche tanto care al regista. Quella di Hannah, del resto, è un'innocenza congelata chimicamente e l'abilità di Goth sta nell'aver trovato una chiave per rappresentare quest'innocenza non come uno stato naturale, ma come quel che resta di un corpo controllato, sorvegliato e punito.

Vittima innocente della violenza paterna è anche Jane, la secondogenita dei fratelli Marrowbone, protagonisti di un'opera prima (*Marrowbone*) che riprende i cliché del *ghost haunted house* rivisitandoli con la lente di Henry James (*Il giro di vite*). Solo nel finale, infatti, scopriamo che i corpi narrati come vivi non erano, in realtà, altro che dei fantasmi partoriti da una mente dissociata. Dopo la morte della madre, Jane occupa il ruolo di centro emotivo della famiglia: è colei che avverte più degli altri non solo la pressione del segreto da custodire, ma anche i pericoli che arrivano dall'esterno. Non è un caso che sia proprio lei la testimone del colpo di fucile che infrange, oltre al vetro, anche il paesaggio del volto di Goth, sino a questo momento – come abbiamo visto – sempre neutro, opaco, disteso. «Il n'y'a pas de monstre – ha scritto Éric Dufour – sans une femme qui, face à lui, hurle de terreur (Dufour 2009: 86). Dopo aver guardato, per qualche secondo, al di là della finestra, Jane si rifugia contro un armadio e, spalancando la bocca in una smorfia di terrore, urla disperata il nome di Jack, il maggiore dei fratelli. A questo punto la cinepresa di Sanchez fa esattamente ciò che Kubrick fa con Shelley Duvall quando Wendy si schiaccia contro la parete del bagno per sfuggire all'ascia del marito (*Shining*), ovvero si avvicina lentamente al volto di un personaggio che, al pari del suo carnefice, guarda verso di noi. Questo perché, come ha bene illustrato Dufour, «c'est au spectateur qu'il faut faire peur, et il faut lui faire peur en l'immergeant dans le film, au moyen d'une rupture (absence du quatrième mur) par laquelle le rapport du monstre et de la femme devient une expérience pour celui qui regarde: l'expérience de la terreur» (ibid.). A differenza delle grida convenzionali, ricorrenti negli slasher commerciali, l'urlo di Goth non è costruito in crescendo, né calibrato per durata o tonalità. È brutale, secco e soprattutto si configura, oltre che come scarica fisiologica di paura, anche come

atto linguistico. Jane, infatti, non emette semplicemente un suono, ma richiama l'attenzione del fratello, trasformando così un semplice effetto di genere in un'azione finalizzata a suturare, mediante il legame fraterno, la ferita inferta dal proiettile del padre.

Decisamente più disperate e disarticolate sono le urla emesse, durante una prova di ballo, da Sara Simms (*Suspiria*), l'allieva dell'Accademia raccontata da Argento prima e da Guadagnino poi come un teatro dell'orrore. Al pari di Hannah (*La cura del benessere*), anche Sara rappresenta una figura liminale, sospesa tra conoscenza e ignoranza. A differenza delle altre studentesse (Susie compresa) Sara intuisce che l'Accademia nasconde qualcosa di oscuro e tenta di ricostruire la verità attraverso una minuziosa detection, analizzando passi, rumori e le incongruenze tra i fatti e la loro narrazione. Per Goth si tratta, ancora una volta, di recitare – in qualità di *supporting character* – la parte di una vittima fragile ma non debole, impotente ma non remissiva e soprattutto profondamente ancorata a quella dimensione umana che invece Susie, integrata nel coven diabolico, perde. Sara appare nel primo atto, quando – in qualità di «ottima ambasciatrice della compagnia» – si reca da Susie per introdurla nell'Accademia, ma il suo ruolo diventa preponderante nel quarto, quando cui il dottor Klemperer (Tilda Swinton) la avvicina per confidarle ciò che Patricia, la ragazza misteriosamente scomparsa, aveva raccontato nel suo diario. A differenza di Von Trier e Denis, Guadagnino non lascia alla sua attrice il tempo di *essere* davanti alla cinepresa, filmandola sempre nell'atto di compiere un'azione o esprimere un'emozione, finendo poi per oscurarla anziché illuminarla. Nella sequenza del ritrovamento di Patricia, ad esempio, il corpo di Sara è avvolto da una penombra che non si dissipa nemmeno quando la ragazza, nel tentativo di fuggire, si frattura la gamba sinistra ed emette, di conseguenza, un lancinante grido di dolore. La futura regina dell'urlo altro non è, qui, che un fantasma invisibile e anche nel momento della successiva crisi isterica, durante l'esecuzione dello spettacolo, il primo piano del grido ci è negato. Quando Sara, a causa della ferita, crolla dolorante al suolo, la cinepresa lascia il suo corpo spezzato fuori campo per mostrarci, con un montaggio rapido, l'effetto prodotto dalle sue urla sui volti del pubblico.

