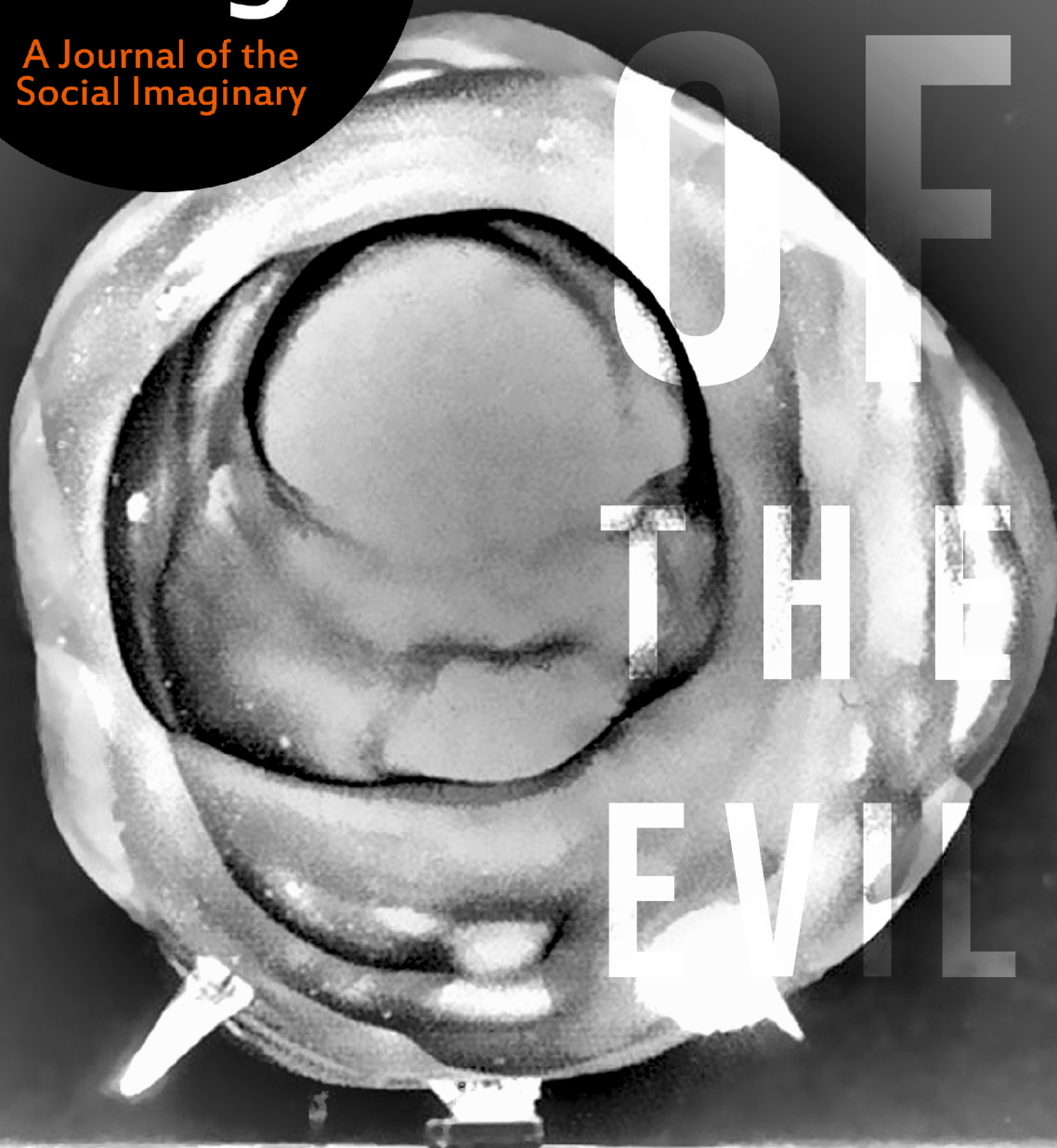


Im@go

A Journal of the
Social Imaginary

IMAGINARY OF THE EVIL



Imaginary of the Evil

Editors: Fabio D'Andrea / Antonio Tramontana

Editor In Chief

Pier Luca Marzo

Milena Meo

Coordinator

Antonio Tramontana

Editorial Board

Fabio D'Andrea

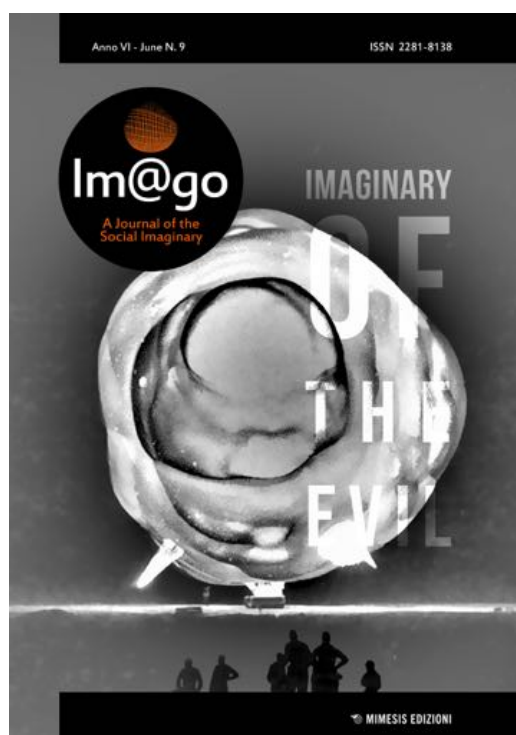
Mariavita Cambria

Valentina Grassi

Giovanni La Fauci

Ivana Parisi

Neil Turnbull



Scientific Committee

Luisa Bonesio (Università di Pavia), **Fulvio Carmagnola** (Università di Milano - Bicocca), **Antonella Cammarota** (Università di Messina), **Vanni Codeluppi** (Università di Modena e Reggio Emilia), **Ubaldo Fadini** (Università di Firenze), **Kenneth Frampton** (Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University), **Bruno Gullì** (Long Island University of New York), **Paolo Jedlowski** (Università della Calabria), **Serge Latouche** (Université Paris-Sud), **Michel Maffesoli** (Université Paris V), **Tonino Perna** (Università di Messina), **Mario Perniola** (Università di Roma Tor Vergata), **Luigi Prestinenza Puglisi** (Università di Roma La Sapienza), **Caterina Resta** (Università di Messina), **Ambrogio Santambrogio** (Università di Perugia), **Antonio Scurati** (Libera Università di Lingue e Comunicazione), **Dario Tomasello** (Università di Messina), **Gabriella Turnaturi** (Università di Bologna), **Jean Jacques Wunenburger** (Università Jean Moulin Lyon).



Mimesis Edizioni
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. (MI) -
Italy phone/fax +39 02 89403935

Email mimesis@mimesisedizioni.it

Registrazione presso il Tribunale di Messina n. 8
del 16/04/2012

ISSN 2281-8138

www.imagojournal.it - rivistaimago@gmail.com



index

5

Editorial Board



Topic

Fabio D'Andrea
Antonio Tramontana

7

Immaginare il male

Jean-Jacques Wunenburger

24

Imaginaires diaboliques, mythes millénaristes et violences religieuses

Domenico Secondulfo

38

Al di qua del bene e del male. Strutture (spaziali) elementari nella rappresentazione iconica del bene e del male

Dariusz Rahiminia

57

L'ombra di Ahriman. La contraddittoria essenza del male, dalla mitologia persiana alla cultura occidentale

Simone Di Blasi

72

Utilità e danno della "parte maledetta" nell'economia dell'immaginario

Éric Gondard

90

Substances psychotropes, substances du diable?

Antonio Camorrino

104

Il Malato e l'Immaginario. La malattia da segno di elezione a nuova forma di moralizzazione

Valentina Raffa

126

Oltre l'immaginario scienziato: la malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana

Vincenzo Del Gaudio

141

Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia

Mario Tirino

162

La bocca del male. Cannibalismo, estetizzazione e performatività nell'ecosistema narrativo di Hannibal Lecter.

Francesca Ieracitano
Paolo La Marca

181

Immaginario del male e stereotipi di genere negli *anime* dalla fine degli anni '70 ad oggi

Vincenzo Susca

206

Del male nella politica contemporanea: il populismo tele-elettronico



Index

Andrea Lombardinilo

218

Pareto, o dell'immaginario virtuista: il male "immorale" della cultura "velata"

Elvira Ghirlanda

242

Milano sconosciuta. La contaminazione di un inferno orizzontale

Alfonso Amendola

257

Sed non satiata. Per una fenomenologia del male nell'immaginario letterario del dandysmo

Matteo Moca

270

La sconfitta del linguaggio. L'impossibilità di narrare il Male: *W ou le souvenir d'enfance*

Antonio Fruttaldo
Mariavita Cambria

284

Combining Qualitative and Quantitative Approaches to Discourse Analysis: In Conversation with Gerlinde Mautner and Alan Partington

Off Topic

Allan Glynn Binns

306

Cederström, C., Fleming, P., *Dead Man Working*

Giovanni Davide Locicero

311

Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French poetry*

Ivana Parisi

314

Antonio Scurati, *Dal Tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*

Reviews



Editorial Board

Tempo fa, all'ombra di una terrazza messinese, a margine di uno di quegli incontri in cui tutto ciò che si dice rivela un'armonia di intenti tra i partecipanti, abbiamo pensato di dedicare un numero di *Im@go* all'immaginario del Male. Da subito ci siamo accorti di esserci inoltrati in un territorio ricco di spunti e di suggestioni; un territorio inesplorato e disseminato di insidie, perché il Male è un tema che si ritrova in infinite testimonianze e contesti, una questione densa che non si lascia ridurre a una semplice dicotomia, alla maniera dell'Occidente.

Man mano che il progetto prendeva forma ci siamo ritrovati dinanzi a un elemento fondante e ineliminabile dei mondi sociali. E questa presenza, che pare sorgere dalla stessa radice della nostra complessità antropologica, si ripresenta in sembianze diverse nelle varie configurazioni storico-sociali. Ogni cultura ha avuto modalità differenti nel pensare e rappresentare il Male, nel combatterlo o integrarlo al suo interno.

Il progetto editoriale nel corso del suo sviluppo è diventato sempre più urgente, dal momento che il Male infuria non soltanto in configurazioni spaventose e inedite, ma si manifesta anche nelle forme usuali, quelle che il sopravvento della Ragione illuminata avrebbe dovuto eliminare e che invece tornano, più cruente e feroci che mai. Parlarne richiede quindi passione e coraggio, perché il protrarsi della sua esistenza testimonia della sconfitta della Modernità, del fallimento di una retorica che troppo a lungo lo ha ridotto a fattore residuale che la marcia incessante verso il Progresso non avrebbe potuto che cancellare definitivamente.

Occorre invece, oggi, prendere in considerazione possibilità che la cultura occidentale ha sempre bandito, equilibri tensionali dove il Male, dalle mille maschere e guise, non è un accidente, ma una componente irrinunciabile della complessità umana. Per questo viene indagato in questo numero di *Im@go*, per tentare di dare un volto a un fenomeno che si raggruma e contorce trasformandosi senza sosta e mostra a tratti imprevedute striature di speranza e ravvedimento e un'ironia probabilmente necessaria in un tempo di falso rispetto e fariseismo.

Ci sembra che la sollecitazione rivolta a studiosi e ricercatori abbia catalizzato interessi diversi, ma armonici, consentendo la composizione di un mosaico nel quale piste e precipitati di discipline e sensibilità diverse si integrano in un quadro più ampio, fertile di nuovi sviluppi e tentativi intrepidi di comprensione.



Topic



Immaginare il Male

Fabio D'Andrea / Antonio Tramontana

Abstract

Imagining the Evil. The essay aims to walk along the way to the symbolic richness of Evil, starting from a critique of the *Spaltung*. Contemporary malign manifestations will be explored with the aid of Durand's *coincidentia oppositorum* hermeneutics, in order to overcome the limits imposed by Modernity on Good and Evil. Special attention will be given to the microscopic everyday processes on which Simmel built his sociology upon. This last issue will be better understood through an analysis of the web television series *Bloodline*, where the evil manifests itself as a formative process.

Keywords

Bloodline | Everyday Life | Evil | Inclusive Paradigm | Modernity | Symbol

Authors

Fabio D'Andrea – fabio.dandrea@unipg.it

Dipartimento di Filosofia, Scienze Sociali, Umane e della Formazione
Università degli Studi di Perugia

Antonio Tramontana – tramontanaantonio@gmail.com

Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali
Università degli Studi di Messina

1. Un'intelligenza per riconoscere il Male¹

Ancora oggi, andando a fare una passeggiata agli Stagni del Patriarca, nel cuore di Mosca, e guardandosi intorno con un po' d'attenzione, si può notare uno strano cartello che suggerisce di stare alla larga da tre loschi individui. Per la precisione si



Figura 1 – Installazione anonima in onore de Il Maestro e Margherita

tratta, come si può vedere qui accanto, di due uomini e un gatto, «grosso come un maiale, nero come il carbone o come un corvo, con tremendi baffi da cavalleggero» (Bulgakov, 1995: 46). Gli altri membri del terzetto sono anch'essi d'aspetto memorabile. Lo spilungone al centro porta «un berretto da fantino sulla piccola testa, una giacca a quadretti striminzita [...] È un personaggio alto più di due metri, ma stretto di spalle, magro fino all'inverosimile, e dalla faccia – prego notarlo – schernevole» (Bulgakov, 1995: 6), mentre il signore con cilindro e bastone da passeggio è senz'altro il più magnetico e inquietante: dalle descrizioni si apprende che è di alta statura, con ai denti capsule di platino a sinistra, d'oro a destra, «[indossa] un vestito grigio di gran prezzo, e scarpe straniere del colore del vestito. [Porta] un berretto grigio sulle ventitré, sotto l'ascella [ha] una canna nera, con un pomo nero a forma di testa di can barbone. [Dimostra] una quarantina d'anni. La bocca storta. Ben rasato. Bruno. L'occhio destro nero, quello sinistro, stranamente verde. Sopracciglia nere, ma una più alta dell'altra. In poche parole, un forestiero» (Bulgakov, 1995: 8).

Dopo la descrizione, è opportuno presentare i tre: il gatto è Behemoth, il secco altissimo Korovev e sono entrambi servitori e famigli del gentiluomo dall'aspetto spiazzante, Woland, pseudonimo per l'occasione del Principe delle Tenebre, Satana. La loro comparsa segnala che nubi buie si addensano su Mosca, o almeno ce lo si aspetterebbe. Eppure chi ha avuto il piacere di leggere *Il Maestro e Margherita* sa che non è proprio così: che questa specifica incarnazione del Demonio è facile da temere, ma non da odiare; che è apparentemente incurante del destino degli uomini, eppure

¹ Il presente contributo è stato scritto a quattro mani a seguito di riflessioni sviluppate in comune. La responsabilità autoriale, tuttavia, è da attribuire per il primo paragrafo a Fabio D'Andrea e per il secondo ad Antonio Tramontana.

danna chi tutto sommato se lo merita; che è capace di aiuto e ammirazione. È un Male che destabilizza ancor più del solito, per certi versi, perché non è assoluto, né estraneo; non incute l'usuale terrore: può farlo, ma non è detto che voglia, o ne tragga piacere. È un Male fuori dagli schemi e dagli stereotipi, quello che non ti stupiresti di scoprire in te stesso. Quello che sai di avere in te anche se rifiuti di ammetterlo, con gli altri e soprattutto con te stesso, se non sei abbastanza forte o non hai ben compreso il senso dell'antico *Gnothi Seautón* di Delfi. Che non vuol dire magnifica le tue doti, quanto piuttosto accetta i tuoi limiti e difetti. I tuoi abissi.

Sono proprio gli abissi che Woland sa sfruttare alla perfezione per i suoi fini, che dovrebbero essere l'aumento delle anime sotto il suo dominio e la proliferazione del Male sulla Terra, sempre da stereotipo consolidato. Di nuovo, i conti tornano sì e no: la stupidità inaudita della burocrazia moscovita e delle sue interminabili procedure viene piegata ai biechi fini malvagi, ma anche ridicolizzata senza pietà; la scena corale dello spettacolo al Teatro rivela la quasi inutilità dell'agire demoniaco, dato che il pubblico non pare aspettare altro che un'occasione per lasciarsi andare ad abusi e prevaricazioni e, al termine della sfrenata cavalcata in terra di Russia, ciò che resta non sembra un trionfo, quanto piuttosto il ristabilimento di un ordine tra potenze, una mossa dovuta in un gioco senza tempo e senza fine. C'è in ballo un equilibrio? Qualcosa che l'eterna dicotomia Bene/Male ci nasconde, presi come siamo nell'assolutizzazione del primo e nella netta e rigida (almeno a parole...) condanna del secondo?

«Pleased to meet you / Hope you guessed my name,» canta il Diavolo dei Rolling Stones², aggiungendo sornione «But what's puzzling you / Is the nature of my game». La domanda ricorre: a che gioco gioca il Diavolo? A rigore non dovrebbero esserci dubbi: l'incarnazione del Male non può che volere il Male, sempre più male, e dovrebbe utilizzare tutte le malie in suo possesso per ottenere questo scopo. E dovrebbe essere demoniaco e mostruoso. Ciò che Eichmann non era, secondo Hannah Arendt; constatazione traumatica che l'ha portata a riconoscere la «banalità del male» (2012), banalità che sta nel suo essere privo di radici, privo di ragione, inspiegabile, eppure non demoniaco. Che male è un male banale? Questa aggettivazione è in qualche modo problematica, perché comunque correlata alla dicotomia di cui si è detto e a un giudizio di valore al quale quasi non ci si riesce a sottrarre, se non con grandi sforzi, perché fondamentale per la nostra visione del mondo. È un male residuale, derivante dal non pensare, dalla cieca obbedienza a regolamenti e procedure – proprio quella che Woland sbeffeggia – connesso quindi col non esercizio di ciò che è strettamente correlato al Bene, almeno dalla Modernità in poi: la ragione, ciò che dovrebbe guidare e orientare senza fallo l'azione di uomini e donne. La rinuncia all'esercizio autonomo della comprensione e della critica porta banalmente al male.

C'è senz'altro del vero in questo punto di vista. È forse più evidente oggi che cinquant'anni fa, visto che la rinuncia in questione sembra ormai un fatto di massa, incoraggiata da pressioni invisibili e potenti al conformismo, all'adesione a slogan

² Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, in *Beggars' Banquet*, Decca, 1968.

sempre più semplici, fino alla rozzezza. Ciononostante, esso non esaurisce la questione, che va invece affrontata con urgenza, essendo di fatto cruciale eppure rimossa: «E se il male non fosse affatto banale? E se, contrariamente a quanto pensava Hannah Arendt [...], facesse parte della natura di ciascuno di noi e in periodi di crisi fosse pronto a manifestarsi sotto la forma del godimento per le sofferenze e la morte altrui?» (Goldkorn 2017: 8).

Già da queste poche righe si intuisce che sull'argomento grande è il disordine sotto al cielo. Diavoli enigmatici e finanche simpatici, burocrati grigi e ripugnanti, piccole cose e tragedie immani; dove e cosa sia il Male rimane un mistero, pur a fronte di nuove, destabilizzanti circostanze: «Sappiamo che il nesso tra progresso, benessere e democrazia è saltato; sappiamo che l'Illuminismo e il razionalismo non producono solo il Bene. E quindi, in questo momento della crisi radicale del nostro essere società in Occidente, incontro a che cosa stiamo andando? E per dirla tutta: i demoni davvero albergano nell'animo di ciascuno di noi, come intuiva Dostoevskij?» (Goldkorn 2017: 11). L'inabissarsi delle certezze moderne rivela quanto esse abbiano distorto la prospettiva dalla quale si sarebbe dovuto tentare un confronto, fino al punto di renderlo impossibile per la pretesa scomparsa dell'altro termine: l'idea che i Lumi avrebbero scacciato ogni oscurità, adottata come mito fondativo di un'intera stagione dell'umanità, ha avuto un tale potere immaginale da convincere generazioni su generazioni della sua verità, da porsi come realizzata o inevitabile. Non è rimasto così nulla con cui scontrarsi, nulla da comprendere se non un più o meno marcato malfunzionamento della ragione: il Male, in un certo senso, è diventato un problema di scarsa organizzazione, nello stesso momento in cui Eichmann dimostrava l'esatto contrario.

È l'eterno problema dell'aut/aut: abolisce logicamente un termine e ritiene di averlo abolito di fatto; escludendolo dai significati ammessi lo rende invisibile, impensabile: lo scatena sugli ignari cui ha appena garantito di averli liberati da esso. In questo specifico caso, però, rimane qualcosa a segnalare lo scarto: l'angoscia sempre più diffusa e, apparentemente, immotivata. Dice Recalcati in proposito: «Lacan ha immaginato che Kierkegaard, ascoltando una lezione di Hegel, alzasse la sua mano per dire: "D'accordo professore, tutto giusto, tutto vero, tutto logico, tutto razionale... ma io, nonostante tutto questo, continuo ad essere angosciato!"» (Recalcati in Pacini 2017: 84). Il Male interpella la complessità dell'essere umano e rivela la parzialità della rappresentazione che ne fa la cultura occidentale, perché in fondo un Male "organizzativo" è la logica conseguenza di uomini esclusivamente razionali, perfettibili ma non perfetti, capaci in prospettiva di far andare le cose come dovrebbero. Quegli stessi uomini, però, sospettano che i discorsi su conoscenza e controllo nascondano un qualche non detto, una trappola; nella loro assise interiore si *sanno* diversi da quanto viene loro detto ed è una consapevolezza informe e insopprimibile che causa disagio, frustrazione, angoscia. C'è ben più della ragione nell'uomo, come «ci sono più cose in Cielo e in Terra, Orazio, di quante ne sogni la tua filosofia». Non che «ne pensi», che

«ne sogni» e anche così eccedono il modo principe attraverso cui si è cercato di comprendere il mondo.

Anche limitandosi al pensiero, comunque, il Male crea serie difficoltà all'Occidente. Se ne lamentava tempo fa Bernard-Henry Lévy, quando constatava che «in generale, ci rifiutiamo di pensare il Male. Di conseguenza, non siamo capaci di pensare le due più importanti figure del Male: la morte e la guerra, che sono i due grandi buchi neri della riflessione contemporanea» (Lévy 2003: 126): l'una è il solo tratto comune all'umanità sul quale nessuno nutra dubbi, l'altra si ostina a sfuggire ai giochi di linguaggio con i quali si cerca di negarne l'esistenza testarda, cambiandole di nome, attribuendo etichette diverse ai suoi protagonisti, recitando ipocrite condanne. L'incapacità indicata da Lévy segnala una debolezza che rende inermi e rinvia ai fondamenti stessi dello stare-insieme. Come vede chiaramente Cacciari, parlando del massacro di Beslan, «è il male radicale che sembra manifestarsi, senza più veli, senza più "pudore". I veri, grandi, illuministi erano animati, certo, da una sorta di millenarismo filosofico; essi credevano nella destinazione superiore dell'umanità, e tuttavia erano ancora abbastanza sinceri con se stessi e disincantati per non ritenersi affatto immuni da quel male. Kant poteva vederlo ad occhi ben aperti: era l'insuperabile pericolo che la comunità degli uomini precipitasse nella perfetta inimicizia, nella assoluta assenza di agape. E proprio questo è l'"indicibile". Questo, sì, è mistero: che nessuno ritenga giusto l'uccidere, che nessuno ritenga la guerra "migliore" della pace, e che il massacro continui, che la vendetta continui, che la pace non sia mai di questa terra» (Cacciari 2004: 55). Tra parole e fatti esiste un divario crescente, un abisso ormai, che la nostra cultura non sa come colmare, perché scuote le sue fondamenta in modo tanto essenziale da porla di fronte all'ennesimo aut/aut: pensare il Male, revocando in dubbio ogni «millenarismo» e quindi negandosi; oppure continuare a fingere che il problema non esista, per quella che Kuhn (1979) ha chiamato «inerzia paradigmatica» - l'autodifesa perfino cieca dell'ordine, della *realtà* esistente - e lasciare che dall'abisso escano i mostri.

Oggi i mostri sono ovunque. La cronaca ha superato una *fiction* comunque prodiga di esempi e il terrore si diffonde, avvelenando le menti e i cuori, facendosi politica e prassi. Più di dieci anni dopo, Esposito riecheggia Cacciari, notando: «Sembra che tra filosofia e terrore vi sia una certa incomunicabilità» e azzardando una prima risposta: «Perché la filosofia resta cieca nei confronti del terrore? E perché il terrore non riesce a interpellare il pensiero? Una prima risposta riguarda il carattere indefinito, informe, indifferenziato del terrore - e dei terrorismo che ne costituisce l'agente principale. Il suo effetto più estremo - e appunto terrorizzante - è quello di cancellare i limiti, di confondere i confini» (Esposito 2017: 74). Un pensiero fatto di idee chiare e distinte, cartesiane, non può affrontare un tale caos: «È questo miscuglio senza limiti che la filosofia ha difficoltà a investire - da cui sembra ritirarsi disgustata e impaurita di qualcosa che mette in crisi tutte le sue coordinate. Spaziali, temporali, concettuali» (Esposito 2017: 74).

Questa è la ragione profonda di questo numero di *Imago*. Se gli strumenti canonici non sono in grado di affrontare un tema tanto cruciale da essere coesistente all'essere umani, è tempo di provarne altri. Non attraverso una "semplice" sostituzione, ma attraverso un'integrazione creativa e in qualche misura eterodossa che miri alla costituzione di un nuovo pensiero, complesso e non più cieco ai tratti della realtà che non gli aggradano. Che sappia accostarsi all'informe e al magmatico. Che sappia di avere il Male in sé, come rischio e potenzialità connaturati, perché, come scrive Jung, «how can I be substantial if I fail to cast a Shadow? I must have a dark side also if I am to be whole» (2007: 35). Che sappia di non essere solo ragione, ma anche emozione, intuizione e intelligenza simbolica.

I tratti messi in luce da Esposito pertengono a uno dei Regimi descritti da Durand in *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1991), quello col quale l'Occidente non ha dimestichezza: il Regime Notturmo. La nostra cultura si trova molto più a suo agio col Regime Diurno che è «essenzialmente polemico. La figura che esprime è l'antitesi» (Durand 1991: 179). Esso è caratterizzato da contorni netti, scelte senza alternative, valorizzazioni estreme e altrettanto estreme svalutazioni; l'operazione logica che lo definisce è la disgiunzione, l'aut/aut. Il Regime Notturmo, invece, è «costantemente sotto il segno della conversione e dell'eufemismo» (Durand 1991: 197): è confuso, impreciso e flessibile, tanto curvo quanto l'altro è retto; è il luogo della congiunzione e dell'et/et. Né l'uno né l'altro sono in grado da soli di assicurare uno sviluppo armonioso, che si tratti di una singola vita o di un'intera cultura. Ecco perché affidarsi *sic et simpliciter* al secondo non risolverebbe in alcun modo le difficoltà attuali.

Occorre una nuova alchimia e il coraggio di rinunciare a metodi e obiettivi che sono stati talmente sbandierati da essere considerati ormai i soli esistenti e possibili. Anche quando, con ogni evidenza, non funzionano. Molti degli autori che potrebbero aiutare in quest'opera al Rosso sono stati messi ai margini del pensiero corrente con la stessa accusa: essere privi di un sistema, mancanti di rigore, essere tutto sommato dei dilettanti. Solo per fare qualche nome: Simmel, Jung, Morin. Visionari, confusi, fastidiosamente trasversali, non trovano una collocazione tra i settori scientifico-disciplinari così minuziosamente descritti, né ascolto dai più, convinti che senza la "forma" della scienza, ribadita alla nausea, non possa esserci sostanza. Anche quando le loro teorie e previsioni si verificano – fino al successo postumo, com'è il caso di

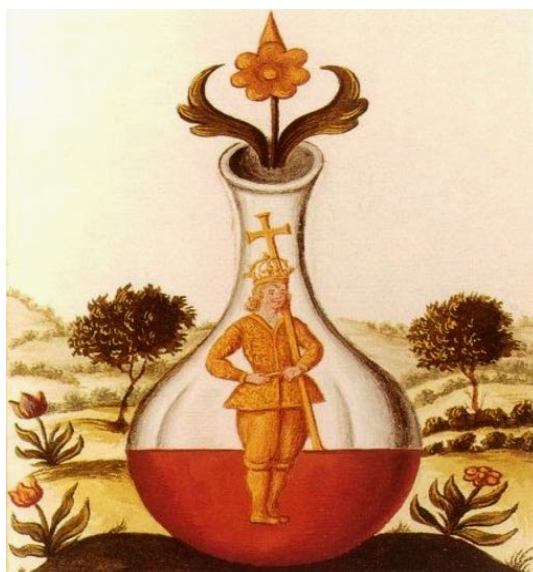


Figura 2 - Rubedo, l'Opera al Rosso

Simmel (D'Andrea 2004) – si tratta di una fortunata coincidenza, rapidamente spiegata con *derivazioni* ad hoc, dimentiche degli stigmi precedenti, non dell'accettazione tardiva di una strategia cognitiva e una sensibilità diverse.

Discorrendo amabilmente della comprensione dei simboli, Zimmer si sofferma con raffinata ironia sull'intera questione: «Nei veri simboli c'è qualcosa che non si può circoscrivere. Essi sono inesauribili nel loro potere di evocare e di istruire [...]. I contenuti scopribili delle immagini ampiamente disseminate continuano a subire davanti [agli occhi dello scienziato] mutazioni incessanti, di pari passo con i diversi ambienti culturali del mondo e della storia. I significati devono essere costantemente riletti e ricompresi. Ed è tutt'altro che un lavoro di metodo, quello di interpretare metamorfosi sempre imprevedibili e stupefacenti. Nessuno scienziato sistematico che tenga molto alla propria reputazione si esporrebbe volentieri ai rischi dell'avventura. Questo, quindi, non che essere compito del temerario *dilettante*» (1983: 16). Come si vede, il disagio verso simboli e immagini nasce da caratteri molto simili a quelli rilevati per il terrore, in un'isotopia significativa che spiega anche come mai il sapere occidentale abbia da tempo rinunciato al loro possibile potere euristico. Avventurarsi tra immagini e simboli impone la rinuncia al sistema consolidato e al significato univoco, è spaesante e fuori dagli schemi dell'ortodossia corrente. Per questo poco fa si è fatto cenno al coraggio necessario per affrontare la sfida: «nessuno scienziato sistematico che tenga alla propria reputazione» vi si esporrebbe e gli asistematici che l'hanno fatto hanno pagato caro il loro ardire, come si è visto. Oggi, tuttavia, la cosa è più facile: molti nodi sono venuti al pettine e la fede nella Scienza e nel Progresso si è talmente attenuata da portare a fratture nel quotidiano impensabili fino a pochi anni fa, come l'attualissima questione dei vaccini o la polemica sul metodo Stamina. I vecchi ukase hanno perso mordente e molti dei ricercatori più attenti si stanno rendendo conto della crescente inefficacia del loro strumentario.

Nella transizione paradigmatica si aprono spazi inimmaginati, che richiedono ancora senso dell'avventura per essere percorsi, ma sull'esistenza dei quali almeno vi è un consenso di massima. Chi vi si spinge non è più pazzo o pericoloso *tout court*, ma viene guardato dagli altri con un misto di condanna e riconoscenza, il che è già un discreto passo avanti...

Ricomporre le diverse intelligenze, quindi. Dirigersi verso la «ragione sensibile» di Maffesoli (2000), verso il recupero dell'intelligenza simbolica che dovrebbe restituirci un utensile prezioso alla bisogna, dato che «il simbolo, proprio perché com-pone, non appartiene mai all'“al di qua” o all'“al di là”, al campo della coscienza o a quello dell'inconscio. Il suo valore consiste nel fatto che vien prima di queste opposizioni che appartengono al dominio della



Figura 3 - Coincidentia
Oppositorum

ragione. Se la coscienza razionale procede secondo la *barra*, la coscienza simbolica procede secondo la *relazione* (*Beziehung*). Per questo il simbolo non è l'uno o l'altro (la barra), ma l'uno *nell'*altro e l'altro *nell'*uno (la relazione)» (Galimberti 2005: 217). Anche secondo Durand occorrono simboli e processi specifici per riunire ciò che da millenni è stato separato: se ne occupa nella terza parte della sua opera fondamentale, illustrando le «strutture sintetiche dell'immaginario» (1991: 349-358), fra le quali primeggia l'ermetica *coincidentia oppositorum*. È un lavoro che dovrà unire pazienza e creatività, riappropriazione dell'immaginazione attiva e rinuncia alla certezza e alla stabilità date per acquisite con troppa fretta.

Questo volume è un primo passo. Abbiamo scelto di intitolare questo breve saggio *Immaginare il Male* per metter subito in luce le pietre dello scandalo: un procedimento sospetto per un oggetto destabilizzante; una reazione che può portare a chissà quali risultati: esplosioni, nuove sostanze, nulla di fatto.

2. Le manifestazioni quotidiane del male

Un male così inteso – ossia la “parte” di qualcosa di più ricco e complesso rispetto a quanto emerge attraverso le categorie interpretative canoniche; un'ombra su cui si edifica la sostanzialità del fenomeno – richiede, come si è detto, di dotarsi di un pensiero creativo, plastico al punto da saper solcare i territori infermi e magmatici che danno forma ai mostri. La presenza del Male ci rivolge dunque un estremo appello: riappropriarci della facoltà immaginativa per esplorare il mondo ctonio, sotterraneo, caratterizzato da una tale ricchezza di fenomeni da non cessare di stupirci per i modi e le forme con cui si mostra in superficie. È un campo la cui proliferazione è incessante, un campo vivo, che pulsa, che si riproduce in immagini sempre differenti tanto nel contesto storico quanto in quello culturale.

È certamente questa sostanza vitale che ad esempio in Goethe riunisce tanto il bene quanto il male. In lui «le antitesi morali, che sembrano in base a sé scindere la nostra esistenza, si compenetrano così perfettamente che la valutazione del sommamente nobile e buono si addice anche al turpe e al vile» (Simmel 2012: 88). Tra il bene e male vi è un'alternanza ritmica che si riunisce tuttavia in un'unica forma dell'esistenza. Accade per il problema del male così come per una pianta – e i suoi studi di botanica sono intrisi di questo principio.

Una pianta ha bisogno insieme di aria secca e luce, così come di umido e buio. Questa duplice esigenza è in ogni istante “reciprocamente opposta”. Così, se la foglia è quell’organo che soddisfa l’esigenza dell’aria secca e della luce e che si sviluppa in ogni punto della pianta sotto forma di germoglio, non appena capta il clima secco e il sole; la radice si propaga in condizioni di umidità e nella maggior parte dei casi di buio (Goethe 2013: 324). Quest’esigenza duplice, polare e reciproca, della pianta si dà visibilmente attraverso due organi differenti, la foglia e la radice, ed entrambe sono sottoposte a condizioni di sviluppo differenti riunite tuttavia dalla totalità della forma: la pianta, nella sua interezza, tende verso due direzioni differenti: una ascendente e l’altra discendente.

Il bene dunque non può esistere se non come manifestazione parziale di un fenomeno complesso cui deve partecipare anche il male per potersi dare come visibilità. I due termini che si contrappongono come polarità di un’unica forma, secondo Simmel, attraversano tutta l’opera di Goethe:

la polarità gli è servita fin dall’inizio come principio artistico di organizzazione, visto che le sue opere poetiche più importanti pongono al centro, ogni volta in una diversa coppia di uomini, le polarità della natura umana, o meglio maschile: Weislingen-Götz, Werther-Albert, Clavigo-Carlos, Faust-Mefistofele, Egmont-Orania, Oreste-Pilade, Tasso-Antonio, Eduard-il Capitano, Epimeteo-Prometeo. Ciò trova continuità nello stesso individuo, considerato che, secondo un’asserzione della sua tarda età, i componimenti originari della nostra essenza consistono esclusivamente di opposizioni: «Il nostro spirito sembra avere due lati che non possono sussistere l’uno senza l’altro. Luce e oscurità, buono e cattivo, alto e profondo, nobile e meschino, e ancora numerose altre opposizioni del genere paiono – sebbene in dosi diverse – essere ingredienti della stessa natura» (2012: 129).

Questa polarità che si richiama vicendevolmente – e che probabilmente coinvolge la stessa relazione esistente tra il bene e il male – è una pulsazione di sistole e diastole, un respiro che nella ritmicità contiene al contempo l’edificazione e la distruzione. Ed è questa alternanza ritmica a essere il principio generativo delle forme. Una sorta di *sub specie aeternitatis* che anima le forme, comprese quelle in cui bene e male si richiamano reciprocamente.



Figura 4 - Germoglio di vecchia nella sua propensione ascendente e discendente



Sono questi i movimenti che dispiegano la spirale della violenza che oggi attanaglia il nostro sguardo non appena gli schermi riproducono l'immagine di un attacco terroristico. Ognuno di questi eventi, come animato da un'*escalation* senza fine, risponde allo stesso principio che sottende il diffondersi di foglie e radici nella pianta. Il bene non esclude il male o viceversa. Entrambi alimentano la forma terroristica. Secondo Baudrillard,

ingenuamente crediamo che il progresso del Bene, la sua crescita in ogni campo (la scienza, la tecnica, la democrazia, i diritti dell'uomo) corrisponda a una sconfitta del Male. Nessuno sembra aver capito che il Bene e il Male crescono di pari passo e con lo stesso ritmo. Il trionfo dell'uno non implica la scomparsa dell'altro, anzi. Metafisicamente, consideriamo che il Male sia una sorta di sbavatura accidentale. Ma questo assioma, da cui scaturiscono tutte le forme manichee di lotta del Bene contro il Male, è un'illusione. Il Bene non riduce il Male, né succede il contrario: l'uno e l'altro sono irriducibili (2002: 12).

Quando il male arretra è solo perché la prospettiva ottica è affetta da una parzialità interpretativa. Una questione ben chiara in Nietzsche:

«Male! Male! Come? Se ne sta forse tornando... indietro?». Sì! Ma lo comprendete male, se vi lagnate di ciò. Arretra, ma a somiglianza di chiunque voglia spiccare un gran salto (1977: 197).

Bene e male sono come le radici e le foglie di una pianta. Le prime hanno il fine di sospendere la pianta verso l'alto – così da esprimersi attraverso le foglie e i fiori; mentre le foglie hanno bisogno di radici per potersi dare al mondo e più queste ultime sono robuste più le prime affollano alberi mastodontici. Tra il bene e il male vi è dunque una relazione alla base di qualsiasi manifestazione. E, alla luce di questa irremovibile condizione di esistenza, occorre immaginare tanto l'uno quanto l'altro.

La relazione tra il bene e il male da cui sorge la forma del terrorismo provoca effetti la cui portata è sicuramente globale nella misura in cui intacca gli assetti geopolitici del Medio Oriente o nel dare a Trump, in quanto Presidente degli USA, un credito prima inimmaginabile. Ma, insieme alle grandi gesta, occorre pensare anche ai «processi microscopici-molecolari» al centro delle ricerche sociologiche di Simmel (1998: 20). Un campo in cui il male non viene investito dalla grande produzione iconografica sedimentata che lo rende riconoscibile. Qui esso si manifesta con sembianze anonime, tanto da essere sconvolgente – nella misura in cui parola e immagine non seguono la stessa proliferazione del male. Esso si cela negli anfratti della vita, ci accompagna nell'operatività spesso fondata su automatismi, si sposa con l'irrazionale e si presenta come minaccia sottaciuta al grande progetto della Modernità – basato sulla riduzione della ricchezza fenomenica e sulla dominazione di ciò che incontra attraverso l'arido gioco della calcolabilità delle equivalenze (Adorno & Horkheimer 1997: 15).

In questa prospettiva lo sviluppo della relazione tra le polarità bene-male si irradia dal territorio magmatico e indefinito del quotidiano, da cui sorgono quelle forme da cui dipendiamo, grazie alle quali ci orientiamo e attraverso cui ci relazioniamo reciprocamente (Highmore 2002: 38); da questo terreno generativo in cui tutti siamo immersi i modi in cui bene e male si manifestano assumono forme inedite rispetto a quelle pensate da paradigmi fondati sulla dicotomia.

Vi sono due caratteristiche da mettere in luce. La prima è che la vita quotidiana è un'immensità complessa e variegata di episodi frammentati che solo eccezionalmente si legano l'uno all'altro. Un quadro caotico di monadi che si incrociano, si allontanano, si addensano e si disgregano, e la cui dimensione si può intuire non appena ci si sofferma sulle varie situazioni differenti attraversate nel corso di una giornata tipo. La seconda è che proprio nel terreno della vita quotidiana si crea uno iato tra i principi – su cui si fonda l'ordine valoriale razionalistico – e l'operatività – costituita da quelle azioni che si determinano come conseguenze della circostanza in cui ci si trova. Ora, per pensare alla possibilità che certe azioni slegate dai principi si giochino su un piano reticolare complesso tanto da annientare qualsiasi teleologia, occorre ammettere una certa autonomia di sviluppo della relazione bene-male. Come la pianta, la crescita e lo sviluppo degli effetti benevoli o malevoli sono lasciati alle condizioni in cui un determinato atto viene compiuto. Nessun principio astratto può limitarne uno e favorirne l'altro. È nel contesto in cui essi prendono vita che bene e male manifestano i loro intrecci.

Tale relazione tra il bene e il male è ben visibile nella narrazione messa in scena dalla serie televisiva *Bloodline*³, dove il loro legame – e i possibili sviluppi che da esso discendono – s'intravede sin dall'inizio. Il paradisiaco arcipelago delle Florida Keys è l'ambiente in cui si consuma il dramma della famiglia Rayburn, la cui buona reputazione viene messa in crisi dal ritorno di Danny, il figlio ostracizzato. Questo contrasto, fatto di spiagge dalla sabbia bianca e acque cristalline a cui si contrappone la dipendenza da fumo e alcool della "pecora nera" della famiglia, è il prologo da cui si determinano tutta una serie di atti concatenati che non riescono a tenersi saldi alla dicotomia tra il bene e il male. Se da quei luoghi paradisiaci ci si aspetta solo una vita all'insegna del bene, il male irrompe come presenza anonima, stravolge lo schema astratto delle aspettative e s'intreccia con le icone del benessere psicofisico della contemporaneità: le acque coralline, gli occhiali da sole e le sdraio ordinate sotto le palme, che formano una barriera tra la luce del sole e il cocktail servito in una noce di cocco. Il male s'ingarbuglia con la vita perfetta della famiglia Rayburn e "insieme" s'impongono ai protagonisti come serie di comportamenti condizionati.

Ogni cosa che accade è un ondeggiare continuo tra i due poli, che dà vita a una serie teleologica di comportamenti che si sganciano dall'origine degli avvenimenti. Al punto che uno di loro è costretto ad ammettere:

³ La serie, composta da tre stagioni, è stata ideata nel 2015 da T. A. Kessler, G. Kessler e D. Zelman, ed è stata distribuita da Netflix.

John (voce narrante): «Non potevamo sapere come sarebbe andata a finire».

Lo sviluppo di tale concatenazione, nel corso delle tre stagioni, costituisce il dramma di una famiglia che, dall'incantevole *resort* – dove ha trascorso gli anni della beatitudine – presto si ritrova a solcare, di notte, gli acquitrini abitati da alligatori e da narcotrafficienti proveniente dalla vicina Cuba. È una trasformazione che ben si può vedere nel confronto tra l'immagine in cui viene mostrato il luogo che riunisce e lega l'un l'altro i protagonisti della serie (il *resort* gestito dalla famiglia Rayburn) e quella in cui John cerca di disfarsi del corpo di suo fratello Danny (e che costituisce l'epilogo della narrazione della prima stagione).



Figura 5 - Il resort di proprietà della famiglia Rayburn



Figura 6 - Flashforward sul momento in cui John tenta di disfarsi del cadavere di suo fratello Danny

Un cambio di luci e di prospettive: dalle inquadrature ampie della ripresa aerea, in cui la prevalenza di colori chiari abbraccia chi la contempla e lo trasferisce con il desiderio in quei luoghi, si passa alle riprese in primo piano in cui si percepisce la presenza di uno spazio angusto e che, insieme ai colori cupi, fanno passare allo spettatore la voglia di abitare sull'isola. Ed è nel susseguirsi di tali concatenazioni tra il bene e il male che gli atti dei protagonisti presto si slegano dai principi che animano la famiglia Rayburn. John (voce narrante) ammette:

«Non siamo brutte persone ma abbiamo fatto una brutta cosa».

La relazione che s'innesca tra il bene e il male è un pulsare costante da cui sorge una forma autonoma rispetto alle condizioni di partenza: si tratta di un'autonomia della relazione che prende il sopravvento rispetto all'origine da cui sorge, quel contesto familiare solo apparentemente perfetto, tanto da spingere uno dei suoi componenti a implorare da parte dello spettatore una sorta di comprensione per quanto presto accadrà:

John (voce narrante): «Non giudicateci!»

I modi di manifestarsi della relazione bene-male, dal momento che sono legati da un'unica forma, vanno osservati nella loro inestricabilità. Qualsiasi tentativo di scindere e prendere le parti ora di questo, ora dell'altro personaggio provoca un senso di disorientamento che denota l'intima unione di quelle vite condizionate dallo sviluppo unitario tra il bene e il male.

La stessa inestricabilità tra il bene e il male è il motivo che anima la trasformazione dei due protagonisti della prima stagione: il primogenito Danny e suo fratello John. Il primo, una figura fredda e cupa le cui dipendenze lo contrappongono al resto dei membri della sua famiglia, se all'inizio appare umile e indifeso, segnato dalla vita, di puntata in puntata si rivela un personaggio ambiguo i cui buoni propositi per reintegrarsi nel numinoso mondo di quella famiglia borghese americana fondata sulla pubblica reputazione, si mescolano con i traffici di droga e di persone in cui è coinvolto. L'aiuto offerto alla madre nella gestione dell'impresa di famiglia si fa tutt'uno con le minacce rivolte ai fratelli. In una serie di confronti tra i parenti, per chi ne tesse le lodi le accuse sembrano a quel punto giudizi senza nessun fondamento (e viceversa). La madre Sally, dopo aver ascoltato il racconto delle gesta del fratello, chiede a Meg

«Perché sospetti sempre di tuo fratello?»

Sono relazioni che si giocano su un piano frammentato, in cui le parti non comunicano tra loro. Tra le singole interazioni i legami sono deboli e ognuna, come una scheggia,

sembra seguire il proprio tragitto, fino a provocare una serie di cortocircuiti nell'istante in cui si scontrano tra loro. Ed è in questo tessuto lacerato che bene e male s'intrecciano.

Lo stesso accade anche nei confronti di John Rayburn. Egli è tutto ciò che pubblicamente viene pensato dei Rayburn, tanto che incarnarne il modello diviene per lui una missione di vita.

John (voce narrante): «Ho sempre pensato che la mia più grande fortuna sia stato nascere un Rayburn».

Come detective nel corpo di polizia dell'isola, egli dedica le sue energie a stabilire il regime del bene nella vita di tutti gli abitanti delle Keys. Sin qui, nella logica dicotomica, egli si contrappone pubblicamente al fratello Danny; e se ciò non bastasse la componente intima ne rafforza la contrapposizione: è un figlio zelante, un marito onesto e un padre premuroso. Tutto in lui incarna la contrapposizione a ciò che rappresenta il perfido fratello e il suo arrivo è per lui una premonizione che non aspetta altro che compiersi.

John (voce narrante): «A volte sai che sta per arrivare qualcosa. Lo senti nell'aria. Non dormi la notte. Una vocina ti dice che qualcosa andrà nel peggiore dei modi. E non c'è nulla che tu possa fare per impedirlo. Ecco come mi sono sentito quando mio fratello è tornato a casa».

Nella relazione che s'instaura con Danny, il John che "fa sempre la cosa giusta" diventa torvo e il suo carattere incomincia a manifestare aspetti sinistri. Egli si ritrova costretto a dover compiere una serie di atti estremi pur di poter contrastare la presenza perniciosa del fratello, fino a coinvolgere la sorella Meg, l'ultimogenito Kevin e la madre Sally; e tutti diventano complici di una serie di delitti efferati. Così sono tutti soggetti alle trasformazioni determinate dalla relazione bene-male e quando John confessa che

«Danny ci ha fatto diventare una di quelle famiglie di cui non vuoi far parte»,

allora proprio in questa consapevolezza risiede il passaggio alla nuova condizione: tutto ciò che prima li teneva insieme in una serie di relazioni quotidiane (la famiglia americana, la gestione del *resort*, i ruoli pubblici grazie ai quali si ritenevano persone rispettabili, etc.) ora trapassa in una nuova dinamica che li vincola attorno a una nuova forma e la relazione polare tra il bene e il male ne detta il nuovo corso.

All'uccisione di Danny per mano di John e alla copertura prima dei fratelli (Meg e Kevin) e successivamente della madre (Sally), la serie si anima di tentativi, che si susseguono l'uno dopo l'altro, di nascondere il delitto e la cui conseguenza diretta è

quella di causarne altri. È quanto emerge come destino prefigurato in uno degli ultimi dialoghi tra John e Danny, prima che questo muoia per mano del fratello.

Danny: «la tua vita non sarà sempre così perfetta, sai? Magari il vento può cambiare...»

John: «Quando finirà?»

Danny: «Te l'ho detto. D'ora in avanti la tua vita non sarà più tanto perfetta».

Qui la vitalità della manifestazione del male – e nella quale le azioni dei personaggi sono imbrigliate – è una forza che irrompe e avanza in maniera incessante. Anche nei momenti in cui il dramma sembra volgere al termine, quando per John è finita e il delitto sta per essere confessato; nell'istante in cui il bene finalmente sembra imporsi sulla concatenazione, quest'ultima si riattiva grazie all'irruzione del male e il movimento di sistole e diastole scandisce il ritmo dello sviluppo dei condizionamenti cui tutti devono obbedire.

Il male dunque non è un'immagine fissa o un'entità astratta. La complessità e moltitudine con cui esso si manifesta deriva piuttosto da un movimento dinamico ed è proprio questo che rende impossibile prevedere la direzione delle costanti trasformazioni animate dalla relazione tra il bene e il male. Proprio come la pianta, «ciò che è formato viene subito trasformato nuovamente» (Goethe 1996: 8) e dinnanzi a questo andamento dinamico dei fenomeni «dobbiamo comportarci a nostra volta in maniera mobile e formatrice» (*ibidem*). Occorre dunque accettare la plasticità della direzione della relazione tra il bene e il male e se questo è l'andamento che sembra caratterizzare il male, allora è necessario uno sguardo che non sia normativo e classificatore, impotente rispetto alla formazione plurale e inarrestabile delle forme del male. Ci si deve aspettare, d'altra parte, che tale esplorazione ci porti nelle profondità del mistero di un Male che sfugge dalla disgiunzione dal suo opposto (il Bene) – e su cui si fonda la paradossale concezione di Sant'Agostino che lo ingabbia nei territori dell'assenza, dal momento che «il male come assenza del bene» è una negazione metafisica dell'essere in quanto tale.