Gli anni Dieci, nel frattempo, volgono al termine. Nel 2019 Goth esce dalla propria confort-zone per confrontarsi con i codici del *period drama* in *Emma* (De Wilde, 2020), adattamento in chiave femminista dell'omonimo romanzo di Jane Austen. Il ruolo di Harriet, l'educanda su cui la protagonista proietta le sue fantasie di controllo sociale, costringe l'attrice ad addolcire l'espressione del volto e a lavorare più sul piano vocale che su quello fisico, nonostante – alla fine – i significati simbolici da incarnare siano quelli di sempre ovvero vulnerabilità, subalternità, fragilità. Il vero cambio di registro, in senso sia attoriale che divistico, si ha infatti con *X: A Sexy Horror Story*, primo volume di una trilogia, quella di Ti West, caratterizzata da una continuità più tematica che narrativa e leggibile come una riflessione metalinguistica sul rapporto tra corpo e sguardo nel cinema horror.

4. «I'm special»

«You're a fucking sex symbol». Capelli sciolti sulle spalle e matita azzurra attorno agli occhi, la pornstar Maxine Minx aspira qualche grammo di cocaina e, dopo aver ricambiato il bacio dell'amico – che la definisce «speciale» –, rivolge lo sguardo allo specchio e la parola a sé stessa, definendosi un «fottuto sex symbol». Così comincia il lungo flashback di *X: A Sexy Horror Story*, slasher dagli accenti *psycho-biddy*⁴ che segna un punto di non ritorno nella carriera di Mia Goth. A 28 anni l'ex-pupilla di Miuccia Prada alza l'asticella della sua ricerca artistica e per farlo presta il suo corpo a due dei personaggi chiave di questo (e di ogni) horror: il carnefice e la vittima ovvero l'anziana Pearl e la giovane Maxine. Oltre al corpo dell'interprete, le due donne condividono quello che, secondo Ti West, è il vero orrore della società contemporanea, vale a dire l'irresistibile fascinazione per l'American Dream: il sogno di fama e ricchezza induce Pearl ad annientare la sua famiglia e Maxine a mercificare il proprio corpo attraverso uno strumento – la pornografia – che negli anni '70 simboleggiava una forma di rivolta contro il Potere.

4 Per "Psycho-biddy" si intende un sottogenere di horror e thriller, molto popolare negli anni '60, incentrato su donne anziane mentalmente instabili che terrorizzano chi le circonda in ambientazioni inquietanti come case isolate. Il termine combina "psicologico" e "biddy" (gergale per donna anziana).

Sotto la direzione di Ti West, Goth mostra l'altra faccia del suo idioletto non verbale, sostituendo le pose della vittima remissiva (*La cura del benessere, Suspiria*) con un linguaggio del corpo carico di sicurezza e tracotanza. Il personaggio di Maxine, in questo senso, rappresenta una variante piuttosto anomala del tropo della *final girl*, che secondo Carol J. Clover dovrebbe corrispondere, più che a un'eroina, a una «sopravvissuta accidentale»:

Yes, the Final Girl brings down the killer in the final moments, but consider how she spent a good hour of the film up to then: being chased and almost caught, hiding, running, falling, rising in pain and fleeing again, seeing her friends mangled and killed by weapon-wielding killers, and so on. "Tortured survivor" might be a better term than "hero." Or, given the element of last-minute luck (she happens, in her flailing, on a cup of hot coffee or some other such item, which she throws into her assailant's eyes), "accidental survivor." Or, as I call her, "victim-hero," with an emphasis on "victim." (Clover, 1993: X):

Ebbene: l'ambiziosa Maxine non solo non subisce alcuna tortura, ma nemmeno assiste al cruento massacro degli amici. Per sopravvivere, inoltre, non si avvale di colpi di fortuna, ma di coraggio, sangue freddo e astuzia. A differenza di quello di Hannah (*La cura del benessere*) e di Boyse (*High life*) il suo sguardo non appare mai sofferente, ma piuttosto survoltato dalla cocaina, sfrontato e deciso. Quando, anziché assistere alle riprese, esce a fumare una sigaretta lungo il fiume, la cinepresa la pedina con movimenti delicati e sinuosi, erotizzandola più di quanto fa il personaggio del regista con Bobby-Lynne (Brittany Snow), la pornstar protagonista del film in lavorazione.

La prima scena di conversazione con Pearl, il suo doppio, evidenzia l'attenzione posta dall'attrice alla verosimiglianza nella performance della vecchiaia. Aiutata da un pesante trucco prostetico, Pearl parla con voce flebile e affannosa e, nell'esecuzione dei gesti – come quello di offrire una limonata alla sua ospite –, fa sentire la pesantezza di un corpo disfatto fuori, ma pulsante dentro. C'è qualcosa di trattenuto, di represso nel personaggio dell'anziana assassina e l'attrice riesce a restituire questa sofferenza

emotiva con piccole esitazioni nelle reazioni alle parole di Maxine, osservata con un sentimento misto di invidia, nostalgia e desiderio. Il talento di Goth, qui, si manifesta nella capacità di infondere umanità, dolore e verità a un volto, quello della star mancata, che per almeno metà è composto di plastilina. Pearl, infatti, non sembra una maschera, ma l'immagine di una bellezza irrimediabilmente marcita, corrotta dal tempo, dalla rabbia e dalla frustrazione.

Entrambi i personaggi, del resto hanno costruito (o stanno per costruire) la loro identità sulla relazione con lo sguardo altrui, e qui si annida il cuore politico della trilogia. Se Pearl, come testimonia anche la fitta penombra che avvolge la sua cucina, rifugge qualunque sguardo che non sia quello del marito, Maxine si offre volontariamente agli sguardi altrui al fine di soddisfare la propria pulsione narcisistica. Penso alla scena *hard* girata nella stalla. Mentre, nella parte della viziosa «*farmer's daughter*», cavalca il corpo del partner, Maxine fissa con compiacimento l'obiettivo della cinepresa, senza sapere che la spettatrice forse più eccitata, ovvero Pearl, non è dall'altra parte dello schermo, ma dietro la finestra. Nella stessa sequenza, quindi, l'attrice deve recitare due forme diverse di piacere visivo: il piacere di guardare il fatto di essere vista (Maxine) e il piacere di guardare senza essere vista (Pearl).

Non è un caso che a scatenare il cruento massacro sia proprio la negazione di uno sguardo, quello richiesto da Pearl al regista del film *hard*: «Look at me as you looked at her. I can show you what I'm capable of». Di fronte a questa supplica, però, gli occhi dell'uomo esprimono non piacere, ma disgusto e prima che il disgusto si tramuti in pietà la donna lo uccide, per poi mimare – con le mani sporche di sangue – uno di quei passi di danza in cui da giovane aveva riposto le sue speranze di celebrità.