L'imprevedibilità del processo formativo richiede dunque un'osservazione plastica. Secondo Simmel questa era una delle condizioni epistemologiche fondamentali nella morfologia di Goethe per tentare di comprendere le continue metamorfosi del mondo vegetale. Dal momento che «l'oggetto, che muta ininterrottamente e si muove in contraddizioni apparenti, può venire conosciuto solo da uno spirito altrettanto mobile» (Simmel 2012: 93), allora il male, per essere compreso negli sviluppi costanti che si determinano a partire dagli intrecci con il bene, richiede una dinamicità del pensiero capace di seguire il suo passo.

Il male più che essere pensato va immaginato, va inseguito da un pensiero creativo in grado di tenere testa all'infinita e vitale manifestazione con cui esso pervade tanto i fatti catastrofici di portata globale quanto i momenti minimi e anonimi della vita quotidiana. Immaginare il male comporta esplorarlo nella ricchezza con la quale

emerge nella caotica manifestazione di fenomeni che sempre più affolla l'ambiente sociale contemporaneo.

Bibliografia

Adorno T. W., Horkheimer M. (1997), *Dialettica dell'illuminismo*, ed. or. 1944, Torino, Einaudi.

Arendt H. (2012), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, ed. or. 1964, Milano, Feltrinelli.

Baudrillard J. (2002), Lo spirito del terrorismo, in Aa.Vv., *La guerra dei mondi*, 7-22, Roma, DeriveApprodi.

Bulgakov M. (1995), *Il Maestro e Margherita*, ed. or. 1967, Torino, Einaudi.

Cacciari M. (2004), Il male senza limiti, *L'Espresso*, 37: 55.

D'Andrea F. (2004), Georg Simmel. Un percorso verso un'altra modernità, in A. De Simone (a cura di), *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici ed estetici*, 39-75, Urbino, QuattroVenti.

Durand G. (1991), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, ed. or. 1963, Bari, Dedalo.

Esposito R. (2017), Terrore di sapere, *L'Espresso*, 20: 74-75.

Galimberti U. (2005), *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli.

Goethe J. W. (1983) *Metamorfosi delle piante*, Parma, Guanda.

Goethe J. W. (2013), *Morfologia*, ed. or. 1987, Torino, Aragno.

Goethe J. W. (1996), *Gli scritti scientifici*, Padova, Capitello del Sole.

Goldkorn W. (2017), Il piacere del Male, *L'Espresso*, 17: 8-13.

Highmore B. (2002), *Everyday life and Cultural Theory*, London, Routledge.



Jung C.G. (2007), *Modern Man in Search of a Soul*, first ed. 1933, London & New York, Routledge.

Kuhn T. (1979), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, ed. or. 1962, Torino, Einaudi.

Lévy B.-H. (2003), Al di là del Male, *L'Espresso*, 45: 124-126.

Maffesoli M. (2000), *Elogio della ragione sensibile*, Roma, Seam.

Nietzsche F. (1977), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi.

Simmel G. (1998), *Sociologia*, ed. or. 1908, Torino, Edizioni Comunità.

Simmel G. (2012), *Goethe*, ed. or. 1923, Macerata, Quodlibet.

Zimmer H. (1983), *Il Re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, ed. or. 1957, a cura di J. Campbell, Milano, Adelphi.



Imaginaires diaboliques, mythes millénaristes et violences religieuses

Jean-Jacques Wunenburger

Abstract

Diabolic Imaginaries, Millenarian Myths and Religious Violence. The current phase of millenarism reactivation in the wake of Islamic fundamentalism shows clearly the strength of the imaginary of Evil. In these mythic scenarios, Evil is substantialised, loathed, even before being aimed at as an enemy to be destroyed. These activist beliefs sink their roots in an ancient monotheistic background of demonization and millenarian expectations about the coming of the purifiers of the world. This paper goes back to the sources and figures of this religious and political imaginary to propose new frames of understanding of their contemporary resurgences.

Keywords

Devil | Kingdom of God | Millenarism | Purifying Violence | Terrorism

Author

Jean-Jacques Wunenburger – jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

Université Jean Moulin Lyon3



Tout au long de l'histoire des sociétés marquées par les trois monothéismes, on assiste à des mouvements violents qui cherchent à se référer à des justifications non seulement sociales et politiques mais aussi théologiques. En effet, le monothéisme propose depuis ses origines bibliques juives un grand récit dans lequel Dieu est censé accompagner les hommes dans leur aspiration à un salut rédempteur, sur fond d'une contamination originelle par le mal depuis la chute adamique. Périodiquement, on assiste donc à une réappropriation d'un mythe selon lequel l'humanité, ou une partie d'elle, est plongée dans le mal (oppression, malheur, mort), laisse émerger un groupe désireux de hâter la purification des sociétés pour accompagner l'avènement de la fin des temps. Dans ce cas, l'imaginaire collectif trouve dans le théologique non seulement le motif d'une collaboration à la mission divine, mais aussi un modèle de représentation de la montée paroxystique du mal (à travers l'action d'une force hostile, le diable), et surtout l'élection d'un groupe de messagers de l'apocalypse, chargé de rendre ici et maintenant la justice par l'extermination des ennemis de Dieu et l'instauration d'une société politique purifiée qui devrait préparer l'avènement ultime d'un royaume de Dieu.

On se propose de dégager les grands moments de ce récit mythique, qui a inspiré la plupart des mouvements de rébellion violente en Europe durant l'ère chrétienne, et qui réapparaît de nos jours, cette fois dans l'aire musulmane, en inspirant notamment la guerre sainte des groupes radicaux de Daech (Isis) contre les présumés occidentaux impies.

1. Topiques du diabolisme

Les récits bibliques de l'irruption du mal sont légions, selon les différents régimes de l'imaginaire, qui peut élaborer une figure négative selon des configurations soit mitigées, soit exacerbées, correspondant aux régimes diurne et nocturne de l'imagination selon la classification de G. Durand (2016). La proximité et la familiarité avec la figure du mal relève d'une tradition plutôt gnostique qui n'a de cesse de chercher à décrire une voie du salut par l'émancipation à l'égard des forces ténébreuses. Le gnosticisme dualiste atteint même à une personnification extrême et profondément schizomorphe du mal. Bien que la théologie dogmatique développe généralement un dualisme mitigé, elle échappe difficilement à son tour aux tropismes gnostiques lorsqu'il s'agit de comprendre le mal.

Dès lors que le mal n'est plus considéré comme une imperfection accidentelle, mais comme une fissure ontologique, n'est plus une ombre à dissiper mais un rideau de ténèbres à transpercer, il devient nécessaire de donner un corps imaginaire au négatif. Le diable devient ainsi la figure privilégiée d'une dualité, en concentrant en lui cette charge du Mal qu'il importe de désigner, de contenir puis d'expulser pour assurer la



sauvegarde ou le salut de sa propre identité. Le diable incarne donc, principalement, et même étymologiquement, la figure du diviseur, de la déchirure, qui féconde la violence conflictuelle et la haine destructrice. Il est toujours identifié à une altérité néfaste et corrompue qui aliène l'homme, mais active par là même une révolte, une lutte cathartique contre son emprise et contre son empire. Porté par une croyance collective religieuse ou émergeant au sein des fantasmes personnels, le diable résume, à lui tout seul, le trajet imaginaire du dualisme moral, étant tout à la fois la suprême figure du désir tentateur dépossédant l'homme de lui-même, et la figure extrême de ce qui souille la création.

Les méfaits du diable deviennent d'autant plus redoutables qu'il échappe aux logiques identitaires de la localisation et de la personnification stable. D'un côté, le diable est d'autant plus menaçant qu'il se masque à travers séduction, ruse et mensonge, rendant ainsi difficile l'identification d'un être qui se dissimule constamment. Au lieu d'affronter l'homme à visage découvert et de l'enrôler de force, le diable le conquiert en déjouant sa vigilance, en démobilisant sa volonté de résistance, en troquant ses attributs répulsifs contre des attributs attractifs. Le mal peut ainsi se propager sous la forme d'une beauté « diabolique », d'une apparence trompeuse, d'une vérité qui n'est que mensonge. La force du diable pour endormir notre hostilité à son égard, pour capturer notre volonté, réside donc dans la ruse. Le diable, surtout dans l'imaginaire religieux chrétien, participe de cette sémantique de la ruse que les Grecs assimilaient à l'intelligence de la domination (voir M. Detienne et J.P. Vernant 1978). Tel le renard du bestiaire antique, le diable piège ses victimes en simulant son caractère inoffensif, avant de se découvrir comme cynique prédateur. La diabolique est alors proche de la « renardie », dans la mesure où dans les deux cas se manifestent des comportements obliques, qui aboutissent à la défaite d'une proie, vaincue non par la force, mais par le leurre.

Saint Jean de la croix ne décrit pas autrement la stratégie sournoise de cet adversaire, qui s'empare de l'homme, non à découvert, mais par toutes sortes d'embuscades. Comme le souligne L.M. de saint Joseph analysant les images de la Montée du Carmel : « Un principe semble dominer toute sa tactique habituelle : pour mieux contrarier l'oeuvre de Dieu dans l'âme il commence toujours par la contrefaire (...). Ordinairement il se comporte envers l'âme avec le même vêtement que Dieu, en lui proposant des choses si vraisemblables à celles que Dieu lui communique – pour s'ingérer en rôdant comme le loup dans le troupeau sous la peau de brebis – qu'à peine peut-on la discerner » (de Saint-Joseph 1978). Ainsi l'âme peut se trouver emprisonnée et dépossédée, non par suite d'une fuite panique devant un danger effrayant, mais au contraire, parce qu'elle se trouve séduite, tétanisée, par un adversaire masqué, dont l'arme est l'illusion. L'absence de dissemblance, de différence, devient ainsi la ruse de l'ennemi ; la familiarité et la proximité superficielle permettent alors au diable d'entrer dans un Moi assiégé, comme le cheval d'Ulysse dans Troie.

Mais la force du diable dans l'imaginaire vient non seulement de sa ruse, mais aussi de son ubiquité et de sa polymorphie. Car le diable, comme la pieuvre, ne combat pas



l'homme dans une sorte de face-à-face, mais se cache dans des formes méconnaissables et mobiles. Le diable ne peut détourner l'homme que parce qu'il le désoriente d'abord. Il est alors comme ce poulpe du bestiaire grec de la *métis* qui vient à bout de ses proies par son apparence « amorphe » : l'ubiquité du diable, c'est-à-dire sa démultiplication, est souvent considérée comme la négation de l'unité de Dieu. Mais comme le suggère Germain Bazin : « Plus peut-être que celui dont il est la contre-épreuve, le diable est insaisissable. Dieu est Un; pour incommensurable qu'il soit, l'unité étant la raison profonde de l'âme humaine, celle-ci vers son principe tend naturellement, comme à l'être qu'elle aspire. Mais le diable est légion : à cette totalité dans l'unité il ne peut atteindre et l'inférieure condition du maudit réside dans cet éloignement indéfini de son principe : là est l'anathème qui précipite son âme incohérente et lacunaire dans l'abîme du chaos, faisant du seigneur des enfers le souverain de la discorde. Partout où règne la contradiction s'assouvit le prince du difforme et de l'hétérogène » (Bazin 1978).

La fonction théologique du diable permet cependant simultanément d'esquisser une stratégie de défense et à le vaincre pour ouvrir la voie à la restauration du dieu bon. Bien plus, le scénario diabolique de la théologie chrétienne fait de l'expérience de la possession par le diable, l'occasion et l'élan pour l'homme pécheur de rendre à nouveau possible la séparation radicale du bien et du mal. Seul le mélange le plus sulfureux, né de la diabolisation de la volonté humaine, peut reconduire vers l'unité de la grâce. Cette alliance avec l'autre maléfique donne lieu à différents descriptifs contrastés qui épousent d'une certaine manière les sensibilités protestante et catholique dans le christianisme.

2. Bassins sémantiques du diabolisme

La réforme protestante luthérienne se place d'emblée dans le sillage d'une théologie du diable dont les attributs servent à définir aussi bien la condition de l'Eglise que celle du pécheur, et dont l'emblème accompagne sans cesse la lutte héroïque du chrétien pour le salut. Les placards de Wittenberg (en 1517, il y a six siècles) résonnent comme un appel vibrant à la sécession, à l'insurrection contre le siècle et la papauté, chargés de tous les vices. Prophète d'une rénovation religieuse, Luther inscrit tout son message et son action dans une logique de la coupure, du conflit entre un monde impur et un monde pur. Cette sensibilité réformée de Luther impose dès lors une vision noire de son temps et une exaltation exacerbée des forces purificatrices.

La théologie catholique semble plutôt préparer l'homme à affronter activement le diable, à organiser une riposte cinglante et à adopter plusieurs tactiques au moyen desquelles il deviendrait responsable de son salut. Les controverses théologiques ont ainsi mis en évidence un arsenal de techniques prophylactiques contre les ruses démoniaques, qui balancent entre la plus pure orthodoxie romaine et des déviations hérétiques. Pour barrer la route au diable, pour lui fermer l'accès au Moi, pour le maintenir étranger au monde, peut s'imposer d'abord sa méconnaissance. En refusant



de le reconnaître, de le nommer, et bien sûr de le servir, l'homme le maintient par là-même à distance, abolissant toute relation avec lui, l'isolant dans une altérité négative. Ainsi l'homme peut se tenir uniquement sous le regard de Dieu, loin des frontières ambigües de la séduction; en se tournant vers Dieu, il se détourne *ipso facto* de son adversaire.

Plus complexe semble être l'épreuve de l'affrontement, l'acceptation du duel, qui seul peut déterminer une victoire réelle sur l'adversaire. Cette psychomachie du vice et de la vertu, ce combat des diables et des anges semble avoir servi de voie royale à la plupart des dualismes mitigés, pour qui l'expérience de la déchirure de l'homme, selon les deux pentes du bien et du mal, peut seule actualiser dans sa plénitude la transcendance du bien. Ce combat qui se tient sur une ligne de séparation qui traverse l'homme lui-même, qui le coupe en deux selon des aspirations contradictoires, n'est cependant pas sans danger. Courir au-devant des pièges tendus par le diable, accepter d'être tenté, afin de retourner la ruse du diable contre lui-même, avant de le terrasser, peut entraîner des blessures mortelles, des brûlures indélébiles. Telle est, en tout cas, la dimension exorciste des premiers drames faustiens, qui voient le désir de la puissance de l'homme permettre au diable de venir à bout de la puissance humaine. La quête de la vérité s'inverse souvent en son contraire lorsqu'elle cherche à y inclure le diable. Goethe lui-même ne semble s'être assuré de la victoire de Faust sur le mal qu'au bout d'une quarantaine d'années, au cours desquelles l'issue semble avoir été obscure. Méphistophélès finit par rendre les armes, et Faust connaîtra une rédemption céleste dans le second Faust, sans que le mal ne soit peut-être vaincu.

La tentation par le diable peut cependant devenir une voie difficile par laquelle s'accomplit une oeuvre spirituelle de délivrance à l'égard du mal. Dans les Evangiles, Jésus affronte l'épreuve satanique pour accomplir sa mission rédemptrice. En refusant l'oeuvre du diable, en abolissant la domination du monde selon les seules valeurs impures, Jésus substitue au royaume sensible un royaume spirituel, au messianisme historique un messianisme subtil. En mettant fin au conflit de la terre et du ciel, Jésus annonce le règne unique de la cité céleste. De sorte que la troisième et dernière tentation voit la défaite de Satan : « Décampe, file, déguerpis, Satan ! Car il est écrit : Tu te prosternerai devant le seigneur, Ton Dieu, et tu n'adoreras que lui seul. Tel est le principe du Royaume et d'ailleurs de toute victoire, et de tout triomphe » (Bazin 1978 : 196). Cette défaite du principe du mal se trouve donc inscrite dans un plan providentiel de Dieu, afin de dévoiler une nouvelle espérance à l'homme de la chute. Il semble en tout cas impossible à l'homme lui-même, divisé entre l'esprit et la chair, de réitérer rituellement ce combat exemplaire et nécessairement unique dans l'histoire prophétique. De sorte que l'orthodoxie chrétienne ne semble plus pouvoir tolérer cette sorte de défi pélagien qui consiste à mettre fin au conflit, constitutif de sa nature, entre le mal et le bien. Accepter la tentation du diable afin de capter sa propre force et la retourner contre lui, relève alors de pratiques quasi magiques. De Prométhée à Faust se poursuit certes ce grand rêve d'un Moi conquérant, ivre de victoires qu'occasionnent des obstacles de toutes sortes. La plupart du temps l'apprenti sorcier succombe à ses



travaux et loin de réduire l'altérité à la maîtrise de l'unité, il ne fait que succomber à l'aliénation de soi-même, en prenant précisément l'identité de l'autre. Si le Moi peut donc perdre son identité par impuissance devant l'altérité et finit alors par glisser sur la pente de sa propre irréalité, il peut aussi la perdre par une surpuissance hautaine, une surestimation de sa propre force qui, en voulant purifier le monde du mal, sombre dans une vertigineuse fascination pour le mal.

Si l'épreuve de cette « tentation-douleur-victoire » semble précaire et souvent vouée à l'échec, l'affrontement avec l'altérité diabolique peut enfin prendre la forme extrême et sans médiation de sa négation violente, de son exclusion brutale, de sa destruction forcenée. Alors le dualisme diabolique débouche sur l'affrontement frontal, sur la lutte à mort de l'adversaire. L'Autre ne fait plus l'objet d'un refoulement, par l'ignorance, ni d'une transfiguration par l'épreuve, mais d'une exclusion par la force. Ainsi s'est mis en place dans l'histoire un idéal d'exorcisme, une technique d'inquisition contre les possédés, voire en fin de compte une pratique d'extermination contre tous ceux qui se sont révélés convaincus d'avoir eu des rapports avec le diable. En hypostasiant ainsi dans la figure diabolique une force absolument mauvaise et foncièrement antagoniste, l'homme court inévitablement au devant d'une violence froide, une intolérance figée, qui parvient certes à mettre fin au conflit, mais au prix de la négation impitoyable de l'autre. Le diable n'est plus alors cette image-épithète de l'autre, mais ce substantif collectif contre lequel on se mobilise pour désigner unanimement l'Autre. Dès lors, il s'agit de dresser contre lui non plus de simples barrages protecteurs, ni d'accepter quelques combats pour le défier, mais de tout mettre en oeuvre pour l'exterminer, de le priver de tout emplacement, physique et mental. Les procédures d'exorcisme portent en elles la mort, dans la mesure où l'intention purgative est sans cesse débordée par le besoin d'une solution finale. Le bûcher hier, le terrorisme de nos jours, servent non seulement d'instrument dissuasif pour éviter la contagion, mais aussi de technique absolue et irréversible pour empêcher tout retour du mal. L'exorcisme conduit insensiblement à l'extermination dans la mesure où la force maléfique est reconnue invincible, à moins de lui retirer la forme sensible elle-même. De sorte que les supplices et la mort des impies et impurs impliquent moins une démarche préventive ou curative à l'égard de l'homme qui a succombé au diable, qu'une volonté d'annihiler ici et maintenant, la force du désordre absolu. Chaque ennemi se présente comme une émanation particulière du diable, comme son hypostase, son incarnation singulière. A travers chaque envoyé du diable, la société croit enfin saisir et exterminer le principe lui-même. Ainsi la société, persuadée de pouvoir abattre son ennemi, pourvu enfin d'une figure humaine, se met à traquer partout les représentants diaboliques, croyant à chaque fois commettre le geste final libérateur (voir R. Mandrou : 169).

L'exclusion de l'Autre, loin de suivre les contours objectifs des différences, apparaît bien alors comme un processus pour engendrer la différence la plus forte. La figure du diable n'est donc pas tellement un miroir de l'hétérogène, qu'une matrice pour fabriquer sur mesure de la différence inouïe. Le diable alimente ainsi une imagerie fantasmatique, voire hystérique, pour scinder ce qui est contigu, pour rendre lointain



ce qui est prochain. Le combat diabolique n'est pas seulement une conduite de récit qui doublerait un jeu de différences préalables, mais sert de creuset à l'esprit, individuel ou collectif, pour créer de la différence extrême. Le diabolisme renvoie donc à une des racines de la réaction dualiste, qui loin de solidifier seulement une différence reconnue, la génère et la réifie au-delà de toute nécessité ou réalité. La passion de l'exclusion n'est plus au service d'une reconnaissance de l'altérité, mais prolonge une sorte de désir pathogène de se doter d'un ennemi, avec qui toute relation devient impossible. Le diabolisme conduit donc jusqu'à ses dernières extrémités un besoin d'abolir la ressemblance, la proximité, la relation jugées insupportables. La topique de l'hétérogénéité témoigne en dernier ressort d'un besoin absolu de dissoudre la relation.

3. Le cycle millénariste

En se cristallisant en inquisition et persécution, l'imaginaire diabolique atteint une sorte de paroxysme dans la répulsion de l'Autre, mais dévoile aussi, de manière inquiétante, que le régime schizomorphe active des passions haineuses et des pulsions destructrices. La dramatisation théologique du diable, à son point de saturation, démasque la charge de violence qui se rassemble parfois dans la construction fantasmatique de l'altérité absolue. Violence qui se trouve être d'autant plus dévastatrice qu'elle est méconnue dans sa nature, débridée, qu'elle se trouve d'emblée légitimée par une main transcendante qui agit à travers elle. Le diabolisme témoigne donc de cette figure paradoxale d'une exacerbation de l'image de l'Autre qui s'accompagne simultanément d'une déculpabilisation de son rejet radical. En assimilant l'Autre au mal absolu, en transformant l'altérité en puissance négative qui fait obstacle à la réalisation du salut, l'imaginaire diaïrétique s'installe dans un angélisme de l'extermination. La lutte finale contre le diable permet de libérer les images et les affects d'une haine de la différence extrême, sous la protection d'un système de référentiels religieux justificateurs. Réciproquement, il apparaît bien que l'Autre ne se trouve revêtu d'un visage repoussant que sous le couvert d'une économie sotériologique qui nécessite un mal radical. L'hypertrophie de l'Autre ne prend plus appui sur une différence empirique ou objective, mais sur une construction proprement fantasmatique qui exige un repoussoir à la figure identitaire du Bien absolu (Cohn 1982).

Il convient donc de cerner de plus près ce scénario apocalyptique par lequel un imaginaire incandescent de l'humaine finitude est amené à engendrer un comportement compulsif d'éradication de l'Autre. En effet, l'exaspération des schèmes schizomorphes par une théologie du diable conduit inéluctablement à organiser des procédures d'exclusion, des conduites « victimaires » contre tous les suppôts du diable, contre toutes sortes d'adversaires concrets qui sont censés en être les serviteurs. Le diabolisme ne peut donc être tenu seulement pour un épisode de la conscience religieuse tourmentée par la souffrance du mal, mais devient un canal



privilegié pour activer une violence sociale. Dans ce cas, on assiste à une sorte de déplacement ou de transfert de l'Autre maléfique sur des victimes singulières, sur des représentants incarnés.

Cette dramatique construction d'un bouc émissaire peut abandonner le profil théologique du diable et se porter sur d'autres figurants plus concrets. Le prototype ou l'archétype symbolique du diable s'incarne dès lors dans le social et se laisse identifier à des individus ou à des groupes concrets. Ainsi la diabolisation descend dans le champ pratique de la socialité, et alimente des haines et des mécanismes « victimaires », dans l'exacte proportion où l'angélisme favorise le développement d'une socialité fusionnelle et protectrice. Lorsqu'un groupe désigne lui-même un adversaire diabolique, il ouvre la porte à des comportements de haine et de violence qui culminent souvent dans les pogroms ou les génocides. Cette exclusion sociale de l'Autre, à grand renfort d'images et d'affects diaboliques, favorise donc une identification monstrueuse et morbide d'une altérité menaçante et inassimilable. A l'exact opposé de la sursocialité intimiste, intégrative, de l'empathie, se développe donc ici un vecteur de désocialisation, obnubilé par la désignation d'un élément hétérogène, allogène, mettant en péril l'unité ou l'identité des autochtones.

De tels processus d'expulsion violente et d'incitation à la mort de l'Autre semblent s'être particulièrement développés dans le sillage des millénarismes religieux propres aux monothéismes (Cohn 1962). Leur flambée périodique dans l'histoire occidentale s'accompagne, en effet, non seulement de dénonciations passionnelles et haineuses d'ennemis d'une ère de justice divine, mais encore d'actes de violence aveugle et fanatique, destinés à purifier l'humanité des ennemis de Dieu. La pensée utopique s'installe d'emblée, pour dessiner le profil d'un espace-temps de bonheur et de justice, dans une société égalitaire, uniforme, homogène. La pensée millénariste s'inscrit plutôt dans l'intervalle temporel qui sépare encore le présent historique d'imperfection et de souffrances de l'avènement imminent d'une cité de Dieu, d'une royauté christique sur terre. La sensibilité millénariste, dans le prolongement des traditions apocalyptiques – sibylline, juive, johannique – favorise ainsi un ensemble de discours et de pratiques axés sur l'accroissement insupportable des malheurs et des souffrances de l'humanité et sur des bouleversements violents nécessaires pour préparer et favoriser l'instauration de la « Jérusalem céleste » prophétisée. Ainsi le millénarisme s'appuie sur un grand corpus de schèmes diaboliques, destinés à désigner les figures responsables du mal, et mobilise toutes les formes de violence cathartique rendant possible une ère de justice et de bonheur.

Les activismes millénaristes reposent d'abord sur une perception paroxystique du désordre et du mal. Seul l'excès des malheurs et des souffrances peut constituer le signe avant-coureur et le moteur d'un changement de temps, d'une rupture historique, inscrite dans la prophétie du *millénium*. La représentation de soi d'un groupe millénariste appelle donc une lecture satanique de son vécu présent ; pendant une grande partie du Moyen Âge, « chaque génération s'acharnait à vivre dans l'attente perpétuelle du démon destructeur et universel, qui livrerait l'univers au Chaos : l'ère



du vol, de la rapine, de la torture et du massacre préluderait à la consommation tant espérée, à la seconde venue du Christ, à l'instauration du royaume des saints. On ne cessait de guetter les signes qui à en croire les prophètes, devraient annoncer et accompagner les ultimes tribulations » (Cohn 1962 : 32). Tout porte donc les esprits illuminés par l'attente millénariste à céder à une division tranchée du temps : un présent possédé par les forces des Ténèbres, tout entier adonné aux séductions de Satan, et un avenir proche transfiguré par l'irruption d'un Christ-Roi, vainqueur de son adversaire. Les événements comme les institutions contemporains apparaissent dès lors comme radicalement étrangers à toute valeur, aux mains de puissances diaboliques, dont les noms et les visages peuvent changer. Tout millénarisme en ce sens « trouve toujours sa force d'inspiration dans un temps fort qui est celui de la domination et dans lequel un groupe humain donné fait une expérience collective comparable à celle du deuil. C'est le temps noir de l'oppression, de la tyrannie ou de la famine, qui comme le dit H. Desroche, doit aller en s'aggravant... Seule en effet, une collectivité qui vit sa situation comme celle d'un exil peut former le projet d'un Royaume, ou dans un autre langage, c'est seulement dans une situation d'aliénation que nous pouvons songer à une libération. Et ce n'est pas le moins du monde porter un jugement de valeur sur les foules messianiques ou sur les masses révolutionnaires, que de dire que ce qui est subjectivement vécu par elles, c'est une conception dualiste et dichotomique du temps et de l'humanité » (Laplantine 1974 : 135).

Il n'est donc pas étonnant que cette expérience de l'aliénation historique fasse renaître la figure même du diable, sorte d'hypostase médiatrice, d'amplificateur fantasmatique de toutes les manifestations éparses et illimitées du mal. Telle paraît être, pendant des siècles, la fonction symbolique de l'Antéchrist qui recueille sur sa personne le principe d'unité et de causalité de la négativité absolue, et se trouve affecté de tous les attributs du Prince de ce monde, préparés par la théologie schizomorphe. L'image de l'Antéchrist, qui remonte aux mythes des traditions apocalyptiques juive ou sybilline grecque, incarne l'image d'un pouvoir historique qui met sa toute-puissance au service d'une contrefaçon du Christ. Par son autorité politique ou sa richesse disproportionnée il pervertit les desseins de Dieu, en dévoyant la création, ou en signalant par son irruption l'avènement de la fin des temps de souffrance. Par son rôle séduisant et cruel, il exaspère ainsi la misère des temps présents et libère une révolte salvatrice de tous les opprimés. Sa désignation marque donc l'instant critique à partir duquel l'accumulation insupportable de souffrances peut se muer, grâce à un sursaut des illuminés de Dieu, en expérience libératrice finale. En isolant ainsi un responsable unique et typique du mal, les millénaristes diabolisent le champ socio-politique et ouvrent la porte à des activistes épurateurs, d'emblée légitimés comme instruments bénéfiques. Le mythe de l'Antéchrist favorise toutes les formes de révolte et d'exactions destinées à instaurer une égalité et une harmonie, troublées jusqu'alors par une différenciation insupportable. Les conflits inhérents à la société se trouvent dès lors exacerbés, transformés en événements historiques majeurs, étapes d'une libération de l'humanité des souffrances et des ténèbres. La lutte contre l'ordre



existant devient un devoir religieux, un instrument de la prophétie, une occasion inespérée pour collaborer à la réalisation des fins dernières. Comme le souligne N. Cohn : « L'imagination en vient ainsi à conférer au conflit social une importance unique et le distingue de tous les autres conflits de l'histoire ; c'est un cataclysme dont l'univers sortira racheté et transfiguré » (Cohn 1962 : 294).

Le millénarisme s'accompagne ainsi d'un activisme eschatologique, d'une violence salvatrice, emportés par une lutte sans merci contre les puissances diaboliques, d'autant plus exaltante qu'elle bénéficie d'une légitimité prophétique. Ainsi prolifèrent régulièrement les passions xénophobes et haineuses contre tel ou tel groupe d'hommes ou telle ou telle catégorie sociale, accusés aveuglément de s'opposer à la réalisation de la prophétie. Il ne s'agit pas seulement de donner libre cours à des aversions et à des ressentiments, mais de livrer un combat contre un adversaire cosmique qui n'est pas seulement responsable des souffrances locales ou ponctuelles mais qui détourne le cours de l'histoire divine : « La xénophobie millénariste est toujours rébellion vers le haut, de même que le ressentiment est toujours une haine "de bas en haut". Que "ceux d'en haut", soient ou non ethniquement ou racialement différents, ne joue qu'un rôle secondaire, à la rigueur c'est un facteur supplémentaire d'hostilité. Ce qui est fondamental ici, ce sont les sentiments "anti", la motivation antagoniste archétypale, qu'incarne telle ou telle figure selon la conjoncture historique » (Mühlmann 1968 : 260).

Tous les justiciers de Dieu, tous les cavaliers de l'Apocalypse se chargent dès lors d'extirper le mal, de triompher de l'ennemi de Dieu. En éliminant les oppresseurs, en détruisant leurs biens, les groupes millénaristes pensent ainsi préparer le retour du Christ, voire même inaugurer les premières cités de l'Ere de l'Esprit-saint. L'histoire et la sociologie des sectes hérétiques et des groupes millénaristes (voir de Lubac 1979 et Desroches 1974) témoignent des flambées de violence eschatologique qui se greffent sur cette diabolisation sociale. L'auto-exaltation de ces mouvements, nourris de schèmes diaïrétiques, les fait glisser vers des représentations paranoïaques du pur et de l'impur, vers des figurations proprement hallucinatoires de l'Autre, métamorphosé en figure hideuse, en bête immonde. En transformant l'autre en victime sacrificielle nécessaire à l'accomplissement de la prophétie du Royaume, les millénaristes pensent accomplir une guerre sainte, un rite sotériologique. Sous toute violence meurtrière ou destructrice se cache donc la main divine ; chaque bourreau devient vicaire du Christ. Mais sous la naïveté des légitimations se cache un désir irrépressible de rejeter hors d'une communauté d'élus, toute une frange d'hommes réprouvés. Quelle que soit leur nature véritable, les impurs se voient mis à l'écart, rejetés avant d'être exterminés. Le millénarisme transforme ainsi l'humanité en une société assainie, non par quelque conversion de ceux qui en diffèrent, mais par leur élimination corps et âme. Ainsi l'ultime vocation de ces assoiffés d'absolu s'achève dans un holocauste rédempteur : « Les communautés messianico-révolutionnaires divisent l'humanité en deux : les croyants et les autres. Les croyants s'organisent à l'intérieur de petits groupes qui fonctionnent sur les bases de la solidarité et du sacrifice mutuel. Une exigence de pureté et de radicalité les rassemble. Par leurs moeurs ils n'appartiennent déjà plus au



vieux monde contre lequel ils sont dressés ; ils ont déjà un pied dans la société de demain » (Laplantine 1974 : 145). Le millénarisme se manifeste ainsi comme une sorte de prolongement ou de retombée des gnosés dualistes. Lorsque les voies du salut ne sont plus seulement spirituelles et intérieures, mais communautaires et historiques, le gnostique se transforme en révolutionnaire. Au règne cosmologique de Satan fait donc suite son règne politique ; à la libération violente par arrachement à la prison du monde, fait écho la libération violente de l'oppression socio-politique. À l'autodivinisation de l'âme du cathare correspond l'instauration d'une société égalitaire pacifique et juste. La victoire cosmologique des Lumières sur les Ténèbres se concrétise en ère ultime d'une « Jérusalem terrestre », en communauté de Frères de l'Esprit saint. Ainsi le millénarisme charrie dans l'histoire des imaginaires un noyau idéo-moteur du diabolisme, qui témoigne de la séduction et de la perversion d'un désir d'exclusion de l'altérité et de purification du monde par le retour au Même.

4. Le retour du millénarisme islamiste contemporain

Ainsi prolifèrent régulièrement dans l'histoire des sociétés politiques des passions xénophobes et haineuses contre tel ou tel groupe d'hommes ou telle ou telle catégorie d'institutions, accusés de s'opposer à la réalisation du bien collectif. Il ne s'agit pas seulement de donner libre cours à des aversions ou à des ressentiments, mais de livrer un véritable combat contre un ennemi politique qui n'est pas seulement tenu pour responsable des souffrances ponctuelles et locales, mais qui détourne ou empêche le cours de l'histoire divine. Un tel tableau devait être restitué pour comprendre le noyau sémantique de l'imaginaire millénariste, préparé déjà dans le judaïsme, largement développé dans le christianisme et présent dans l'Islam. Cette résurgence du millénarisme dans le contexte musulman obéit certes à des facteurs spécifiques et propres à certains milieux et territoires. Mais tout montre que la rhétorique, la narration mythique, les pratiques violentes relèvent du paradigme diabolique millénariste tel qu'il vient d'être décrit dans le monothéisme. Certes l'expansion du terrorisme islamiste (Al Quaida, Daech, etc.) dans beaucoup de régions du monde donne lieu à des éclairages divers qui font appel à des schémas politiques, économiques et sociaux qui ne peuvent être minorés. Néanmoins, en confrontant ce phénomène, décelable depuis des années par des signaux pourtant forts, à différents mouvements historiques et culturels sur la longue durée, on peut diagnostiquer aussi les formes reviviscentes, dans l'ensemble culturel islamique, du millénarisme récurrent (typique dans le mahdisme), qui a déjà accompagné le monothéisme depuis des siècles. La nouveauté de cette mythologie de violence purificatrice vient de ce qu'elle a intégré aussi des techniques modernes de subversion, expérimentées par les grands totalitarismes récents, et s'est adaptée aux technologies médiatiques contemporaines. Ce cocktail d'imaginaires de motivation et de rationalité communicationnelle constitue



une métamorphose d'une structure psycho-sociale pathogène, centrée depuis des siècles sur une obsession diabolisante, conduisant à un extrémisme, même suicidaire.

Car les formes pratiques de cette nouvelle vague millénariste se sont enrichies d'une double rationalité : d'abord celle de la logique politique subversive, théorisée et exploitée par divers mouvements totalitaires au 20^{ème} siècle (dans le sillage, par exemple, de la révolution bolchevique) qui consiste à mettre en place des cellules de déstabilisation et d'action violente dans les territoires honnis, en instrumentalisant les « idiots utiles », prêts à servir d'activistes et d'artificiers. La logique de subversion permet d'éviter le déplacement de la communauté des purs par invasion pour recourir à des « taupes » qui dans le terreau de l'ennemi sèment la peur et préparent la guerre, dut-elle devenir guerre civile, qui exacerbe encore plus les malheurs et donc le mal à combattre. Ensuite la rationalité conduit à répandre le message millénariste par les nouveaux moyens de communication, en particulier les réseaux sociaux et la toile d'internet, à grands renforts d'images et de sons spectaculaires, où les écrans servent de cellules d'endoctrinement et de lavage de cerveaux pour mobiliser les seconds couteaux. Cette manipulation à distance des agents de la « justice divine », dans un environnement jugé satanique, permet de lever une masse disséminée de meurtriers, convaincus qu'ils sont sanctifiés par Dieu dans l'accomplissement de leurs crimes, jugés purificateurs.

Reste pour finir la question, qui excède notre enquête, mais qui ne peut être évitée : comment combattre un tel imaginaire séculaire et profondément enraciné, du fait d'une interprétation littéraliste des révélations prophétiques du Dieu unique ? Par la force et le droit sans doute, par des techniques de contrôle et de fermeture des instruments de prosélytisme et de diffusion, sans doute. Mais on ne combat pas un imaginaire millénariste, déjà largement répandu, par cela seul.

Suffit-il d'opposer au religieux un discours laïciste, qui ne fait que confirmer les élus dans leur interprétation du mal, représenté par des sociétés jugées de ce fait mécréantes et aliénées ? D'un côté, la laïcité, dans sa version française, semble demeurer plus que jamais un rempart, un instrument de protection contre les visées totalitaires de mouvements religieux qui ont favorisé des évolutions politiques en apparence positives mais pour les subvertir et installer en fait des régimes cléricaux et théocratiques. Mais de l'autre côté, cette laïcité, souvent militante et radicale aussi, jusqu'à devenir laïcisme ennemi des religions, semble largement provocatrice et intolérante face à des aspirations religieuses d'individus et de communautés qui se révoltent contre les injustices et les violences que les régimes ou idéologies, souvent présumés porteurs de valeurs de laïcité, véhiculent ou attisent impunément.

L'urgence est peut-être de restaurer le vrai capital mythique et symbolique des religions monothéistes, qui conduit à cultiver une interprétation spirituelle des textes sacrés et de leurs plans eschatologiques, en récusant toute approche fondamentaliste des croyances, indigne de la richesse du patrimoine biblique. Toutes les traditions monothéistes – judaïsme, christianisme et Islam – ont développé, au cours des siècles, un art de l'interprétation des paroles, images et métaphores poétiques des corpus, qui



seul évite la violence, respecte la transcendance absolue, qui ne saurait dans le temps présent diviser les hommes par son tri entre les bons et les mauvais. Seule l'herméneutique religieuse laisse à l'homme le soin d'une écoute d'un sens que le pauvre langage des humains ne saurait s'approprier de manière dogmatique et exclusive. Comme le formule Paul Ricœur, « l'interprétation est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale » (Ricœur 1969 : 16). A l'opposé, par conséquent, d'une analyse ou d'une explication du texte sacré qui le réduit à des éléments premiers et finis, l'exégèse symbolique et spirituelle se donne d'emblée comme participative de son objet, comme une disposition intentionnelle qui trouve dans la non-séparation du sujet et de l'objet les conditions mêmes d'une manifestation, d'une révélation d'un sens. Comme le précise encore P. Ricœur : « Le symbole est le mouvement du sens primaire qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude. C'est en ce sens que le symbole est donnant ; il est donnant parce qu'il est une intentionnalité primaire qui donne analogiquement le sens second » (Ricœur 1988 : 22). Autrement dit, le passage du sens littéral d'un texte au sens second ne résulte pas d'une opération linguistique, mais d'une orientation implicative qui se laisse conduire, transporter par l'appel du symbolisé, qui sourd du jeu de présence-absence. Le trajet symbolique n'est plus métaphore, transport centrifuge d'images, mais anaphore, transport centripète, montée vers le plan en « méta ». Comme le souligne H. Corbin à propos de l'ésotérisme chiite, le passage de la lettre (*zâhir*) à l'esprit (*bâtin*) s'apparente à une « reconduction d'une chose à son principe, du symbole au symbolisé » (Corbin 1958 : 17). L'acte de présentification du sens caché repose sur une conversion intérieure du sujet, voisine de l'anamnèse platonicienne, qui laisse la vérité en surplomb, elle-même soumise au Bien hyperbolique, qui se tient au delà de toute essence maîtrisable et qui échappe au savoir dogmatique.

C'est au prix de cette spiritualisation des corpus religieux seulement que peut être assurée la vocation pacifique des religions, réalisée l'alliance de la religion et de la liberté humaine, inscrite dans les prémisses adamiques du mythos original du livre de la Genèse. Une telle tâche de vider le millénarisme fondamentaliste de ses prétentions délirantes est une œuvre de longue haleine, mais qui seule peut ramener à terme le fanatisme aveugle vers une culture humaine du sacré.

Bibliographie

- G. Bazin (1978), "Formes démoniaques" in, *Satan*, Desclée de Brouwer.
- N. Cohn (1962), *Les fanatiques de l'Apocalypse*, Paris, Julliard.



- N. Cohn (1982), *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen-Age, fantasmes et réalités*, Paris, Payot.
- H. Corbin (1958), *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, 1958
- H. Desroches (1974), *Les religions de contrebande*, Paris, Mame, 1974.
- M. Detienne et J.P. Vernant (1978), *Les ruses de l'intelligence. La métis chez les grecs*, Paris, Champ-Flammarion.
- Gilbert Durand (2016), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12eme ed. Paris, Dunod.
- F. Laplantine (1974), *Les trois voix de l'imaginaire*, Paris, Editions universitaires, 1974.
- H. de Lubac (1979), *La postérité spirituelle de J. de Flore*, Paris, Lethielleux-Sycomore.
- R. Mandrou, "Le diable dans les procès de sorcellerie en France au XVII^{ème} siècle" in *Entretiens sur l'homme et le diable*.
- Mühlmann W.E. (1968), *Messianismes révolutionnaires du tiers-monde*, Paris, Gallimard.
- P. Ricoeur (1969), *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil.
- P. Ricoeur (1988), *Finitude et culpabilité*, tome II, Paris, Aubier.
- Lucien-Marie de Saint-Joseph (1978), "Satan dans l'oeuvre de saint Jean de la croix" in *Satan*, Desclée de Brouwer.



Al di qua del bene e del male. Strutture (spaziali) elementari nella rappresentazione iconica del bene e del male

Domenico Secondulfo

Abstract

This side of good and evil. Elementary (space) structures in the iconic representation of good and evil. This paper proposes the application of some space structures to the symbolic understanding of the iconographic representations of good and evil. Spatial structures are taken from both ethology and proxemics. The author proposes its application to the symbolic characterization of good and evil in the iconographic representation of Western culture, particularly within the cultural space of the Christian religion. Some pictures depicting universal judgment and some images from recent production and the world of cartoons are analyzed.

Keywords

Space | Representation | Good and Evil | Symbol | Iconography

Author

Domenico Secondulfo – domenico.secondulfo@univr.it
Dipartimento di Scienze Umane
Università di Verona

Lo spazio come area di mediazione simbolica

Sia sul versante degli studi delle rappresentazioni sociali (Moscovici, 1989), sia su quello della cultura materiale (Miller, 1987; Secondulfo, 2012), sia su quello dell'analisi semantica delle opere d'arte (Panofski, 1976), è ormai acquisito ed attestato il rapporto che intercorre tra le rappresentazioni iconiche, ad esempio tra le immagini diffuse attraverso i vari media, sia attualmente che in passato, ed i processi di integrazione sociale attivi, necessari ed indispensabili in ogni società e formazione sociale. Le opere d'arte, così come tutti i manufatti che compongono la cultura materiale di una società, operano un incessante processo di riflessione ed integrazione sociale, che si sviluppa in un ciclo ricorsivo tra l'attività di produzione e la fruizione estetica di questi prodotti, siano essi opere d'arte, semplici oggetti della quotidianità, oppure prodotti virtuali. Attraverso la costruzione sociale del gusto estetico, la fruizione si orienta verso quelle rappresentazioni, concrete o astratte, che meglio rappresentano, attraverso loro comunicazione simbolica, i valori, i modelli di comportamento, le strutture di relazione che incarnano e comunicano simbolicamente quelle relazioni sociali che forgianno e caratterizzano il gruppo che ha prodotto e sta fruendo quelle particolari rappresentazioni. Una sorta di ciclo ricorsivo che tende a rinforzare la realtà sociale esistente, agendo sull'immaginario condiviso sia nel senso di rinforzare le strutture simboliche fatte di immagini e manufatti, coerenti con la realtà esperita dal gruppo sociale che produce e fruisce di quei messaggi, sia nel senso di cancellare o de-significare quelle incoerenti o avverse che, molto probabilmente, verranno espulse dalla costruzione sociale del gusto e dall'immaginario e non verranno più esperite perché, semplicemente, non "piaceranno" più.

Questo tipo di processo, si lega perfettamente al concetto di cultura materiale nella sua più recente espressione (Miller, 1987; Secondulfo, 2012) come ciclo dialettico attraverso il quale ogni società produce una serie di manufatti a propria immagine, immagine che poi viene riassorbita dalla società stessa attraverso l'uso di quei manufatti. Un ciclo di produzione/riproduzione riflessiva e socializzatrice affidata alle forme, all'estetica e al gusto socialmente definiti. Vengono prodotte cose che devono essere belle per essere accettate, e vengono accettate in quanto belle, apparendo belle in quanto prodotte in armonia con le strutture culturali a dominanza di quella specifica società; in questo modo, attraverso il piacere estetico, alcune strutture culturali essenziali si propagano ed informano a sé la società nel suo complesso.

Panofski (Panofski, 1976) ce ne offre un luminoso esempio nell'analisi della relazione tra lo sviluppo dell'idea di individuo e lo sviluppo della prospettiva in pittura. Proprio partendo da questo esempio, riteniamo che non siano soltanto i simboli ed i significati rappresentati da figure precise e concrete all'interno del manufatto (e per semplicità faremo riferimento in questo saggio ai quadri e alla pittura) ma che anche le strutture spaziali che ossificano l'immagine e mettono in relazione tra loro le varie parti di quanto rappresentato, ad avere un'importantissima



funzione nel trasmettere quei significati simbolici specifici in chiave di integrazione sociale del gruppo produttore e fruitore dell'immagine stessa. In altre parole, non sono soltanto i vari simboli raffigurati nel quadro, come gigli, rose, cavalli, tipi umani ecc. a trasmettere significati, ma anche le strutture spaziali che li collegano tra loro nella trama dell'immagine, strutture spaziali alle quali l'osservatore, a partire dalla cultura condivisa, sa ben dare un significato, un significato che fruisce in maniera quasi inconsapevole, e che opera, a nostro parere, con maggior incidenza proprio nel senso della integrazione sociale di chi osserva.

Nel corso di questo breve saggio indicheremo queste strutture spaziali relazionali come "forme", intendendole nel senso di "forme simboliche", à la Panofski, cercando di differenziarle dai singoli oggetti rappresentati, che risultano significativamente legati tra loro proprio grazie a queste "forme" simbolico - relazionali.

Siamo sempre nella sfera comunicativa ma in senso generale, nella comunicazione incessante che caratterizza la fruizione del mondo sociale in chiave estetica. Il gusto, i canoni estetici, il piacere del bello e del nuovo, la stessa moda, divengono gli ingranaggi di quel processo socio-culturale che crea e diffonde, attraverso le forme, i caratteri salienti di una società, contribuendo a renderla reale nei fatti e nell'immaginario degli attori sociali, costruendola nella sua realtà di ovvietà assolutizzante.

Credo che questo secondo livello sia particolarmente interessante per la sociologia, poiché porta nuove frecce allo studio della dialettica macro tra cultura e società e dei processi di riflessione ed integrazione sociale, suggerendo una cucitura macro - micro che ha non nella norma interiorizzata, ma nel piacere estetico, la sua leva strategica e la sua chiave di lettura.

È attraverso il piacere estetico, che risponde al gusto, e non attraverso un meccanismo coercitivo che, attraverso forme e manufatti, si dipana il ciclo della integrazione sociale, che trae la propria forza proprio dal fatto di muoversi in maniera seduttiva, facendo leva su emozioni positive come il piacere ed il senso di appartenenza e non negative, quindi attraendo entro i suoi processi in modo seduttivo e gratificante gli attori di quella società, che è necessario tenere unita anche attraverso questo tipo di processi.

Un movimento proprio dell'arte, che si generalizza poi nelle società fondate sul consumo, coinvolgendo anche gli oggetti quotidiani, ad esempio attraverso il design.

La sociologia si è spesso chiesta come e perché le società restino unite, come e perché sia possibile individuare un profilo caratterizzante di questa o quella formazione storico-sociale, la risposta più diffusa si è spesso appoggiata sui processi di socializzazione o sulle strategie di manipolazione. L'idea della integrazione sociale invece attraverso le forme estetiche, ha il pregio di portare alla luce dei processi di integrazione che si appoggiano su processi inconsapevoli e fondati sul piacere, sul desiderio di omologazione, ben espresso dal ciclo della moda che, nel tipo di processo socio-culturale che stiamo cercando di illustrare, gioca un ruolo strategico. Una integrazione fondata sul piacere estetico e sul gusto, nonché sulle forme "giuste" in

campo estetico e artistico, cui si aderisce per desiderio e volontà e non per coercizione che, proprio per questo, a nostro parere, può effettivamente rappresentare uno dei sistemi di integrazione e mutamento sociale più efficaci e pervasivi.

Volendo sintetizzare, le società restano unite perché introducono nell'immaginario dei propri componenti simboli e significati che le riconfermano continuamente come ovvie, buone e naturali, come tutto ciò che si può immaginare e volere, e lo fanno seduttivamente, attraverso il piacere estetico.

Si tratta di una sorta di costruzione guidata dell'immaginario individuale in armonia con l'immaginario socialmente condiviso e con il pacchetto di significati su cui si regge quella specifica società, all'immaginario viene offerta una versione concreta delle infinite possibilità di organizzazione sociale, un "*prêt à penser*" che nella sua forza comunicativa, attraverso l'esistenza concreta e compatta nella quotidianità ed attraverso i manufatti, continuamente prodotti e piacevolmente fruiti, si impone come realtà unica e dominante sia nella concretezza della vita sociale che nell'orizzonte dell'immaginario individuale.

In questo saggio cercheremo di sviluppare questa idea prendendo in considerazione alcune immagini iconografiche, tratte dalla pittura sacra e non, del bene e del male. Del bene e del male e non soltanto del male poiché, come suggeriva già molti anni fa Greimas (1968), nelle lingue è difficile trovare dei concetti assoluti, ma i concetti solitamente si definiscono attraverso un asse polarizzato tra due termini, che rappresentano essi stessi due concetti e che definiscono una sorta di ambito semantico l'interno del quale si sposta, tra i due limiti polarizzati, il concetto originario dicotomizzato, a volte difficile da definire se non proprio attraverso le sue due polarizzazioni. Difficile quindi parlare di male senza che immediatamente venga alla mente il bene, come necessario e indispensabile specchio semantico alla sua definizione, e viceversa. Bene-male, grasso-magro, bianco-nero, alto-basso, grande-piccolo ecc. e, come dicevamo, a volte viene difficile definire la dimensione che sta alle spalle dei due estremi.