Sulla messa in scena dell'atto del guardare si apre anche *Pearl*, prequel che combina in modo intelligente i codici dello slasher con quelli della commedia nera. Alla disperata ricerca di un pubblico a cui mostrare il suo talento, infatti, la giovane Pearl prima ammira la sua immagine riflessa nello specchio e poi improvvisa una coreografia davanti agli occhi impassibili di Mary, l'adorata mucca. Le parole sono identiche a quelle pronunciate da Maxine nell'incipit di *X*: «I'm special». Speciale, per sperimentazione e

virtuosismo, è la anche recitazione di Goth, presente in oltre il 90% delle inquadrature. L'aspetto forse più impressionante di questa performance è il lavoro sull'elasticità del corpo, impegnato in movimenti ampi, ariosi e flessuosi ma continuamente interrotti: dalla madre, dalla guerra e soprattutto dall'irrefrenabile istinto omicida. Pearl si muove come se il suo corpo appartenesse a un musical e invece è intrappolato in un coloratissimo dramma rurale, dove non c'è posto per altre urla che non siano quelle di piacere, sprigionate dalla ragazza durante l'amplesso en plein air con lo spaventapasseri, e di rabbia, liberate durante il barbaro assassinio del proiezionista. Il vero pezzo di bravura, però, è il lunghissimo primo piano finale, irrigidito in un sorriso che trasforma uno dei volti più mobili del cinema contemporaneo in una maschera sospesa, per centoventi secondi, tra il comico e il tragico. Nel cinema classico, normalmente, il sorriso ha una funzione liberatoria nei confronti dello spettatore, che si sente in qualche modo rassicurato e in alcuni casi libero di condividere l'emozione del personaggio. Goth, qui, prolunga invece il sorriso oltre la soglia del racconto sfidando non solo la resistenza dei suoi muscoli facciali – che tremano per mantenere tesa la mandibola –, ma anche quella dello spettatore, che a un certo punto non sa più dove guardare. Se la bocca, infatti, esprime il trionfo di una terrificante volontà di potenza, gli occhi sono umidi, appaiono stanchi e in qualche modo dissociati dal sentimento espresso dalla parte inferiore del viso. Il sorriso con cui la giovane moglie accoglie il marito reduce dalla guerra, infatti, non è un'emozione autentica, ma una performance nella performance, un esercizio di stile che consente a Goth di fare esattamente ciò che, nei panni di Maxine, fa all'inizio di *MaXXXine*, ovvero guardare nella macchina da presa.

Questa volta però – e mi riferisco alla sequenza del provino – a guardarla non c'è un attonito marito, ma la troupe di *Puritan II*, un horror che prevede, nella parte della protagonista, un personaggio non troppo diverso da Pearl, stando almeno alle parole pronunciate dall'attrice nel monologo iniziale: «I've seen the devil, stalking me like a specter from the past, haunting my dreams, my nightmares. I can feel his power inside of me, [...] forcing me to do terrible, murderous things». Altrettanto terribili, però,

sono le azioni che, nelle notti di una Los Angeles funestata dall'incubo di un assassino seriale, questa *ex-final girl* compie nei confronti di chi – come l'ingenuo maniaco travestito da Buster Keaton – attenta alla sua integrità fisica. La sequenza dello scontro tra Maxine e il suo potenziale assassino illustra molto chiaramente il peso che la performance attoriale – e in particolare il controllo del corpo, dello sguardo e della voce – assume nella costruzione dell'emozione all'interno di un genere, l'horror, che è stato spesso analizzato più dal punto di vista psicoanalitico che strettamente filmico. Sulla permeabilità della soglia che separa la vittima dal mostro – caratteristica che fa di Goth un vero e proprio corpo liminare – facciamo nostre queste osservazioni di Peter Hutchings:

Monsters can become victims, victims can become monsters or in other ways can achieve dominance, with much of this relayed through a type of performance which foregrounds the body in motion. [...] Thinking of the body not as 'the body' but instead as someone's body, as in particular an actor's body performing physical movements associated with either subjection or dominance (or both), bestows upon that body an energised, transformative quality. It becomes a body in constant change, not a body fixed in a particular identity, be that the identity of victim or of monster. Looking at horror in this way can lead us to a more precise understanding of how horror films themselves operate in terms of scenarios involving change and transformation, scenarios within which both monsters and victims are never quite as powerful or as powerless as you might expect them to be (Hutchings 2004: 168)

La conferma dell'avvenuta mutazione da vittima a carnefice è data anche dalla messa in scena del primo urlo del film, costruito da Ti West unendo, mediante il montaggio analogico di due primi piani, il dolore dell'uomo evirato da Maxine con il terrore della protagonista di *The puritan*, visionato in VHS dall'aspirante star. La *scream queen* è diventata, quindi, non solo una spettatrice di urla cinematografiche, ma anche un personaggio in grado di provocare le grida delle sue vittime. Non a caso ciò che, durante il provino, seduce la regista di *The puritan II* è la cruda autenticità di Maxine, dotata

di quella *ruthless* che caratterizzava anche la femme fatale interpretata due anni prima per Brandon Cronenberg, ovvero Gabi Bauer (*Piscina infinita*, *Infinity Pool*, 2023).

Torniamo allora indietro nel tempo e analizziamo quella che potrebbe apparire – a posteriori – come l’evoluzione perversa di Maxine. Con Gabi, infatti Goth abbandona la maschera dell’ambizione per indossare quella del godimento: il godimento del potere.

5. Gabi e il suo doppio

Prima la voce, poi il volto. Questa è la modalità scelta da Cronenberg per costruire l’entrata in scena non dilazionata di Mia Goth, che in *Piscina infinita*, variazione fantahorror sul tema della clonazione, interpreta un personaggio ancora più malvagio di quanto non fosse Pearl. A differenza di Pearl e di Maxine, infatti, Gabi non desidera, ma manipola i desideri altrui e in particolare quelli di James, scrittore fallito in cerca di ispirazione nell’atollo esotico di Li Tolqua. Sulla spiaggia del resort la ragazza, sedicente interprete di film pubblicitari, sorprende alle spalle l’ingenuo turista americano illustrandogli usi e costumi della popolazione locale. Si tratta, naturalmente, di un semplice stratagemma funzionale ad attirare l’uomo in una spirale autodistruttiva fatta di seduzione e annullamento, adulazione e umiliazione. Per aderire al *tipo*, per lei inedito, della femme fatale Goth non si limita a colorare i capelli, parodiando le *blond lady* del noir classico, ma spinge il proprio idioletto oltre i confini del naturalismo, trasformando così Gabi in una *villaine* grottesca. Gli unici *scream* prodotti, ad esempio, non hanno nulla a che fare con la paura, ma appartengono piuttosto al registro dell’isteria. Mi riferisco alla sequenza della clonazione che vede coinvolti non solo James, ma anche la cerchia di amici capitanati da Gabi: mentre attende la sua condanna a morte, la ragazza urla prima il nome di Alban (il compagno) e poi quello di James, ma nessuno dei presenti resta particolarmente turbato da cotanti strilli. Ben più inquietante, invece, è la maschera indossata al momento della tentata fuga di James verso l’aeroporto, quando la ragazza prima costringe l’uomo a uccidere il proprio doppio e poi, dopo averlo accolto nel suo grembo, lo allatta con il seno sporco

di sangue. Nel pronunciare, con la pistola in mano, il nome della sua vittima, l'attrice infatti scandisce lentamente le parole e per farlo apre la bocca in modo innaturale, sino a scoprire gran parte della dentatura. La vittima remissiva e indifesa filmata da Denis, Verbinski e Guadagnino è dunque diventata – anche fisicamente – un mostro.