Quindi, nelle immagini che prenderemo in esame, essenzialmente quadri, cercheremo di individuare se esistono delle forme simboliche all'interno delle relazioni spaziali tra le figure del quadro, che possano richiamare degli assi semantici contrapposti di una certa importanza anche dal punto di vista, ovviamente, sociale. Il motivo della scelta dei quadri è molto semplice, si tratta di elementi della cultura materiale di particolare valore simbolico, essendo spesso coscientemente orientati alla comunicazione dei valori-base dominanti in quella specifica società, ci si può quindi attendere che ci sia stata una particolare cura nel trasfondere nell'immagine dipinta tutti gli elementi, simbolici e culturali, importanti dal punto di vista dell'effetto che si desiderava avere sui fruitori del quadro stesso ed, in particolare, che nella costruzione di questo manufatto si sia posta particolare attenzione al fatto che esso fosse in linea con il gusto e le prescrizioni estetiche dell'epoca, il che significa, dal nostro punto di vista, che fosse particolarmente omogeneo e consustanziale rispetto ai valori ed ai

modelli di comportamento fondamentali di quella particolare società (D'Andrea, 2004 2004a).

Possiamo parlare quindi di rappresentazioni sociali (Moscovici, 1989) del bene e del male intese come prodotti di cultura materiale, cioè elementi concretizzati, epifanie, di sistemi concettuali astratti e presenti nella cultura sociale condivisa. In questa concretizzazione, vengono utilizzati alcuni stilemi elementari per caratterizzare semanticamente il messaggio, alcuni di questi sono legati alla cultura teologica, morale ecc. del periodo storico, altri sono legati a livelli più profondi della cultura condivisa ed organizzano la rappresentazione in senso etico-morale facendo leva su strutture (forme) spaziali più che su simbologie iconiche, e quest'ultima è l'ipotesi di lavoro che cercheremo di sviluppare e proporre in prima sperimentazione e, come diremo in seguito, con qualche prudenza e limitazione.

Ma quali forme simbolico - spaziali?

Come ci insegnano l'etologia e la prossemica (Eibl-Eibesfeldt, 1993; Hinde, 1977; Morris, 1977; Bernardi, 1982), ci sono delle forme spaziali depositate in modo particolarmente profondo della nostra mente e che sono in grado di comunicarci un significato semplicemente attraverso loro esistenza ed osservazione.

Le strutture etologiche e prossemiche, contengono forti elementi comunicativi di base nella nostra cultura comune, addirittura trasversali rispetto a diverse culture umane, e che quindi vengono immediatamente decodificati al di là dei significati "di livello superiore" presenti nella immagine complessiva (nel nostro caso, ad esempio, un quadro). Si tratta di strutture elementari, spesso di tipo etologico, presenti in tutte le forme di organizzazione sociale, concretizzate in cultura materiale, ma anche nell'uso simbolico di alcuni termini linguistici, immediatamente e inconsapevolmente lette da chiunque appartenga a quella cultura e, cosa altrettanto importante, si tratta di una lettura essenzialmente emotiva.

Ne possiamo elencare alcune.

- Alto/basso, la struttura più elementare e di maggiore e più sicuro effetto comunicativo è sicuramente quella alto/basso. Si tratta di una struttura talmente interiorizzata da tutti noi che il suo significato simbolico ed il suo uso morale è perfino banale e "naturale". Non ci sono soltanto cose alte o cose basse, oppure persone alte e persone basse, ma ci sono anche valori alti e valori bassi, istinti alti e istinti bassi, quartieri alti e quartieri bassi, bassezze e altezze, confondendo serenamente il registro spaziale con quello etico e morale. La dimensione verticale come linea simbolica di valore e giudizio ci viene indicata anche da Durand (Durand, 1972: 123 e segg.; Bachelard, 1988).

- Grande/piccolo, molto vicino ad alto/basso ma inteso come dimensione e non come posizione. Un'altra struttura sicuramente elementare, che rimanda da un lato a semplici dinamiche di tipo fisico ma anche alla relazione adulto-bambino nonché, per traslato, anche differenze di forza e potere sociale e non solo fisico. Solitamente questa forma dispiega il potere e l'importanza relativa, soprattutto in chiave di affidamento e rispetto, non tanto in senso morale o etico, con una costanza che affonda le sue radici alle rappresentazioni regali e sacre degli antichi egizi, in cui il re o la divinità era molto più grande degli offerenti o dei sudditi, anche se posta sullo stesso piano.

- Vicino/lontano, già meno elementare, trasmette solitamente un effetto di intimità, empatia e fusione. Uno degli elementi fondamentali del linguaggio cinematografico attraverso l'uso dello zoom, ad esempio, nelle immagini di solito seleziona l'importanza degli oggetti rappresentati e guida l'attenzione dell'osservatore. In pittura si sviluppa soprattutto dopo l'invenzione della prospettiva.

- Simmetrico/entropico, esprime il concetto di ordine o di disordine nella sua variante estetica, esprime inoltre la forza del gruppo e dell'organizzazione sull'individuo o, per contrasto, la prevalenza dell'individuo ma in chiave di disorganizzazione, di caos. Va rilevato inoltre che la società di massa ha prodotto un mondo altamente simmetrico, grazie alla produzione seriale degli oggetti, e che l'idea stessa di vita e di sistema organizzato, si associa, nella nostra cultura, con quella di organizzazione, tendenzialmente simmetrica, mentre quella di morte con l'idea di entropia. "Mettere in ordine" significa di solito ricostruire le strutture spaziali simmetriche che sono state destrutturate in maniera entropica attraverso l'uso. La simmetria rimanda ad un principio organizzativo di tipo collettivo fortemente condiviso, l'entropia alla distruzione di questo principio, quindi alla mancanza di un ordine condiviso ed alla solitudine individuale fuori da questo ordine. Molto diverso, ad esempio, dalla relazione caos – distruzione – rinascita della cultura Induista.

- Chiaro, preciso/scuro, confuso. Una coppia concettuale simile a quella precedente, la simmetria si associa nella nostra cultura alla precisione e alla visibilità, alla trasparenza; l'oscurità con la confusione, la scarsa visibilità e l'entropia. La coppia chiaro/scuro ha anche una implicazione etico-morale, legandosi lo scuro alla colpa e alla falsità ed il chiaro alla purezza e alla sincerità (trasparenza). Valga per tutto il detto inglese "walk on the sunny side of the street". Anche in questo caso si tratta di una polarizzazione presa in considerazione anche dall'analisi di Durand (Durand, 1972).

Esempi di analisi

Analizzeremo soprattutto esempi di iconografie tratte dalla cultura occidentale, soprattutto quelle di tipo religioso. Dalla nostra ricerca iconografica relativa alle rappresentazioni del male è emerso che la caratterizzazione presente nella pittorica religiosa occidentale, ed in particolare cattolica, ha dei tratti decisamente diversi da

quella che abbiamo riscontrato nelle rappresentazioni della pittura orientale, induista, buddista, taoista, animista ad esempio. In queste religioni, le rappresentazioni del male sono meno frequenti e nette di quanto è osservabile nella religione cristiana e cattolica, ed in quelle che è stato possibile trovare, il male compare abbastanza sovente nel registro chiaro-scuro mentre è quasi assente il registro alto-basso, per cui queste religioni necessitano sicuramente di una analisi a parte che, eventualmente, rimanderemo ad un prossimo saggio. Del resto in queste religioni è assente il tema del giudizio, ed anche dove è presente (come nelle religioni dell'antico egitto), questo è rappresentato in modo radicalmente diverso dalle rappresentazioni cristiano-cattoliche. Con la mancanza del ruolo principe del giudizio, il rapporto bene-male è spesso maggiormente paritetico e dialettico e non nettamente distinto, e questo si riflette soprattutto nella mancanza del registro alto-basso nelle rappresentazioni. Ad una prima impressione, potremmo dire che mentre nella religione cristiana è facile ed evidente, come vedremo, rintracciare il registro diurno (Durand, 1972), nelle religioni orientali questo è meno evidente, e vi sono maggiori elementi notturni (Durand, 1972), che richiederebbero una analisi attenta ed una vasta ricognizione di rappresentazioni a suo sostegno, azione che esulerebbe dagli scopi di questo saggio. Sarebbe necessario approfondire sia l'analisi che il repertorio di immagini a livello delle singole religioni per cui nell'economia di questo saggio, che intende proporre una dimensione analitica particolare e sperimentale, resteremo all'interno del campo delle religioni che, anche per collocazione personale, conosciamo meglio.

Giudizio Universale di Giotto (1306)

Iniziamo con il giudizio universale di Giotto (1306 circa).

La forma relazionale simbolica dominante è certamente quella Alto/basso (rosso), rinforzata dalla differenza di grandezza, a richiamare anche la regalità e non solo lo status morale; due forme relazionali simboliche che in questa iconografia si rinforzano a vicenda. Ben presente anche la forma relazionale Chiaro/scuro, qui forte soprattutto a sinistra della croce, per distinguere tra due aree del dipinto differenziate dalla forma relazionale Simmetria/entropia. È infatti anche ben rappresentata la forma relazionale che esprime la dicotomia Simmetria/entropia, qui particolarmente evidente a fianco dell'area scura in basso. In particolare si noti come nella differenza della parte bassa (male) sia la Simmetria/entropia a differenziare il destino e la posizione delle figure a destra e a sinistra della croce, esprimendo con questa forma la differenza evangelica tra i due ladroni a destra e a sinistra della croce ed il loro destino. L'area del male senza redenzione è scura, bassa ed entropica, quella della possibile redenzione è sempre bassa, sempre scura, seppure con meno accentuazione ma è soprattutto ordinata (simmetrica), e non entropica, segno dell'accettazione della regola ordinativa e della appartenenza ad un gruppo espressa dalla simmetria, in contrapposizione alla entropia (nessuna regola, solitudine e inesistenza di un gruppo con una regola condivisa). Si riflette molto chiaramente nella struttura Simmetria/entropia l'importanza del gruppo

ordinato, della regola che sottomette l'individuo al gruppo (simmetria) mentre lo sostiene. Al contrario la parte entropica non ha ordine e regola e lascia soli ed isolati (nel buio e nella tenebra).

Il male è quindi basso, scuro e entropico (disordinato, con un chiaro richiamo al concetto di caos contrapposto a quello di ordine a armonia significato dalla simmetria). Il bene è quindi alto, chiaro e simmetrico (ordinato e armonioso). Una struttura relazionale che ben ricorda la provenienza ancestrale del culto cristiano dai culti solari dell'antichità più profonda.

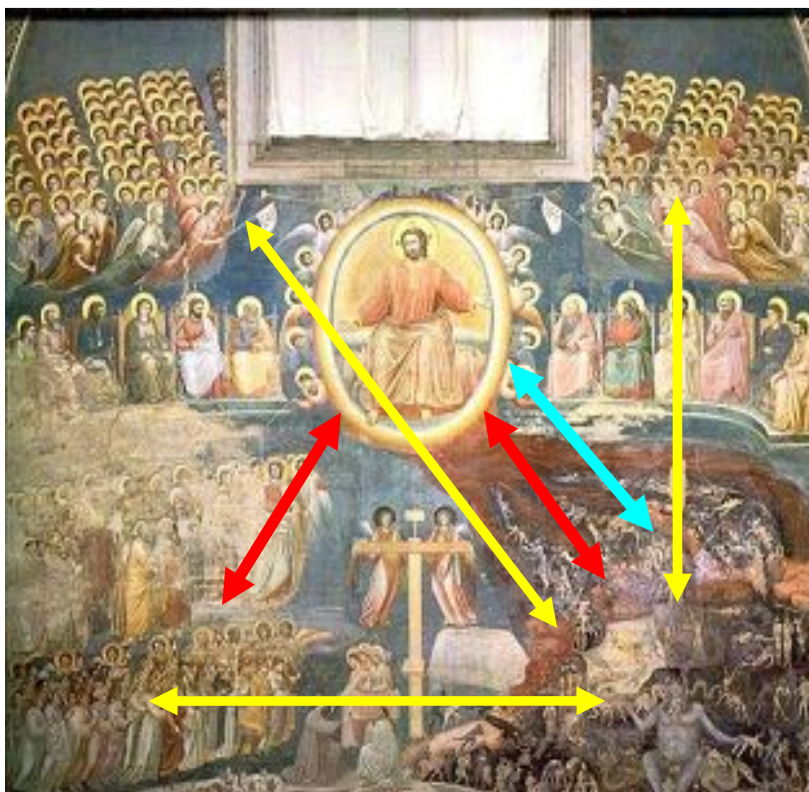


Figura 1 - Giudizio Universale, Giotto (1306)

— Alto / Basso
— Chiaro / Scuro
— Simmetrico / Entropico

Vedremo nell'esempio successivo, nel Giudizio di Michelangelo, scomparire la dimensione Simmetria/entropia, forse a significare la diversa importanza attribuita agli ordini monastici dai due autori (Giotto e Michelangelo).

Il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

Anche in questo secondo esempio, ad alcuni secoli di distanza, troviamo lo stesso schema relazionale - spaziale.

Ancora dominante la relazione Alto/basso, dimensione etica, qui chiarissima ed anche in questo caso associata e rinforzata dalla dimensione chiaro/scuro, altra dimensione etico-morale. Il bene è superiore, chiaro; specularmente il male è basso, scuro. Si noti che la differenza alto/basso viene espressa anche dalle posture, erette per chi sta in alto e curve per chi sta in basso, significando quindi, nel caso del male, anche sofferenza e soprattutto colpa. Ovviamente anche in questo caso la trama delle forme -

relazione si richiama chiaramente al culto solare che sta alle spalle di quello cristiano oltre che di molti altri. Sole, alto, chiaro, bene; ombra, bassa, scura, male.

	CHIARO	SCURO
ALTO	Bene	XXXXXXXXXX
BASSO	XXXXXXXXXX	Male

Da notare che in questo caso, a differenza di Giotto, manca la forma relazionale Simmetrico/entropico. La parte superiore dell'affresco (bene) è soltanto sensibilmente più chiara della parte inferiore (male), ma non si presenta significativamente più ordinata di questa. Nell'affresco è quindi assente il registro spaziale legato alla regola, al gruppo e al canone, soprattutto quello legato al canone particolarmente espresso dalla dicotomia simmetrico/entropico. Probabilmente la diversa collocazione sociale, organizzativa

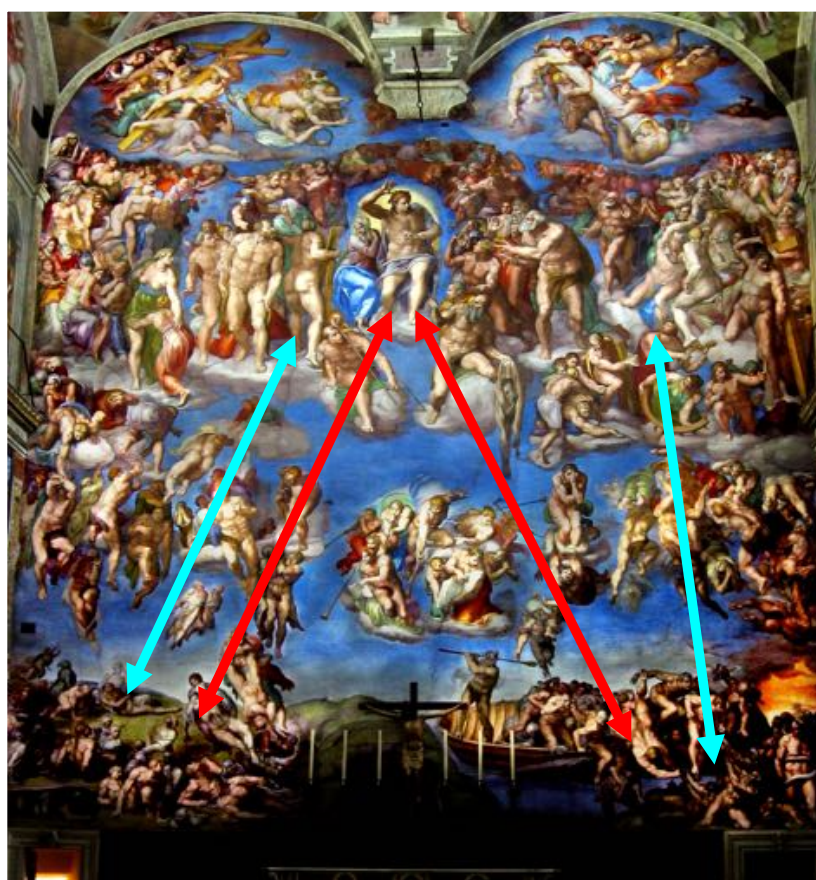


Figura 2 - il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

— Alto / Basso
— Chiaro / Scuro

e la ben diversa storia personale di Michelangelo e di Giotto possono spiegare in parte la differenza, resta comunque il fatto che tali raffigurazioni erano comunque controllate dal committente anche sotto l'aspetto comunicativo, quindi questa assenza è stata perlomeno accettata dal committente papale, e quindi mancava o non era così importante nell'immaginario della committenza e nell'immaginario che la committenza voleva comunicare.

Udienza papale.

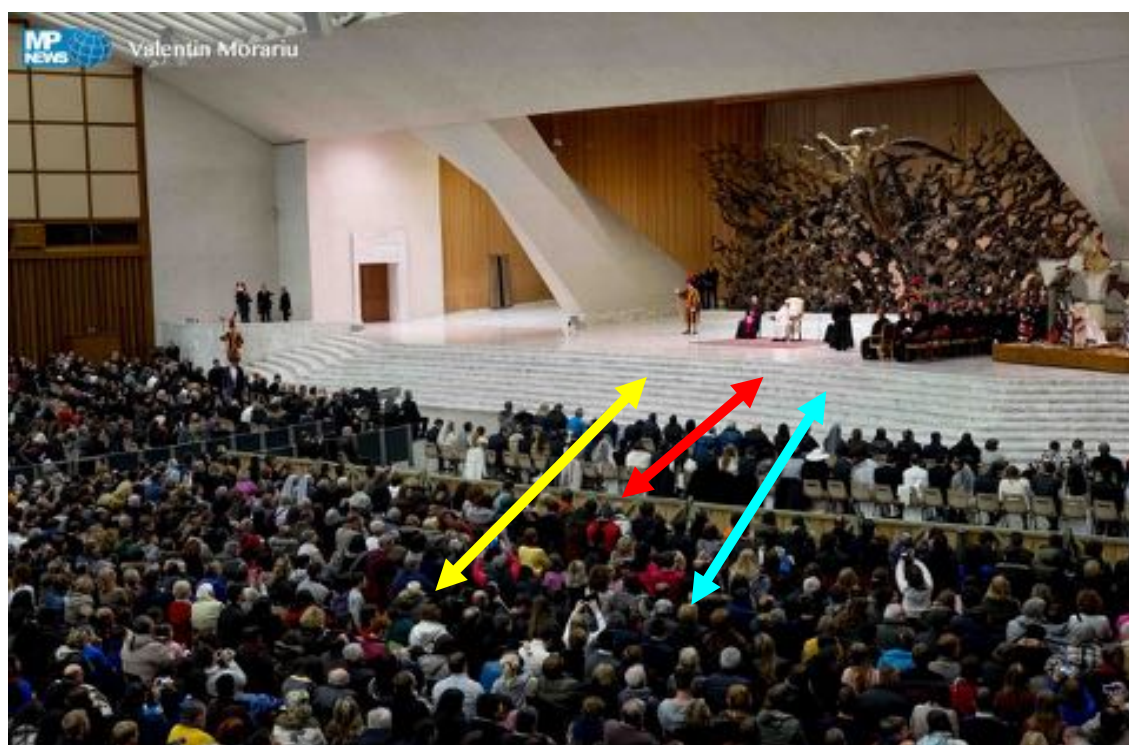


Figura 3 - Giudizio Universale, Giotto (1306)

— Alto / Basso
— Chiaro / Scuro
— Simmetrico / Entropico

Ma se la nostra ipotesi è corretta, queste forme simboliche di relazione dovrebbero rappresentare modelli condivisi di realtà e di relazione profondamente depositati nella cultura condivisa di una società o di un gruppo sociale. Ciò significa quindi che dovrebbero attivarsi tutte le volte che si intende organizzare uno spazio per esprimere un evento che contenga quei significati che le forme relazionali trasmettono, configurando così l'evento in modo "corretto", proprio grazie alla applicazione, più o meno consapevole, di quelle specifiche forme. Dovremmo quindi trovarle all'opera non soltanto nella pittura ma anche nelle scenografie di eventi concreti.

In questa udienza, la disposizione spaziale richiama le forme strutturali bene/male rinvenute nei giudizi. Alto/basso, senza simbologie etico-morali esplicite ma significativo in sé, con in aggiunta la dimensione chiaro/scuro, significata sia dal colore della scalinata e dalla illuminazione che dalla veste del Papa, con in più la dimensione simmetria/entropia, molto ben aiutata dalla diversità numerica dei due poli, pochi e ordinati e chiari in alto, molti disordinati e scuri in basso. La

comprensione del tutto è immediata, e la comunicazione che ne seguirà è evidente: uno verso molti, chiari verso scuri, superiori verso inferiori. Notiamo che, in linea con l'atteggiamento della Chiesa post conciliare, la dimensione alto/basso in questo caso è attenuata. Del resto la diffusione di una cultura, almeno formalmente, egualitaria ha portato in molti casi alla limitazione della struttura spaziale alto-basso, si pensi ad esempio alla progressiva planata verso il pavimento delle cattedre nelle scuole e nelle università, questo nonostante con gli studenti disposti in più file, come in un cinema, porre la cattedra al livello dei banchi significa celare il docente ad una larga parte di allievi, con effetti negativi sull'attenzione e sulla conduzione della lezione, spesso modulata anche sulle posture e sulle espressioni che il docente può via via cogliere sui visi e sui corpi degli studenti. Una modifica quindi del tutto idealistica spinta da considerazioni etico-morali, attuata nonostante le ovvie controindicazioni funzionali. Tornando alla nostra immagine, si noti come la struttura spaziale immediatamente pone gli astanti nelle diverse condizioni relazionali e quindi comunicative.

Volendo, si potrebbe aggiungere la dimensione della gestione dello spazio, con molto spazio a disposizione in alto, con le figure ben staccate, ammassato e ristretto in basso, con le figure confuse. Anche se non c'è il diavolo a tormentare i dannati, la struttura relazionale generale comunica gli stessi significati individuati in precedenza, e se non caratterizza proprio come "dannati" gli astanti in basso (pur suggerendolo attraverso le forme simboliche relazionali espresse e presenti nella cultura comune degli astanti), certo caratterizza come autorevoli, eticamente superiori e portatori di ordine quelli in alto, contribuendo a legittimarne e sostenerne la comunicazione che in quelle strutture spaziali questi emetteranno.

Simile struttura relazionale e simbolica è affidata anche all'uso della sedia gestatoria, splendido esempio di cultura materiale, che incorpora nella sua struttura materiale le relazioni comunicative e di potere che evocherà con il suo uso.



L'effetto alto-basso è esaltato dal fatto che il trono semovente sia concepito per essere portato in spalla da altre persone (si noti lo sguardo *basso* del portatore nella seconda immagine), enfatizzando la relazione alto-basso attraverso l'effetto del peso supportato. Struttura poi duplicata nel trasporto delle immagini religiose e dei vari

artefatti durante le processioni, come ad esempio nelle processioni che si svolgono attorno alla festività pasquale, soprattutto nel sud Italia.

Contesa dell'anima.

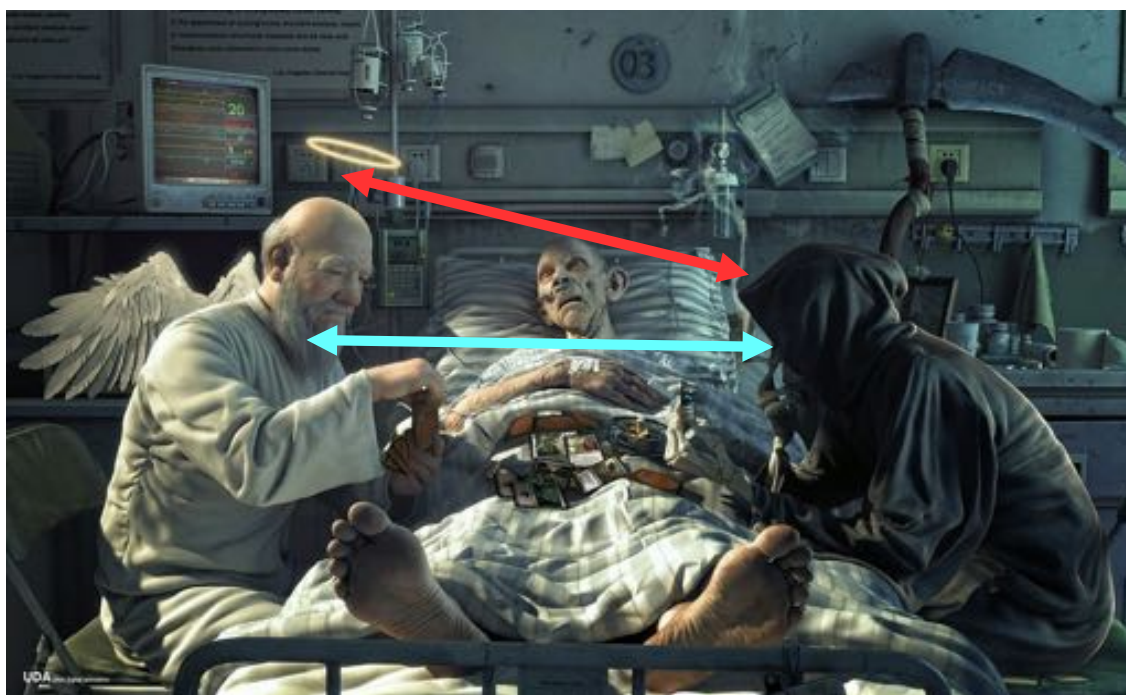


Figura 4 - Il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

 Alto / Basso
 Chiaro / Scuro

Si potrebbe obiettare che sia troppo facile prendere come esempi delle rappresentazioni del giudizio universale, anche se si tratta di rappresentazioni sociali di grande rappresentatività culturale per via sia del controllo esercitato dalle gerarchie religiose sulla loro realizzazione, sia della funzione comunicativa e di concretizzazione degli immaginari, intesi come traduzione in rappresentazioni fruibili con i sensi di concetti e sistemi concettuali astratti.