E proprio al tema del mostruoso si ricollega uno degli ultimi due personaggi interpretati per il cinema ovvero Elizabeth Harlander, la promessa sposa del fratello di Victor Frankenstein nel succitato adattamento di Guillermo Del Toro⁵. Nel passaggio dalla pagina allo schermo Elizabeth muta non solo di cognome (da Lavenza a Harlander) ma anche di affetto: Mary Shelley, infatti, presenta Elizabeth come cugina e soprattutto promessa sposa dello scienziato, per il quale costituisce una figura tanto idealizzata quanto rassicurante, simbolo di devozione e amore familiare. La forte personalità dell'attrice, unita alla sua volontà di collaborare con il regista all'approfondimento psicologico del personaggio, permette però a Del Toro di rovesciare l'ideale in reale, rimodellando il personaggio da presenza passiva a figura attiva. La giovane donna che, preannunciata dalle note di Alexandre Desplat, sorregge un teschio con le mani come in un'allegoria gotica della vanità – questa è infatti l'immagine scelta per l'entrata in scena di Elizabeth –, non si limita ad attirare l'attenzione del creatore, ma seduce anche la creatura, instaurando con lei una relazione carica di empatia, tenerezza e comprensione. «In those eyes – confida la ragazza a Victor – I saw pain and what is pain if not evidence of intelligence?». Braccia conserte, portamento distinto e capelli raccolti dietro la nuca, Elizabeth si muove come una dama dell'800 ma, nell'infausto giorno del suo matrimonio, non rinuncia a usare la forza per allontanare Victor dalle sue stanze, prima di cadere tra le braccia della creatura per mano dell'incauto creatore. Sotto la direzione di Del Toro, quindi, Goth rispolvera i tratti della vittima sacrificale incarnati nella prima parte della sua carriera, ma li carica di un'inedita agency emotiva e soprattutto di un pathos tragico sino ad ora soltanto sfiorato: nel momento del trapasso del personaggio, infatti, non ci sono né *scream* né lacrime, ma la lucida consapevolezza di non es-

⁵ L'altro personaggio interpretato in questo film è la baronessa Claire Frankenstein, ovvero la madre di Victor.

sere «mai appartenuta a questo mondo».

Che cosa rappresenta, in conclusione, Mia Goth nel panorama attoriale contemporaneo? Attraverso una filmografia marcata dall'estetica del trauma e segnata dal frequente utilizzo di una recitazione fisica, tesa spesso oltre i confini dell'imitazione, l'ex-enfant prodige della moda incarna oggi un'identità (anti)divistica che si fonda non sull'aderenza a un modello di bellezza o glamour, ma sull'esibizione della crisi – sia fisica che psichica – come forma di autenticità. La sua immagine, ambigua e camaleontica, sembra oscillare fra due poli. Da un lato la vulnerabilità infantile, espressa mediante l'urlo inteso come rappresentazione audiovisiva del terrore; dall'altro la potenza iconoclasta di un femminile che, sostituendo la maschera della vittima con quella del mostro, implode e si rigenera, provocando così un sentimento di orrore. In questo senso, Goth appare una reinterpretazione contemporanea del femminile inteso come «superficie dello sguardo» (Mulvey, 1975): un soggetto che restituisce lo sguardo di cui è oggetto e lo devia, rendendolo così perturbante, inquietante e destabilizzante.

Bibliografia:

Almwaka, Majdoulin (2022) "Complex Female Agency, the "Final Girl" trope, and the Subversion and Reaffirmation of Patriarchy: The Cases of Western & MENA Horror Films," *Journal of International Women's Studies*: Vol. 24: Iss. 3, Article 5.

Anon. (2015) "The independents", *Vogue Italia*. <https://www.vogue.it/magazine/cover-story/2015/03/the-independents>

Clover Carol J. Men (1992). *Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: University Press.

Creed, Barbara (2007). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminin, Psychoanalysis*, London: Routledge.

Dufour, Eric (2009). *Les monstres au cinéma*, Paris: Armand Colin.

- Dufour, Eric (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris: PUF.
- Gearghy, Christine (2007). "Re-Examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance". In Redmond, Sean & Holmes, Su. *Stardom and Celebrity: A Reader*, Los Angeles: Sage Publications. 98-110.
- Harrington, Erin (2017). *Women, Monstruosity and Horror Film*, London: Routledge.
- Hutchings Peter (2004), *The Horror Film*, London: Routledge.
- Mulvey, Laura ([1975] 2013). *Cinema e piacere visivo*, Roma: Bulzoni.
- Peirse, Alison (2020). Edited by, *Women Make Horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, London: Rutgers University Press
- Weingart, Brigitte (2010) "«That Screen Magnetism»: Warhol's Glamour", *October*, 132: 43-70. <https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/octo.2010.132.1.43/56142/That-Screen-Magnetism-Warhol-s-Glamour?redirectedFrom=fulltext>