Se però prendiamo in esame una rappresentazione vicina a noi e non toccata dal controllo delle gerarchie religiose, anzi di tono quasi scherzoso, troviamo al lavoro le medesime forme simbolico - relazionali.

Iniziamo con una rappresentazione della contesa dell'anima tra bene e male, in questo caso il "male" è rappresentato dalla morte, figura diversa da quella del diavolo o dei dannati, ma che troviamo incasellata nelle stesse trame spazial-simboliche.

In questa rappresentazione della contesa dell'anima del moribondo tra bene e male, si può notare ancora una volta la rilevanza della dimensione chiaro/scuro, la dimensione alto/basso è affidata soprattutto alla postura delle due figure, la relazione dominante è quella chiaro/scuro, rinforzata dall'aureola chiara da un lato e dal cappuccio nero dall'altro, nonché dalla visione del viso scoperto versus il viso celato oltre che scuro.

Si noti che permane anche la distinzione destra-sinistra, il male è alla sinistra del moribondo, una caratterizzazione simbolica della sinistra come "mano del diavolo" che è trasversale a molte delle religioni del libro e che, fino a qualche decennio fa, proiettava uno stigma negativo sulle persone mancine.

Sempre da internet possiamo proporre quest'altra immagine, anch'essa vicina a noi e lontana dalle iconografie religiose, ma caratterizzata dal medesimo frame spaziale-simbolico.

Le forze del bene e del male

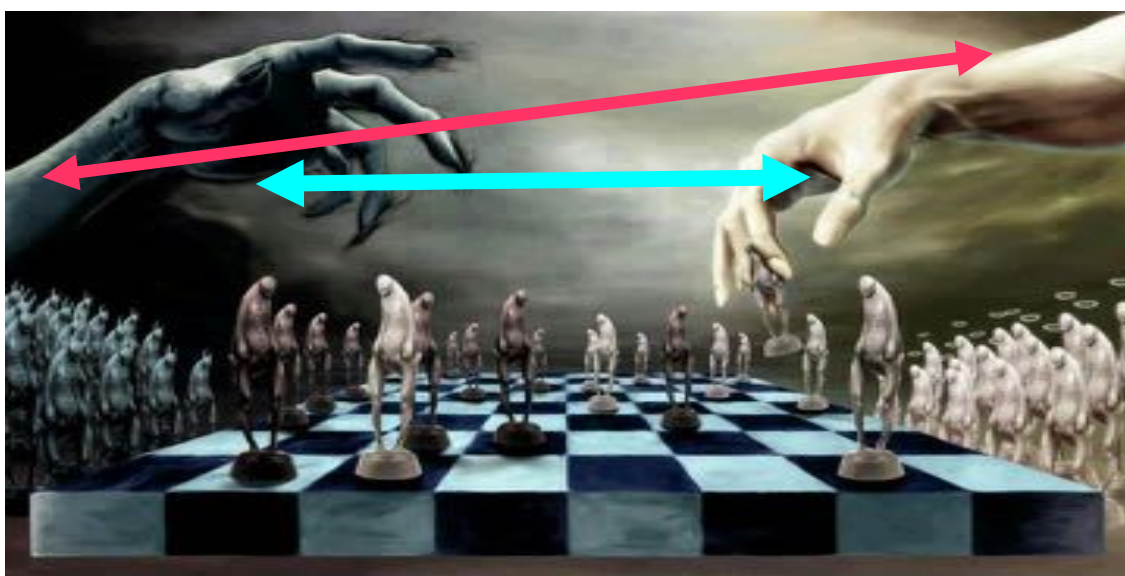
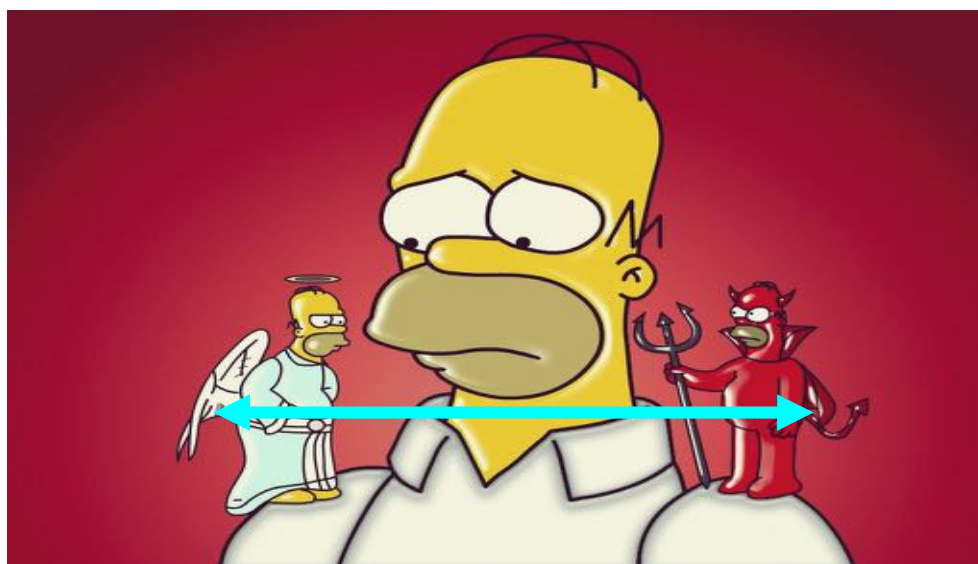


Figura 5 - Le forze del bene e del male
 Alto / Basso
 Chiaro / Scuro

Anche in questo caso è dominante la struttura chiaro-scuro, luce/tenebra, ma mentre la mano scura proviene dal basso, la mano chiara proviene dall'alto, reintroduttore, seppure in forma molto meno accentuata che per i giudizi, anche la struttura alto-basso.

Chiudiamo gli esempi con una rappresentazione tratta dal mondo dei comics, l'inossidabile Homer Simpson tentato tra bene e male.



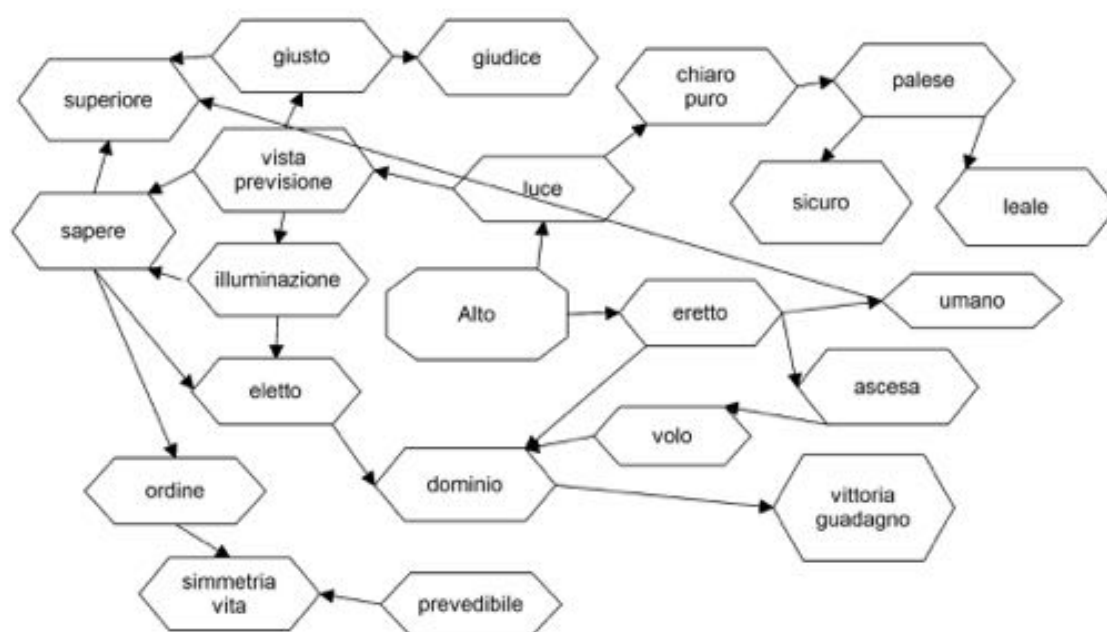
Qui bene e male sono sullo stesso piano sul registro alto-basso, ed anche sul registro chiaro-scuro le differenze non sono così dramatizzate come negli altri esempi. Il Diavolo è rosso e l'Angelo bianco-azzurro, la parte dell'immagine dal lato del Male è leggermente più scura di quella dalla parte del Bene, ma l'impatto generale è meno forte, in linea con la personalità di Homer e con il contenuto etico del comix che lo vede protagonista.

Conclusioni

Per quanto riguarda le strutture simbolico relazionali grande-piccolo e vicino-lontano, non abbiamo trovato, nella nostra breve ricerca iconografica, esempi che esprimessero la relazione bene-male. Solitamente la struttura grande-piccolo esprime differenze di status e di autorevolezza, spesso viene usata nelle rappresentazioni della regalità o dell'importanza dei raffigurati, ma non abbiamo trovato rappresentazioni in cui le immagini caratterizzate come "male" fossero significativamente più piccole di quelle caratterizzate come "bene". In alcuni giudizi il Diavolo è più piccolo di Dio, ma questa differenza è poco percettibile se rapportata al ruolo giocato dalle altre strutture spaziali individuate (alto-basso, chiaro-scuro, simmetrico-entropico), il registro dominante, come accennato all'inizio, resta il "regime diurno dell'immagine", nella configurazione teorizzata da Durand (1972), con la dominanza della dimensione alto/basso, ascensionale, cui, sempre secondo Durand, possono essere rapportate sia la dimensione luce/tenebra, sia quella simmetrico/entropico.

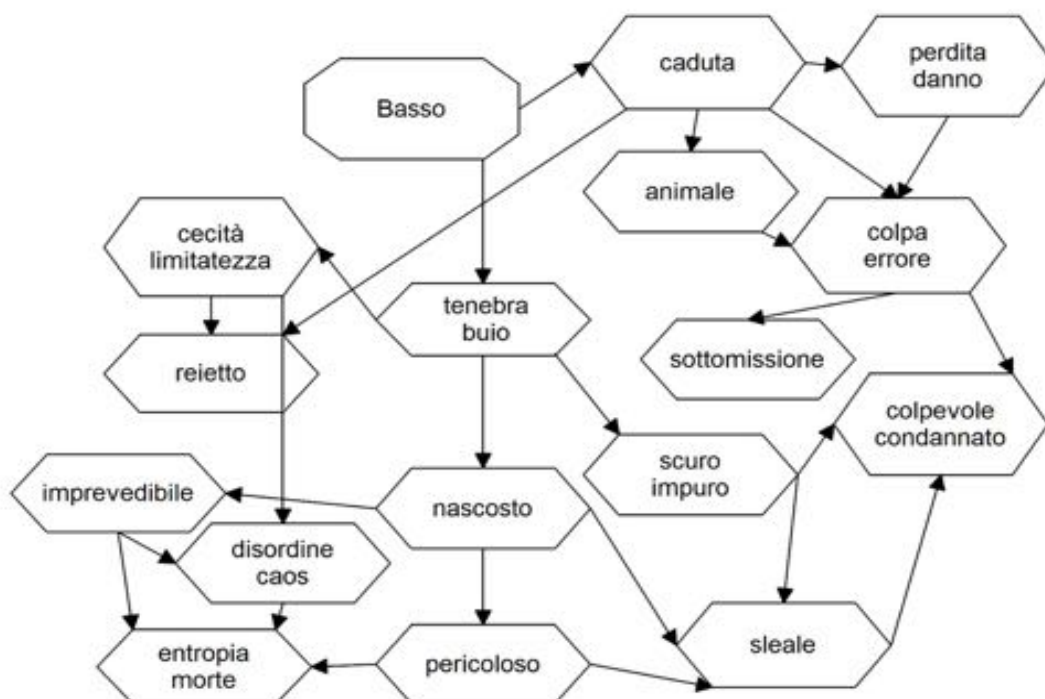
Concludendo questo breve saggio, che ha lo scopo essenzialmente di esplorare il possibile ruolo simbolico delle dimensioni spaziali prossemiche nella lettura delle rappresentazioni sociali, in questo caso bene-male, e di proporla all'attenzione degli studiosi di questo settore, e si presenta quindi incompleto e non concluso, come tutte le proposte, ci è sembrato interessante cercare di ricostruire gli spazi semantici che si muovono intorno alle strutture simbolico relazionali che abbiamo individuato. Anche in questo caso si tratta di un lavoro incompleto, di una proposta di lettura e di metodo di analisi più che di una analisi conclusa e definita. Attraverso l'analisi delle rappresentazioni iconiche trovate, dei racconti, soprattutto legati alla religione cattolica, delle analogie suggerite dai dizionari in relazione ai vari concetti, abbiamo raggruppato un pull di concetti e di relazioni semantiche che, a nostro parere, si muovono intorno alle strutture relazionali individuate, con particolare centralità per quella alto-basso. Come si vedrà, la rete dei collegamenti è piuttosto intricata, ed ancora si estenderebbe su più livelli come un ipertesto se oltre ai concetti indicassimo anche oggetti o animali – simbolo strettamente legati ai concetti stessi, come i serpenti, le aquile, i topi, i corvi, le scale, le montagne ecc. I due schemi cercano più che altro di rendere l'idea delle connessioni e del quadro complessivo e, soprattutto, del passaggio dai registri spaziali e relazionali a quelli morali e dello stigma sociale (positivo o negativo). La rappresentazione su uno spazio a due dimensioni dell'intreccio dei significati è molto limitante. Nella realtà queste strutture di senso sono più vicine a degli ipertesti a più strati, estesi sia in spessore che in larghezza/lunghezza e di cui è molto difficile decidere i confini; come in tutti i sistemi simbolici è infatti possibile partire da un punto qualsiasi e raggiungere, legame dopo legame, qualsiasi altro punto della mappa, per cui il confine, al di qua del quale siamo nello spazio semantico del Bene o del Male, e al di là del quale ne siamo fuori è chiaramente una scelta arbitraria, seppure meditata, di chi scrive. Li proponiamo al lettore sperando di suscitare se non l'interesse almeno la curiosità.

Bene: Alto / Chiaro / Simmetrico



Per il Bene l'analisi si rivela piuttosto semplice e richiama, ovviamente, anche parecchie figure simboliche presenti nei quadri analizzati. Facendo perno sul concetto di Alto e sulle dimensioni "diurne", vediamo irradiarsi due assi semantici essenziali, quello verso il concetto di luce e quello verso il concetto di eretto, chiaramente imparentati con i culti solari da cui discende il cristianesimo e con la stazione eretta che distingue gli uomini dagli altri animali. L'asse "luce", da un lato si dipana verso la dimensione del "chiaro" e "trasparente", portando a "sicuro" e "leale", secondo la simbologia della trasparenza allo sguardo del soggetto e della realtà (vedremo che per il male il percorso si articola naturalmente sui poli opposti delle diverse polarizzazioni semantiche). Dall'altro verso la dimensione del "vedere", quindi l'aspetto attivo e soggettivo della luce, qui si attiva il frame legato ai "lumi" (illuminismo, ad esempio), che evoca l'aspetto del sapere e del giudizio. L'asse "eretto", subito connesso ad "ascesa", invece, raggruppa le dimensioni legate al dominio (polarizzato rispetto a "caduta" e "sconfitta"), portando a dominio e vittoria (si vedano le aquile romane, ad esempio). La simmetria entra con il concetto di ordine (legato al sapere e al giudizio) e di prevedibilità (legato alla sicurezza e alla chiarezza). Quindi il bene è alto, chiaro e simmetrico e questo gli permette di essere giusto, sicuro, leale, dotto e lo legittima a giudicare, dominare ed essere in ogni senso superiore.

Male: Basso / Scuro / Entropico



Il Male si muove in grandissima parte sulle polarizzazioni semantiche opposte al bene, dicotomie negative del regime diurno ma non regime notturno nei termini di Durand. Da Basso si articolano due principali assi semantici: Tenebra e Caduta. Il primo porta ai significati di nascosto e pericoloso da un lato e, come per il bene, per la via soggettiva a cieco, limitato, reietto. Dal ramo "caduta" si sviluppa l'aspetto del dominio, naturalmente polarizzato rispetto al bene, portando a perdita, errore, sottomissione per la via della "caduta" dalla posizione eretta dell'umano nella posizione strisciante dell'animale da un lato, ed a errore, colpevole, sleale (combinandosi a nascosto) dall'altro. Imprevedibile, pericoloso e nascosto portano a disordine e caos, e si ricollegano all'entropia. Quindi il male è basso, scuro, entropico, questo lo porta ad essere sleale, pericoloso e imprevedibile, e lo condanna (giustamente) ad essere colpevole reietto e sottomesso.

Volendo giocare con i concetti e gli assi semantici polarizzati che abbiamo individuato si possono costruire vari spazi concettuali in cui "incasellare" diverse figure e rappresentazioni che ruotano intorno al bene e al male, con qualche guadagno cognitivo. Ad esempio, forse, questa analisi suggerisce uno dei motivi per cui ci sia quasi una evitazione simbolica per le vittime; la vittima, passando a causa della violenza subita dalla posizione alta alla posizione bassa, ad esempio cadendo a terra, intercetta l'influsso simbolico della struttura spaziale alto-basso venendone contaminata simbolicamente ed acquisendo un'alone negativo che la spinge nell'ombra e la allontana dal gruppo proprio quando, invece, ne avrebbe maggiore bisogno.

	ALTO / IN ALTO	BASSO / IN BASSO
CHIARO	Dominante - giusto - simmetria in alto (asceta, profeta, giudice positivo)	Ingenuo ma leale
SCURO	Pericoloso - minaccia in alto (giudice negativo)	Male diavolo - morte - entropia

In definitiva, per quanto riguarda le rappresentazioni sociali del Male, ed in particolare le strutture simboliche spaziali che lo incasellano nelle iconografie che fanno capo alla religione cristiana e cattolica, possiamo dire che l'asse costante di caratterizzazione è quello chiaro/scuro, luce/ombra, in sintonia con quando descritto da Durand a proposito del Regime Diurno dell'immagine, come abbiamo già accennato precedentemente (Durand, 1972). Troviamo sia la verticalizzazione che la dicotomia luce/tenebra associata alla dicotomia ascesa/caduta (ben rappresentata, ad esempio nelle immagini relative alla resurrezione del Cristo dal sepolcro).

Abbiamo trovato questa polarizzazione in tutti gli esempi iconografici che abbiamo analizzato, alcuni dei quali sono riportati in questo saggio. In questo quadro generale, la polarizzazione spazial-simbolica alto/basso è invece meno costante, assolutamente

dominante nelle rappresentazioni dei giudizi, compare spesso anche in altre rappresentazioni ma in forma molto più attenuata rispetto alla dimensione luce/ombra. Crediamo che questa prevalenza della dimensione luce/ombra si possa mettere in relazione con le radici arcaiche che legano la religione cristiana agli antichi culti solari, ed un contributo a questa interpretazione viene dalle rappresentazioni delle divinità dell'antico Egitto, in cui la lotta luce/ombra, sole/notte è alla base dell'antica religione egiziana e caratterizza in termini del ciclo sole/notte (Osiride, Iside, Seth, Horus), le principali divinità di quella religione. Nelle raffigurazioni di queste tre divinità Seth, al contrario di Horus, è spesso raffigurato in colori notturni. Sui rapporti tra cristianesimo e religione egizia, nonché tra alcune divinità cristiane e le divinità egizie, in particolare tra Gesù Cristo, la Madonna da un lato e Horus e Iside dall'altro esiste una sterminata messe di posizioni e analisi, per quanto ci riguarda, la nostra osservazione è unicamente una considerazione ipotetica e non vuole entrare nel dibattito sui rapporti tra queste religioni, del resto, per consolidare questo tipo di relazione tra religioni e tra immagini, sarebbe necessaria una indagine iconologica che va ben oltre lo scopo di queste pagine.

Il Regime Notturmo è invece assente in queste rappresentazioni del male, parrebbe che, nella religione cristiano-cattolica bene e male restino all'interno del regime diurno e che il regime notturno sia sviluppato in altre direzioni rispetto al bene/male, iconograficamente gestito secondo uno schema fortemente schizomorfo. Seguendo Durand, il Regime Notturmo si è sviluppato attraverso le figure femminili (Maria) ma, per quanto riguarda la nostra ricerca, nelle raffigurazioni in cui entra il male, resta la dimensione ascensionale del Regime Diurno con le dimensioni polarizzate alto-basso e luce-tenebra. Se il metodo di lettura qui esposto troverà consenso tra gli studiosi, potremmo ipotizzare una seconda analisi iconologico - spaziale che esplori il Regime Notturmo.

Ci scusiamo con quei pochi lettori che avranno avuto la pazienza di giungere sin qui per la approssimazione di queste riflessioni,





più un ragionamento a voce alta ed una proposta che una analisi compiuta, in futuro cercheremo di fare di meglio.

Bibliografia

- Bernardi B., *Uomo cultura e società*, FrancoAngeli, Milano 1982.
- Bachelard G., *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como 1988.
- Carpi D., Fiorato S. (cur.), *Iconologia del potere: rappresentazione della sovranità nel Rinascimento*, Ombre Corte, Verona 2011.
- D'Andrea F., *Georg Simmel. L'opera d'arte come isola*, in M. C. Federici, F. D'Andrea (a cura di), *Lo sguardo obliquo. Dettagli e totalità nell'opera di Georg Simmel*, Perugia, Morlacchi, 2004, pp. 77-110.
- D'Andrea F., *Il paradigma estetico. Pensare l'opera d'arte a partire da Georg Simmel*, in A. De Simone, F. D'Andrea e C. Portioli, *Oltre l'immagine. Transiti contemporanei tra arti e filosofie*, Milella, Lecce, 2004 (a), pp. 127-172.
- Durand G., *Le strutture simboliche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1972.
- Ebil-Eibesfeldt I., *Etologia Umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Boringheri, Torino 1993.
- Greimas A., *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968.
- Hinde R., *La comunicazione non verbale nell'uomo*, Laterza, Bari 1977.
- Miller D., *Material culture and mass consumption*, Blackwell, Cambridge 1987.
- Moscovici S., Farr R., *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Morris D., *Manwatching*, J. Cape Ltd., London 1977.
- Panofski E., *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Secondulfo D., *Sociologia del consumo e della cultura materiale*, FrancoAngeli, Milano 2005.



L'ombra di Ahriman.

La contraddittoriale essenza del male, dalla mitologia persiana alla cultura occidentale

Dariussh Rahiminia

Abstract

The shadow of Ahriman. The contradictory essence of evil, from Persian mythology to Western culture. At all time human beings have been questioning the possible origin controlling evil impulses and actions resulting from it. The ancient Persian religion called Zoroastrianism suggests a reading key in which we can find a complex "dualistic monotheism" which deals with the existence of two contradictorily opposed principles inside its divinity. The struggle created by the good/evil dichotomy perfectly fits in the definition of "contradictory" proposed by Gilbert Durand, describing an opposition that cannot be overcome by a subsequent synthesis but remains creating a never-ending energy inside us. This dualism is innate, as pointed out in ancient times religious practices in Persia and yet it reaches us to knock on our doors. The entity which harbours in the god called Ahura Mazda (in the old Avestic language) or Ohrmazd (in modern Persian) is called Angra Mainyu - or Ahriman, in Farsi language. The figure of this entity which harbours in us, creating the natural dualism between good and evil, has influenced many thinkers which have given their contribute to form our Western culture. To mention some of them: Voltaire mentions it in his "Philosophical Dictionary", Leopardi dedicates his poem "Ad Arimane" to it, it helps Freud to formulate the dualism between Eros and Thanatos and affects Jung while he formulates his archetypes. Therefore, the following essay aims to bring to light the *fil rouge* connecting apparently distant cultures which are based on the good/evil dichotomy; distinctive characteristic of the present-day society's atmosphere of overwhelming uncertainty.

Keywords

Ahriman | Zoroastrianism | Contradictory | Persia | Dualistic monotheism

Author

Dariussh Rahiminia - dariussh.rahiminia@libero.it
Sapienza - Università di Roma

«Ben oltre le idee di giusto e sbagliato c'è un campo. Ti aspetterò laggiù».
 Jalal al-Din Rumi

Questo verso del poeta mistico persiano Jalal al-Din Rumi, fondatore della confraternita Sufi dei Dervisci rotanti, presenta in poche parole l'idea della possibilità del superamento del conflitto tra bene e male presentandoli come due concetti contrapposti ma divisi. Ignora completamente il legame e la conseguente tensione contraddittoriale¹ di cui sono portatori questi due concetti, creando in tal modo la base dell'attuale paradigma dominante della cultura occidentale, il paradigma escludente che viaggia secondo la logica *aut-aut* (D'Andrea, 2010), poiché Rumi in questo modo ci porta a credere che si possa o debba scegliere una delle due opzioni oppure ignorarle e passare semplicemente oltre, come se fare una scelta escludesse totalmente l'altra.

Parlare di "noi" e di "loro" continua a dominare la nostra percezione riguardo quelle culture considerate lontane, corrompendo il nostro immaginario. Mina il modo di rapportarsi verso le culture diverse da quelle occidentali, soprattutto quelle mediorientali, generalizzando e riducendole in quadri più o meno comprensibili dalla nostra visione, evidenziando così le diversità piuttosto che i tratti in comune (Morin, 2001). Allo stesso tempo, il cristianesimo è stato frequentemente utilizzato per definire l'identità e i valori del mondo occidentale - Europa e Nord-America - e come mezzo di paragone per definire il contrasto con identità e valori del mondo mediorientale. Tuttavia, l'osservazione e l'analisi di un'antica e tuttora praticata religione potrebbero farci accorgere di come molti valori, credenze e concetti, che riteniamo essere occidentali, possano in realtà avere radici mediorientali, più precisamente persiane.

Suddetta religione è lo zoroastrismo. Viene fondata dal suo profeta Zoroastro - Zardosht in persiano moderno, Zarathustra in avestico - verso la fine del VI secolo a.C. nell'antica Persia e fu per un certo momento storico la religione di uno stato nazionale iranico e questa è la prima delle sue caratteristiche. Mentre le religioni di solito sono intrise di tendenze universalistiche - vedasi ebraismo, cristianesimo, buddismo, Islam -, Zoroastro invece utilizza le sue prediche e l'*Avesta*² per riunire i fedeli in un ristretto territorio creando un'insolita eccezione (Pettazzoni, 1920). La seconda caratteristica, innovativa per l'epoca, è la credenza in una sola divinità chiamata, in avestico, Ahura Mazda³ - in persiano moderno Ohrmazd. Altra caratteristica, quella più peculiare e che ci riguarda da vicino, è la presenza di ciò che si può definire un "dualismo monoteistico" poiché, Ohrmazd è il Dio unico dello zoroastrismo ma, essendo il creatore di tutto ciò che ci circonda - compresi, dunque, il

¹ Definisce un'opposizione che non può essere superata da sintesi successive, ma permane generando energia. Può essere concepito anche come uno stato di tensione perenne tra due concetti apparentemente opposti ma in realtà interconnessi. (Durand, 1972)

² Libro sacro dello Zoroastrismo.

³ Dal nome della divinità, questa religione viene chiamata anche Mazdeismo.

bene e il male -, in sé porta sia lo spirito santo - *Spenta Mainyu* in avestico - che lo spirito distruttore - in avestico *Angra Mainyu*.

Pertanto la quintessenza del male nasce direttamente dall'onnipotente divinità e viene chiamato, in persiano moderno, Ahriman. Attenzione però a non confonderlo con una seconda divinità, è bensì l'antidio, l'antitesi dualistica del dio vero e sommo. Secondo il *Bundahishn*⁴, Ohrmazd vive nella "regione della luce" ed è sommo in onniscienza e bontà. L'unione di queste due caratteristiche è ciò che i mazdeisti chiamano "rivelazione" (*Bundahishn*, Cap. 1, versetto 2). Tale "rivelazione" è il motivo per cui i due spiriti, il creatore e il distruttore, coesistono e convivono. La bontà per essere tale ha bisogno dell'esistenza del concetto del male altrimenti non avrebbe senso sottolinearla. Ohrmazd vive nella luce e crea il mondo mentre Ahriman vive nelle tenebre bramando la distruzione; tra di loro vi è uno spazio vuoto chiamato "aria" dove le due entità si incontrano e si scontrano (*Bundahishn*, Cap. 1, versetto 4).

Dunque, l'inconscia opposizione tra i concetti di bene e male e il clima d'incertezza che ne deriva, si manifestano nella cultura iraniana con la definizione di due entità divine in perenne contrapposizione ma, allo stesso tempo, viene riconosciuto il loro legame e la loro interconnessione. Ohrmazd, dio della luce, crea l'ordine del mondo ed è infallibile e onnipotente. È luce, bontà, verità, e da lui derivano tutte le scelte buone. Invece Ahriman rappresenta le tenebre, la cattiveria, la menzogna, l'ignoranza e tutte le scelte malvage (Darmesteter, 1877:89). Dunque, inizia a crearsi la tensione tra lo spirito creatore di ogni cosa buona - lo *Spenta Mainyu* - e lo spirito bramoso di distruzione - l'*Angra Mainyu*.

I due nomi, per meglio evidenziare il loro legame, hanno un comun denominatore: il *Mainyu*, lo spirito, qualcosa che è all'interno di noi. *Spenta Mainyu* significa letteralmente "lo spirito che accresce" e sta a simboleggiare, dunque, un'entità creatrice che aumenta la quantità e la qualità della vita. Mentre *Angra Mainyu* significa letteralmente "lo spirito che stringe", simboleggiante l'angoscia che stringe il nostro cuore in una morsa. L'angoscia dovuta a una costrizione è il modo in cui, tradizionalmente e culturalmente, gli iraniani rappresentano la sofferenza (Durand, 1972:100); basti pensare a quante volte troviamo questa metafora nel *Shahnameh* di Ferdowsi⁵.

La lotta tra i due principi, il bene e il male, caratterizza tutta la storia del mondo e la mitologia seguendo uno schema ridondante: le tenebre invadono il mondo, avviene una grande lotta, la luce vince. Tuttavia nello zoroastrismo il ruolo di Ahriman non si limita solamente ad un'invasione, è un personaggio estremamente complesso con più aspettative da soddisfare, risultando in tal modo anche lui contraddittorio. Da un lato

⁴ Il nome dato ad una serie di scritture riguardanti la cosmogonia zoroastriana. Nonostante sia complementare all'Avesta, il *Bundahishn* non viene considerato un testo sacro. Può essere equiparato al Libro della Genesi del cristianesimo.

⁵ Vasta opera poetica scritta dal poeta persiano Ferdowsi attorno al 1000 d.C. e costituisce l'epica nazionale del mondo di lingua persiana. La sua importanza per la cultura persiana è paragonabile a quella della Divina Commedia di Dante Alighieri per la cultura italiana.



è il condottiero delle forze del male, ha il compito di conquistare il mondo con la distruzione e con tutto ciò che è malvagio; dall'altro lato è l'antitesi di Ohrmazd, la controcreatura, nato da e con lui e imprescindibile dal dio della creazione. Ahriman ha la missione di distruggere Ohrmazd, e viceversa, ma allo stesso tempo gli è impossibile poiché l'uno senza l'altro non potrebbero esistere. Di conseguenza, le due entità restano in un perenne conflitto e in una perenne tensione ponendo le basi per l'eterno scontro tra il bene e il male che caratterizza la società dall'alba dei tempi. (Darmesteter, 1877:96). Il contraddittorio rapporto tra Ohrmazd e Ahriman viene ripreso più volte anche da Gilbert Durand nel suo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (ed.or. 1969), dove divide le strutture del processo immaginario dell'essere umano in due regimi principali: diurno e notturno. Il primo riguarda tutte le immagini simboliche che si riferiscono alle divisioni, alle opposizioni e alla lotta contro il nemico. Nel secondo regime raccoglie tutti i simboli e gli archetipi dell'immaginazione che hanno a che fare con le sintesi tra gli opposti e l'intimità mistica. Nel regime diurno l'antropologo francese cita Ahriman, come già detto, accostandolo alla figura dell'angoscia, mentre Ohrmazd è accostato alla "concezione teologica paterna del Dio testimone [...] che perseguita il malvagio" (Durand, 1972:184) facendo un perfetto esempio di opposizione e lotta contro un nemico. Invece, nel regime notturno, usa le due entità come esempio perfetto di *coincidentia oppositorum*, chiamandoli "miti della polarità", ovvero quella sintesi che si manifesta nella consanguineità dell'eroe col suo antagonista (Durand, 1972:358).

Pertanto, Zoroastro fonda una religione con l'idea di venerare un'unica divinità e, così facendo, influenza e pone le basi per la fondazione delle tre grandi religioni monoteistiche: l'ebraismo, il cristianesimo e l'Islam. Tutte e tre hanno in comune alcuni concetti base che ritroviamo senza difficoltà nello zoroastrismo: possiamo facilmente notare come i concetti di paradiso e inferno siano assimilabili alla "regione della luce", in cui dimora Ohrmazd, e alla "regione delle tenebre", dominio di Ahriman. Di conseguenza, questo rende Ahriman notevolmente simile al concetto di Satana, come lo intendiamo comunemente: sovrano del mondo delle tenebre, col compito di punire le anime peccatrici. Troviamo inoltre un riscontro emblematico nella nostra attuale cultura occidentale nell'analizzare la simbologia legata ai due concetti: il simbolo ormai riconosciuto come satanista è la croce capovolta⁶ e, parallelamente, nei testi iranici dal nono al dodicesimo secolo troviamo spesso scritta rovesciata la parola "hl(y)mn" - Ahriman in medio-persiano- in segno di disgusto e disprezzo (Duchesne-Guillemin, 1982).

⁶ Nato principalmente come simbolo della crocifissione di San Pietro, da decenni coloro che praticano il culto satanista usano la croce rovesciata come vessillo contro il clero cristiano e come emblema anti-papale. La croce capovolta è ormai il simbolo che viene associato al Satanismo tradizionalista "puro". (D'Amato, 2009)



Un altro parallelismo è il ruolo di demone tentatore attribuito ad entrambe le entità: nella Bibbia, Satana tenta Eva con la mela mentre, nel *Bundahishn*, Ahriman seduce la prima coppia umana offrendo loro della carne, trasformandoli così in cacciatori ed assassini (Krappe, 1952:228). Come le tre grandi religioni, anche lo zoroastrismo dà grande importanza alla salvezza dell'anima rappresentandola come un ponte - chiamato *Chinvat* - che lo spirito dovrà percorrere durante il quale verrà giudicato degno da Ahura Mazda di accedere al suo regno oppure condannato da lui a marcire tra le spire di Ahriman (Zaehner, 2003:302).

La battaglia finale nella quale Ohrmazd sconfiggerà la sua controparte, nell'*Avesta*, porta a una realtà dove il male è definitivamente debellato. Una conflagrazione cosmica - una sorta di nuovo Big Bang - porterà a una palingenesi universale dove tutte le anime dei peccatori saranno purificate dal fuoco e salvate dal mondo delle tenebre. Tutte le anime si ricongiungeranno con i propri corpi e vivranno in eterno, incorruttibili e puri, sorvegliati e protetti da Ahura Mazda (Mills, 1908). Certo, il finale è leggermente diverso dal Giorno del Giudizio come narrato nell'escatologia cristiana ma l'idea di base resta la stessa: un giorno in cui la divinità giudicherà le anime degli uomini. Inoltre, anche i concetti di angeli e demoni sono derivati dal mazdeismo, difatti di fronte al trono celeste di Ohrmazd siedono gli *Amesha Spenta* - letteralmente "spiriti immortali". Sono sei e, rispettivamente in avestico e in Farsi, i loro nomi sono i seguenti: Vohu manah/Bahman (il ben pensare), Asha Vahishta/Ardawahisht (l'ottima legge), Kshatra Vairya/ Shahriwar (il dominio desiderabile), Spenta Armaiti/ Spendarmad (la santa devozione), Haurvatāt/Hordad (l'integrità), e Ameretāt/ Amordad (l'immortalità) (*Avesta*, Yasna 47.1)⁷. Più che entità concrete sono però rappresentati come concetti astratti che aiutano Ohrmazd nel buon governo dell'universo. Negli *Yasht*⁸, Ahura Mazda viene considerato come uno degli *Amesha Spenta* poiché essendo il loro creatore e allo stesso tempo il più puro di loro, non esiste concezione che essi possano essere separati, per quanto il dio supremo stia pur sempre a sé.

⁷ Dai loro nomi sono stati tratti i nomi di alcuni dei mesi del calendario persiano. Ad esempio: Ordibehest da Ardawahisht, Mordad da Amordad e gli immutati Bahman e Shahriwar.

⁸ Collezione di ventuno inni dell'*Avesta*, principalmente poetici. Ognuno di questi inni è dedicato ad una divinità specifica o a un concetto zoroastriano.

«I sette che pensano la stessa cosa, i sette che dicono la stessa cosa, i sette che fanno la stessa cosa; hanno essi lo stesso pensiero, la stessa parola, la stessa azione e lo stesso padre e protettore, lui il creatore Ahura Mazda». (Yasht, 19.16)

È interessante evidenziare come la definizione “sette spiriti davanti al trono” sia riscontrabile anche nel libro dell’Apocalisse dove lo Spirito Santo viene definito nel medesimo modo. Altresì interessante è l’importanza data al numero sette dallo zoroastrismo e dalle religioni abramitiche - oltre i sette spiriti, ritroviamo i sette giorni necessari per la creazione⁹.

Nella già citata battaglia finale contro il mondo del male, ognuno di loro lotterà contro l’avversario che è stato generato dalle tenebre per contrastarlo. Le sei antitesi sono chiamate *Daeva* e sono gli strumenti attraverso i quali Ahriman crea tutti gli orrori del mondo. Essi sono: Aka Manah/Akoman (il mal pensare) opposto a Bahman, Avindar/Indar (la menzogna) si scontra con Ardawahisht, Naonghaithya/Nanghait (il malcontento) dà battaglia a Spendarmad, Saurva/Sarvar (l’oppressione) si oppone a Shahriwar, Taurvi/Tawrich (la distruzione) è contrapposto a Hordad e, infine, Zauri/Zarich (l’avvelenatore) ostacola l’operato di Amordad.

L’ombra dello zoroastrismo si sposta dalla religione alla letteratura e il parallelismo più evidente si riscontra nell’opera mazdeista chiamata, in persiano, *Arda Viraf Nameh* (in italiano “Il libro di Arda Viraf”). È un testo escatologico nel quale si narra il viaggio del sacerdote zoroastriano Arda, figlio di Viraf, il quale, nella confusione e incertezza religiosa nate a seguito alla distruzione dei libri sacri persiani da parte di Alessandro Magno, viene scelto, grazie alla sua religiosità, per essere inviato in un viaggio nell’oltretomba al fine di provare la verità degli insegnamenti di Zoroastro. Dopo aver bevuto una sostanza allucinogena sciolta in un calice di vino rosso, l’anima di Arda raggiunge l’aldilà, dove viene accolta da una bellissima donna di nome Daena - uno psicopompo rappresentazione di fede e virtù. Attraversato il ponte Chinvat, egli viene condotto da Sorosh il pio - rappresentazione della coscienza - e dall’angelo Atar - la luce e il calore¹⁰- attraverso i tre sentieri delle stelle, della luna e del sole, ovvero luoghi al di fuori del Paradiso riservati ai virtuosi che in vita non sono stati in grado di conformarsi agli insegnamenti di Zardosht. Giunto in Paradiso, il giovane sacerdote incontra il dio Ohrmazd che gli mostra le anime dei beati. In questo luogo santo, ogni anima rivive una versione idealizzata e personificata della propria esistenza terrena. Successivamente, sempre accompagnato dalle sue tre guide, Arda scende nell’Inferno. Le pene riservate ai dannati sono descritte nell’opera con grande precisione: i dannati patiscono un supplizio eterno che corrisponde ai peccati di cui si sono macchiati durante la loro esistenza terrena. Ovviamente anche in quest’opera, l’Inferno è

⁹ Da ricordare, inoltre, tutta la simbologia e i modi di dire legati al numero sette: “Solcare i sette mari”, “Sono al settimo cielo”, ecc.

¹⁰ Nello zoroastrismo l’energia del creatore è rappresentata dal fuoco. I devoti del culto solitamente pregano alla presenza di qualche forma di fuoco (o davanti a fonti di luce e calore). Da questa concezione deriva il nome dei luoghi di culto di questa religione, i Templi del Fuoco.

descritto come il regno di Ahriman, e viene descritto come perpetratore dei castighi alle anime dannate:

«Venivano fuori così tanti gemiti e pianti delle anime dei peccatori da quel luogo infestato da Ahriman e dai demoni che me ne terrorizzai. Pensai che avrebbero potuto scuotere le sette regioni della terra¹¹».

(*Arda Viraf Nameh*, cap. 53, versetti 4 e 5)

Ahriman stesso riconosce il suo ruolo all'interno delle azioni umane, rimproverando Arda di "mangiare alla tavola di Ohrmazd" (predicare il bene e la razionalità) mentre compie, come tutti gli esseri umani, azioni irrazionali e malvage:

«Allora vidi lo spirito del Male, il letale, il distruttore dei mondi, il quale credo è il male, che così disse: "Perché mangi il pane di Ohrmazd ma fai il mio lavoro? E perché non pensi al tuo creatore ma realizzi la mia volontà?" E le stesse parole sussurrò beffardamente a ogni dannato». (*Arda Viraf Nameh*, cap. 100)

Per meglio ribadire il ruolo di Ahriman nel guidare le azioni malvage e ambiziose, gli viene dato il merito/colpa dell'invasione della Persia da parte di Alessandro Magno, mandato dallo spirito distruttore per rovesciare l'armonia creata da Zoroastro tramite le sante parole di Ohrmazd:

«Si dice che, tanto tempo fa, il pio Zardosht fondò la religione, tramite l'incarico ricevuto, e per trecento anni la regione era dominata dalla purezza e gli uomini vivevano senza dubbi. Poi, successivamente, il maledetto spirito del male, il malvagio, al fine di far dubitare gli uomini di questa religione, istigò il malvagio Alessandro [...] il quale si recò presso il paese dell'Iran portando con sé grande crudeltà, guerra e devastazione». (*Arda Viraf Nameh*, Introduzione)

Al termine del viaggio, Ahura Mazda rivela ad Arda (e dunque a tutti gli uomini) che la fede zoroastriana è l'unica fonte di verità e che essa deve essere conservata tanto nella prosperità quanto nelle avversità (Yasemi, 1932). A questo punto, il lettore occidentale non può fare a meno di notare quanto il Libro di Arda Viraf sia simile alla Divina Commedia di Dante Alighieri e l'idea che sia stata fonte d'ispirazione per il Sommo Poeta è stata speculata più volte nel corso dei secoli (Pizzi, 1984 - Blochet, 1901 - Modi, 1914). Purtroppo nessuno studioso è tuttora riuscito a spiegare in maniera soddisfacente in quale modo il racconto persiano, del tutto sconosciuto al Medioevo occidentale, possa esser giunto a conoscenza del poeta fiorentino. Tuttavia, allo stesso tempo, è impossibile non riconoscere un diretto rapporto tra la Divina Commedia e l'*Arda Viraf Nameh*.

Un altro autore importante per la cultura occidentale, e mondiale, sedotto dallo zoroastrismo è Voltaire. La prima citazione della cultura mazdeista la compie nel suo

¹¹ Notare nuovamente il riferimento al numero sette.

racconto filosofico "Zadig", storia delle peripezie dell'eroe di fede zoroastriana a cui è dedicato il nome dell'opera (Voltaire, 1747). Ma è nel suo Dizionario Filosofico - pubblicato in forma anonima nel 1764 - che l'illuminista mostra la sua conoscenza della fede mazdeista citando Ahriman - italianizzato dai traduttori in Arimane - alla voce "Bene (Tutto è bene)", riconoscendo il suo ruolo nell'origine del male:

«[...] L'origine del male è sempre stato un abisso di cui nessuno ha mai potuto vedere il fondo. È questo che ha ridotto tanti antichi filosofi e legislatori a ricorrere a due principi, uno buono e l'altro cattivo. Tifone era il principio del male presso gli egizi, Arimane lo era presso i persiani» (Voltaire, 1764)

Pochi decenni dopo un altro autore europeo dedica i suoi studi al mondo iranico, è Johann Wolfgang von Goethe. Più conosciuto per la sua opera del 1808 "Faust" - dove, anche lì, affronta il tema dello scontro tra il bene e il male - si è sempre detto appassionato dell'intero corpus letterario e mistico di origine persiana, fino a portarlo nel 1819 alla stesura del "Divano occidentale-orientale", una collezione di poesie dedicata all'amore per la giovane Marianne von Willemer, e ispirata, sotto lo stimolo della traduzione da parte dell'orientalista Joseph von Hammer, dalle poesie di Hafez, un mistico persiano vissuto nel XIV secolo. Il Divano è una raccolta di dodici libri, dedicata alla ricerca di un legame tra la cultura occidentale ed orientale, tra la tradizione germanica e persiana, tra cristianesimo e Islam. All'interno di quest'opera spicca l'undicesimo libro chiamato *Parsi Nameh* - il libro dei Parsi -, una breve dedica e citazione al culto zoroastriano che viene riconosciuto dall'autore come elemento di collegamento tra i due mondi.

In Italia, invece, Giacomo Leopardi fu talmente affascinato dalla figura del dio della distruzione da dedicargli, nel 1853, un inno chiamato semplicemente "Ad Arimane". In quest'opera, il poeta elogia Ahriman chiamandolo «Re delle cose, autor del mondo, arcana malvagità, sommo potere e somma intelligenza» e gli chiede di mostrargli il suo sommo potere, ovvero quello di concedergli la morte e portarlo negli inferi con sé (Leopardi, 1835).

Un paragone tra il Faust di Goethe e lo zoroastrismo viene fatto da Rudolf Steiner, esoterista e teosofo austriaco, padre dell'antroposofia, il quale attribuisce ad Arimane una natura malvagia da identificare con quella mefistofelica o satanica:

«L'uomo, invece di vedere il mondo nel suo vero aspetto, scorgeva delle immagini illusorie e dei fantasmi, e non era esposto soltanto all'influsso luciferico, ma anche all'influsso di questi altri esseri, ai quali abbiamo già più sopra accennato, e alla guida dei quali può essere dato il nome di Arimane, perché così fu chiamato più tardi dalla civiltà persiana: Mefistofele è la stessa entità» (Steiner, 1910:106)

E ancora:

«Gli spiriti arimanici, o spiriti mefistofelici, sono quelli che propriamente (se si prendono i nomi con esattezza) vengono chiamati dalla concezione medioevale gli spiriti di Satana [...].

La forza [di Arimane] impedisce all'uomo durante l'esistenza fisica di vedere le entità spirituali animiche del mondo esteriore nascoste dietro alla superficie del mondo sensibile». (Steiner, 1910:107)

La figura di Ahriman, come motore delle azioni non logiche e malvage, ossessionò a tal punto lo studioso che dedicò alla sua figura nove anni di ricerche sfociate in due cicli di conferenze dal titolo "Sull'incarnazione di Arimane" tenutesi a Berna e a Zurigo nel 1919.

Inoltre è impossibile non citare il capolavoro di Friedrich Nietzsche "Così parlò Zarathustra". Il nome del personaggio protagonista è certamente tratto da quello dell'antico profeta ma il parallelismo si ferma fundamentalmente qui poiché l'intento del filosofo era di raffigurare chiaramente un tipo nuovo o diverso di Zarathustra, non più un profeta e fondatore di una religione, bensì un uomo che predica per la trasvalutazione e il superamento di tutti quei valori fino ad oggi considerati tali (Nietzsche, 1885).

Decisamente più recente, è l'opera di George R.R. Martin "A Song of Ice and Fire", meglio conosciuta, a causa della serie tv da essa derivata, come "Game of Thrones" - in italiano, "Il Trono di Spade". L'autore ha dichiarato, in una abbastanza recente intervista, di essersi ispirato allo zoroastrismo per creare uno dei filoni narrativi della serie, quello del culto di R'hllor¹². Questa religione è basata su una visione dualistica del mondo: R'hllor, il dio della luce e la sua antitesi, l'innominato e innominabile dio dell'oscurità - dunque vi è pure un qualcosa di harrypotteriana memoria¹³ -, si stanno affrontando in una lotta eterna per la sorte del mondo. Nella finzione della serie, i "sacerdoti rossi", devoti al dio della luce, lo venerano e pregano davanti ad una fiamma ardente in appositi templi dedicati al culto del fuoco. Il titolo stesso dell'opera fa riferimento alle fredde tenebre e alla calda luce, ma non ci è dato ancora sapere se i riferimenti al mazdeismo si fermino qua o meno poiché Martin ad oggi - aprile 2017 - non ha ancora concluso l'ultimo libro della serie.

Spostandoci dalla letteratura al mondo della musica, possiamo trovare riferimenti allo zoroastrismo nel Flauto Magico di Mozart, opera intrisa di concetti mazdeisti come quelli della battaglia tra bene e male, prove del fuoco e la ricerca della saggezza e della bontà sopra ogni cosa. Il riferimento diventa esplicito quando compare il personaggio di Sarastro il cui nome, a detta dello stesso compositore, è dedicato a Zoroastro (Dent, 1979).

Invece nella musica più recente, un fiero rappresentante della sua discendenza persiana e zoroastriana è stato Freddie Mercury - il cui vero nome era Farrokh Bulsara. Il carismatico leader dei Queen affermò in un'intervista «Andrò per sempre in giro

¹² George R. R. Martin in conversation with Dan Anthony, 28 Luglio 2011, https://www.youtube.com/watch?v=QTTW8M_etko. Ultima consultazione: 05/02/2017

¹³ Nella saga di Harry Potter, non poteva essere pronunciato senza conseguenze il nome di Voldemort, l'entità composta di pura malvagità.

come un *popinjay*¹⁴ persiano, e nessuno potrà impedirmelo, tesoro!». Altrettanto orgogliosa è la sorella del cantante, Karishma Cooke, la quale nel 2014 afferma in un'intervista «La nostra famiglia è molto fiera di essere zoroastriana. Credo che la fede zoroastriana abbia dato la forza a Freddie di lavorare duro, perseverare e di inseguire i suoi sogni». Da sottolineare anche che alla morte del cantante, la cerimonia funebre è stata officiata da un sacerdote zoroastriano (Jones, 1998).

Degno di nota è anche il chitarrista e compositore del gruppo black metal svedese Dark Funeral, Mikael Svanberg, il quale utilizza lo *stage-name* di Lord Ahriman. Il musicista ha dichiarato di essere un seguace di Satana e prendere ispirazione dal dio della distruzione per le sue composizioni¹⁵.

Facendo un salto temporale e arrivando ai giorni nostri, possiamo notare l'influenza dell'entità malvagia zoroastriana nella serie videoludica Final Fantasy. Uno degli anelli di collegamento tra i quattordici videogames della serie e i vari spin-off, è la presenza di un mostro dal nome Ahriman. È rappresentato come una creatura sferica con grandi ali demoniache verdi o viola, con un gigantesco occhio e con una larga bocca grondante sangue e piena di zanne acuminate. La descrizione che danno i protagonisti del gioco è la seguente:

«Non vi è via di fuga dal suo occhio malvagio. Una volta incontrato il suo spaventoso sguardo, non sarai mai da solo. Anche adesso sento il suo sguardo ripugnante su di me. È sempre su di me. Dov'è? Dov'è?!» (Descrizione tratta da Theatrhythm Final Fantasy)

Descrive perfettamente la sensazione di angoscia e oppressione che viene attribuita all'omonimo zoroastriano. È inoltre molto curioso il fatto che nel sequel del decimo capitolo di Final Fantasy, oltre all'Ahriman, compare come super-boss finale un mostro nominato Angra Mainyu, il quale viene descritto così:

«Un terribile demone che è stato risvegliato dalle profondità oltre le sabbie del deserto. Si dedica alla distruzione di tutto ciò che incontra, è il demone dei demoni!» (Descrizione tratta da Final Fantasy X-2)

Ancora più curioso è il fatto che il mostro è composto da tre parti legate tra loro ma con vita e attacchi propri: la parte centrale è l'Angra Mainyu, il quale ricorda vagamente una forma antropomorfa, ovvero quella di una donna seduta su di un trono; il braccio destro è chiamato Tawrich e il braccio sinistro Zarich ed entrambi hanno un teschio come volto. Come le loro controparti nella mitologia zoroastriana, il primo utilizza attacchi che tendono a distruggere la squadra opposta mentre il secondo utilizza tecniche che tendono ad avvelenarla, nel frattempo il demone centrale ha la funzione di proteggerli e resuscitarli nel caso venissero abbattuti.

¹⁴ Termine gergale inglese per definire un damerino, un dandy, una persona eccentrica.

¹⁵ Interview with Lord Ahriman, <http://www.playlouder.com/feature/+dr-rock-vs-lord/>. Ultimo accesso: 03/02/2017



Nel videogioco *Prince of Persia*, del 2008, invece troviamo riferimenti tremendamente espliciti alla cultura zoroastriana. Ivi troviamo i personaggi chiamati Ohrmazd e Ahriman, i quali sono divinità gemelle della luce e delle tenebre venerati dalla tribù degli Ahura. I due esseri divini mantenevano il mondo in equilibrio finché Ahriman, bramoso di potere, attacca il gemello e scatena l'eterna lotta tra bene e male. Insomma, niente di così diverso dalla descrizione data dalla religione mazdeista e in un videogame ambientato nell'antica Persia, era abbastanza prevedibile.

Nel mondo della settima arte, il contraddittorio scontro tra bene e male viene al meglio rappresentato dalla epica saga fantascientifica di *Star Wars*. I sette film della saga (più altri due in uscita entro tre anni) sono tutti basati sullo scontro tra il lato chiaro e il lato oscuro dell'energia innata dell'universo chiamata Forza e, su ammissione dell'ideatore della serie George Lucas, il concetto è basato sullo studio da lui fatto sullo zoroastrismo (Henderson, 1997, p.119). Tale energia esiste in tutti gli esseri viventi ma poche centinaia di persone sono sensibili ad essa e riescono a controllarla per i loro fini. Coloro che seguono il lato chiaro sono chiamati Jedi, mentre coloro che si sottomettono al lato oscuro vengono chiamati Sith. Il lato chiaro della Forza è concepito con ideali di bontà, benevolenza e salute. Un seguace della luce cerca di vivere in armonia con il mondo attorno a sé, usando saggezza e logica invece di rabbia e giudizi affrettati. Per raggiungere armonia con il lato chiaro della Forza i suoi praticanti spesso meditano per rischiare la mente dalle emozioni; soprattutto da emozioni particolarmente negative come violenza, rabbia, e odio, che portano verso il lato oscuro, composto dalla rabbia e dall'odio causati dalla sofferenza. Un buon Jedi



non dovrebbe mai essere sopraffatto dalla rabbia e quindi dovrebbe rimanere talmente "puro" da non divenire un praticante del lato oscuro. Chi non riesce a sopportare il dolore e si fa trascinare dall'ira, intraprende la strada che porta al lato oscuro della forza. Una sete insaziabile di vendetta e di potere sono i bisogni primari di un praticante del lato oscuro, e i Sith sono maestri nel praticare quest'antica arte¹⁶.

I primi sei episodi narrano l'ascesa, la caduta e la nuova ascesa di Anakin Skywalker dal lato chiaro, al lato oscuro e poi nuovamente al lato chiaro. Anakin viene addestrato come Cavaliere Jedi ma, andando contro ai principi del lato chiaro e seguendo il normale istinto da essere umano, si innamora e si sposa con Padme Amidala. Sopraffatto dall'idea di poterla perdere e bramoso di dare a lei e ai loro figli tutto ciò che l'universo concede, cede alla tentazione del lato oscuro e si trasforma nell'oscuro Signore dei Sith chiamato Darth Vader. Non tornerà mai completamente al lato chiaro, bensì trascenderà questo dualismo netto poiché smetterà di essere Darth Vader e tornerà ad essere Anakin per salvare la vita al figlio Luke, e, dunque, seguendo nuovamente l'istinto da essere umano ovvero facendo del bene ma contravvenendo nuovamente ai diktat Jedi. Lucas ci delinea in chiave fantascientifica il perfetto e contraddittorio quadro disegnato secoli prima da Zoroastro: non si può essere totalmente buoni o totalmente cattivi, il bene e il male albergano contraddittorialmente in noi e l'uno non potrebbe esistere senza l'altro - come lo *Spenta* e l'*Angra* albergano in Ahura Mazda. Anakin porta quello che nella saga chiamano "equilibrio nella Forza", va oltre la mera e classica concezione che abbiamo di bene e male diventando un essere bilanciato tra le due entità, muta in ciò che gli uomini si crede diventeranno dopo il Giorno del Giudizio.

La tensione tra il bene e il male è alla base degli studi per interpretare la mente dell'essere umano. Cosa è giusto? Cosa è sbagliato? Da dove nascono questi due principi dentro noi e come si evolvono?

Il padre della psicanalisi, Sigmund Freud, ha cercato di dare una risposta a questi interrogativi nel suo saggio del 1920 intitolato "Al di là del principio di piacere". Freud fin dai suoi primi scritti ha sempre formulato il conflitto esistente nella psiche umana in termini dualistici, ma è solo in questo testo che egli presenta un simile conflitto tra i principi di Eros, l'amore, e Thanatos, la morte. (Freud, 1920). Eros tende a creare organizzazioni della realtà sempre più complesse e in armonia, Thanatos tende a far tornare il vivente a una forma d'esistenza inorganica. Queste, secondo Freud, sono ciò che chiama pulsioni. Eros rappresenta, dunque, la pulsione alla vita, alla creazione, al mantenimento, mentre Thanatos rappresenta la pulsione alla morte, alla distruzione, al conflitto (Galimberti, 2001:802). Da questi due riferimenti mitologici, decisamente simili all'eterna lotta tra Ohrmazd e Ahriman, Freud successivamente formula i

¹⁶ Cfr. "La Forza" in Star Wars Database http://www.swx.it/databank/index.php?title=La_Forza. Ultima consultazione 09/04/2017

concetti di libido e destrudo, rimarcando la somiglianza tra la sua psicologia e l'antica religione persiana. La libido è lo stimolo a creare, un'energia che proviene da Eros - o da Ohrmazd, nel nostro caso - la destrudo è lo stimolo a distruggere, è l'essenza di Thanatos - o l'ombra di Ahriman. Sempre secondo Sigmund Freud, dunque, la destrudo può essere definita come l'istinto aggressivo presente in ogni individuo, finalizzato all'annichilimento, ovvero la distruzione di sé stessi e di ciò che ci circonda. Un'entità albergante in noi che tende all'annientamento.

Allievo di Freud fu Carl Gustav Jung il quale, inizialmente vicino alle idee del mentore, tuttavia, se ne distacca totalmente a partire dal 1912. Jung iniziò un lavoro di introspezione che lo portò a esplorare le potenti immagini psichiche, chiamate archetipi, che lui riteneva operassero nell'anima umana come vere e proprie forze plasmatiche dell'evoluzione dell'individuo. L'opera in cui espone al mondo i suoi studi è del 1954 e si intitola "Gli archetipi dell'inconscio collettivo". Non vi sono riferimenti espliciti allo zoroastrismo ma leggendo, anche con poca attenzione, possiamo facilmente notare parallelismi arimani. Parlando del libero arbitrio, Jung ci dice che all'improvviso «un brivido assale l'uomo [...], è come un'apparizione spiritica e uno spavento primitivo che s'impadronisce dell'ingenuo intelletto» e poco più avanti paragona questo brivido ad un «dio notturno che gli elgoni del Kenya chiamano "colui che fa l'angoscia"». Strabiliante notare che sia nelle credenze dell'antica Persia, sia in quelle dell'attuale Kenya ci sia un dio delle tenebre che viene definito allo stesso modo. Successivamente definisce meglio questa figura archetipica dell'inconscio umano - dunque figura innata in noi - e la chiama col nome di Ombra. L'Ombra rappresenta la parte della psiche più sgradevole e negativa, coincide con gli impulsi istintivi che l'individuo tende a reprimere. Impersona tutto ciò che l'individuo rifiuta di riconoscere e che nello stesso tempo influisce sul suo comportamento esprimendosi con tratti sgradevoli del carattere o con tendenze incompatibili con la parte conscia del soggetto. È, in un certo senso, il motore di tutto ciò di antinomico e malvagio che è insito nell'animo umano. Jung riconosce che vi è una tensione ed un legame tra la parte malvagia e la parte luminosa della nostra psiche e infatti ci dice che

«L'Ombra è parte viva della nostra personalità e vuole vivere con lei sotto qualche forma. Non è possibile impedirle di esistere con argomenti, né con altrettanti argomenti la si può rendere anodina. [...] Le nature forti [gli uomini] - o dovremmo piuttosto dire deboli? - non amano sentirsi porre questo problema; preferiscono escogitare un qualche eroico "al di là del bene e del male"». (Jung, 1954)

In conclusione, sappiamo che la dicotomia e lo scontro tra il bene e il male hanno da sempre affascinato e, allo stesso tempo, terrorizzato l'essere umano e, come tutto ciò che ci affascina o ci spaventa, si è cercato di dare una spiegazione razionale al fenomeno oppure di mitizzarlo quando non si ha raggiunto un risultato soddisfacente. In questo saggio si è voluto delineare il *fil rouge* che unisce culture molto lontane nello spazio e nel tempo col risultato che questa connessione è la consapevolezza della presenza dell'essenza della malvagità in noi. Senza sfociare nella ponerologia,

possiamo affermare con sicurezza che, pur essendone consapevoli, Ahriman è dentro di noi. Essendo noi totalmente contraddittoriali, non possiamo debellarlo e neppure fare a meno di lui.

Bibliografia

- Bausani A. a cura di (1980), *Rumi - Poesie mistiche*, BUR, Milano
- Bloch E. (1901), *Les sources orientales de la D.C.*, Maisonneuve, Parigi
- D'Amato M. (2009), *Immaginario e satanismo. Nuovi percorsi di identità giovanile*, Libreria Universitaria, Roma
- D'Andrea F. (2010), *Un mondo a spirale*, Bevivino Editore, Bergamo
- Darmesteter J. (1877), *Ohrmazd et Ahriman: leurs origines et leur histoire*, Vieweg, Parigi
- Dent E. (1979), *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Rimini
- Duchesne-Guillemain J. (1982), *Ahriman*, in "Encyclopaedia Iranica", Routledge & Kegan Paul, New York City, pp. 670-673
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari
- Freud S. (1920), *Al di là del principio di piacere*, edizione consultata: in "Opere di Sigmund Freud", Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Galimberti U. (2001), *Enciclopedia di psicologia*, Garzanti, Torino,
- George R. R. Martin in conversation with Dan Anthony, 28 Luglio 2011, https://www.youtube.com/watch?v=QTTW8M_etko . Ultimo accesso: 05/02/2017
- Goethe (1808), *Divano occidentale-orientale*, edizione consultata: BUR, Milano, 1997
- Interview with Lord Ahriman, <http://www.playlouder.com/feature/+dr-rock-vs-lord/> . Ultimo accesso: 03/02/2017
- Henderson M. (1997), *Star Wars: The Magic of Myth*, Bantam Books, New York City
- Jones L. (1998), *Freddie Mercury: The Definitive Biography*, Coronet, Londra
- Jung C.G. (1954), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, edizione consultata: Bollati Boringhieri, Torino, 2014
- Krappe A. (1952), *La genèse des mythes*, Payot, Parigi
- Leopardi G. (1835), *Ad Arimane*, edizione consultata: in "Tutte le opere" a cura di Walter Binni, Sansoni Editore, Firenze, 1983
- Mills L. (1908), *Avesta eschatology compared with the books of Daniel and Revelations*, Open Court, Chicago
- Modi J.J. (1914), *Dante Papers*, Taylor & Francis, Londra
- Morin E. (2001), *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano
- Nietzsche F., (1885), *Così parlò Zarathustra*, edizione consultata: Adelphi, Milano, 2004

- Pettazzoni R. (1920), *La religione di Zarathustra*, Zanichelli, Bologna
- Pizzi I. (1894), *Storia della poesia persiana*, Bertram Books, Norwich
- Star Wars Database http://www.swx.it/databank/index.php?title=La_Forza. Ultimo accesso: 09/04/2017
- Steiner R. (1910), *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Editrice Antroposofica, Milano
- Voltaire (1747), *Zadig*, edizione consultata: Feltrinelli, Milano, 2000
- Voltaire (1764), *Dizionario Filosofico*, edizione consultata: Feltrinelli, Milano, 1985
- Yasemi G.R. (1932), *Ardaviraf Nameh*, University of Tehran, Tehran
- Zaehner R. C. (2003), *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, G.P. Putnam's Sons, New York City



Utilità e danno della “parte maledetta” nell’economia dell’immaginario

Simone Di Blasi

Abstract

About the utility and liability of the “accursed share” in the economy of imaginary.

The “Evil” as excess, waste, total consumption; or “bad”, “accursed” because it destabilizes the current “state of affairs”. This essay is intended to expose the economic theory of G. Bataille by a short reading of *The limit of utility* and of *The Accursed share*, where he explains his theory of a “general economy” in opposition to what he called the “restricted economy”, corresponding to the whole of economic sciences. According to the fact that economics just study production/extraction, distribution and consumption of matters and goods by the narrow scope of the “isolated situation” of individualistic interest, he tries to go further beyond this classical perspective with a redefinition of the evaluation/exploitation process and the relation between useful and useless. In this way he discovers the paradox of prosperity, its curse: prosperity is “excess” (prodigality) but it’s always destined to become “waste” (squandering). Finally a reading back of Bataille’s insights it is carried out through a comparison with the analysis M. Anspack runs in his *A charge de revanche*, a book in which he outlines a wide overview of reciprocity in human relationships and in economic phenomena.

Keywords

Sacrifice | Dépense | Gift | Autotrascendence | Economic general theory

Author

Simone Di Blasi – simodiblas@gmail.com
Università degli Studi di Messina

Ditemi, voi: come ha fatto l'oro a diventare il valore supremo? Ha fatto così, che non è comune, è inutile ed è rilucente e mite nel suo splendore; esso si dona sempre. (Nietzsche, 1999:93)

1. Pensatore dell'eccesso e della *dépense*

È stato così che ci siamo definitivamente arruolati nel partito del diavolo, vale a dire di quel male storico che porta alla distruzione delle condizioni esistenti, di quella "parte sbagliata" che fa la storia rovinando ogni soddisfazione prestabilita. (Debord, 1998:50-1)

Georges Bataille è stato definito filosofo, antropologo, sociologo, economista e anche storico dell'arte, ma "dilettante". Si è detto che i suoi interessi hanno spesso avuto più una natura estetica che scientifica. Si è, insomma, cercato di mettere in ombra la sua opera, che un tempo sarebbe certamente finita all'indice. E non a torto. Bataille stesso sapeva che pensando il male, che *parteggiando* per la parte maledetta, sarebbe stato maledetto a sua volta. Dalla sua *amicizia* con Nietzsche aveva imparato la solitudine profonda ("È notte: ora parlano più forte tutte le fontane zampillanti"¹) nella quale nascono quei pensieri esplosivi che qualcuno, allineato a una logica contro gli eccessi, tenterà di disinnescare. Esuberante, eclettico e provocatorio, Bataille è stato uno scrittore del frammento, animatore di riviste, circoli culturali e associazioni segrete quali *Documents*, il *Collège de Sociologie* e *Acéphale*. Figura dunque controversa, ma centrale della cultura francese del secondo dopoguerra, egli ha sviluppato gran parte della sua avventura intellettuale nel trentennio che comprende le due guerre mondiali e questo, forse, spiega perché la morte, il sacrificio e il loro rapporto siano sempre stati al centro della sua ricerca intellettuale, il "sole nero" (Rella, 2003) attorno al quale gravita tutto il suo sistema di pensiero.

Nel 1949 egli manda in stampa *La parte maledetta* (*La part maudite*) che chiude un percorso aperto nel 1933 con la pubblicazione su *La critique sociale* di *La notion de dépense*, scritto che non a caso viene inserito nel volume come introduzione. In quest'opera viene sviluppata un'intuizione che resta al fondo del pensiero di Bataille e che, pur nella sua semplicità, ha un carattere rivoluzionario: la *dépense*, il principio della perdita o della spesa improduttiva.

1 Nello *Zarathustra* di Nietzsche il "canto della notte" rappresenta il momento "di solitudine di tutti coloro che donano": "O Infelicità di tutti i donatori! O oscuramento del mio sole! [...] La mia gioia di donare si è estinta nel donare, la mia virtù si è stancata essa stessa della sua sovrabbondanza" (Nietzsche, 1999:127).

Partirò da un fatto elementare: l'organismo vivente, nella situazione che i giochi determinano sulla superficie del globo, riceve in teoria più energia di quanta sia necessaria al mantenimento della vita: l'energia (la ricchezza) eccedente può essere utilizzata per la crescita del sistema (per esempio di un organismo); se il sistema non può più crescere, o se l'eccedenza non può per intero essere assorbita nella sua crescita, bisogna necessariamente perderla senza profitto, *spenderla*, volentieri o meno, gloriosamente o in modo catastrofico. (2003:73)

Questa considerazione ne porta con sé un'altra, paradossale ma incontestabile: che "la perdita ostentatoria rimane universalmente legata alla ricchezza come sua funzione ultima" (2003:51). La *dépense* non è un fatto isolabile o accidentale. Contrariamente a quanto crede il senso comune – e che cioè la ricchezza sia da correlare ad una qualche utilità o spendibilità dei beni posseduti – Bataille mostra che in realtà ciò che dà valore alla ricchezza è il suo poter essere spesa in maniera improduttiva, distrutta senza un fine: il lusso² traspare dall'inutilità appariscente degli oggetti posseduti e dalla eccessiva prodigalità del possessore.

Punto di partenza delle sue riflessioni è il *Saggio sul dono* di Marcel Mauss, lavoro sorprendente e preziosissimo, che ha segnato profondamente la cultura francese della prima metà del XX secolo. Bataille accetta l'idea che l'antenato dello scambio commerciale non sia il baratto – come ha creduto, e tuttora crede, il pensiero moderno intrappolato nelle maglie di un razionalismo più logico che empirico – ma sia l'offerta suntuaria degli oggetti. Bataille afferma: "Nelle istituzioni primitive [...] lo scambio vi è ancora trattato come una perdita suntuaria degli oggetti ceduti" (2003:48). Il *potlâc* – quale forma estrema dello scambio dei doni – è stato un'istituzione molto importante per la crescita e lo sviluppo delle relazioni politiche e commerciali fra i diversi raggruppamenti interni a una comunità, o fra comunità diverse (famiglie, tribù, popolazioni, culture). L'autore pone l'accento sul carattere sacrificale di questa antica istituzione; del resto il sacrificio, come si è detto, è sempre al centro del pensiero batailliano ed è anzi esso stesso inserito in una dinamica economica "generale". Egli pensa che l'ostentazione della distruzione suntuaria degli oggetti serva a preservare la sacralità della *cosa* al di là della sua spendibilità materiale, della sua utilità. Perché una cosa possa essere utilizzata (e quindi per avviare un processo di produzione), dev'essere prima *separata* dalla *natura naturans* alla quale appartiene. "Il sacrificio è l'antitesi della produzione, fatta in vista dell'avvenire, è il consumo che non ha

2 "Lusso = lat. LUXUS che propr. vale esuberanza di vegetazione, indi metaf. abbondanza di cose deliziose. Alcuno insinua il dubbio possa il vocabolo esser congiunto al gr. *lox-òs* obliquo, piegato da una parte, indicando in origine il vizio della prodigalità propria di persone viziose; e il Vanicèk con metodo se non altro più corretto, lo pone sotto una rad. LIK-, che ha il senso di lasciare (v. *Licere*) d'onde pure scaturire la idea di profusione. Magnificenza negli abiti, nella tavola, nella casa; superfluità di cose sontuose". Così se la magnificenza è una virtù, la sontuosità è a volte lecita, "lusso e fasto sono viziose abitudini consistenti nello spendere eccessivamente in cose atte a mostrare grandezza; nel primo predomina l'idea di superflua spesa" (Pianigiani, 1907).

interesse che per l'istante" (2003:47). Esso è allora letteralmente un "fare il sacro" (2003:47-8): annientando l'oggetto si libera la sua parte sacra dalla parte profana, utile³.

Così i doni e gli oggetti sacri sono concepiti come degli *oggetti transizionali* perché la comunità umana possa impadronirsi della realtà oggettuale del mondo, reificandola. Questo comporta e garantisce la *liceità*, regolarità della circolazione delle *merci*, cioè degli oggetti profani. Ma non vi è solo questa comunicazione-condivisione dell'*esteriorità* (mondo-realtà/cose-merci).

2. Stando sul limite della separazione...

L'interesse isolato significa che ogni unità isolata, sulla terra, in tutta la natura vivente, tende ad accrescersi e può teoricamente farlo. [...] ma questo bisogno di crescere ai limiti del possibile, è proprio degli esseri isolati, esso definisce l'interesse isolato.[...] la crescita delle particelle viventi non può essere infinita. esiste un punto di saturazione dello spazio aperto alla vita. [...] Lo stesso avviene per le tecniche umane che hanno permesso dei salti successivi nello sviluppo dei sistemi di vita, consumatori e produttori di energia. (Bataille, 2003:211)

Lo scambio dei doni e la festa⁴, il *potlâc* e il sacrificio rappresentano le forme di comunicazione-comunione attraverso le quali è possibile il "Ritorno dell'*intimità*, dell'immanenza fra l'uomo e il mondo, tra il soggetto e l'oggetto" (2002:43). Di ritorno si tratta perché – come in Levinas – la separazione è *radicale*. Bataille afferma che "il mondo intimo si oppone al reale come l'eccesso alla moderazione, la follia alla ragione, l'ebbrezza alla lucidità. [...] la consumazione è la via tramite la quale comunicano esseri separati" (2003:106). Il sacrificante, appartenendo *intimamente* "al mondo sovrano degli dèi e dei miti, al mondo della generosità violenta e senza calcolo", mentre sottrae la vittima al mondo in cui era "ridotta allo stato di una cosa", egli la richiama "all'intimità del mondo divino, dell'immanenza profonda di tutto ciò che è" (2002:44). Questa dinamica doppia che opera nel sacrificio e nel *potlâc* descrive tanto il processo di appropriazione della realtà (dell'*esteriorità*) che l'umanità primitiva ha dovuto imparare a compiere, quanto d'altra parte restituisce l'intimità del singolo ad un movimento oscillatorio fra l'isolamento del mondo profano-lavorativo e la

3 "Il principio del sacrificio è la distruzione, ma per quanto si giunga a volte a distruggere totalmente (come nell'olocausto), la distruzione che il sacrificio intende operare non è l'annientamento. È la cosa – solo la cosa – che il sacrificio vuole distruggere nella vittima. Il sacrificio distrugge i legami di subordinazione reali di un oggetto, strappa la vittima al mondo dell'utilità e la rende a quello del capriccio inintelligibile" (Bataille, 2002:43).

4 "La festa è la fusione della vita umana" (Bataille, 2002:50).

comunicazione profonda della festa; come l'agitazione prodiga della vita che, per durare, l'ordine delle cose incatena e che l'incatenamento tramuta in scatenamento, ossia in violenza" (2002:49), così ancora l'attività produttrice necessita di istituire il sacro per dare un senso al proprio operare industrioso, e il sacro oppone "all'attività produttrice il movimento precipitoso e contagioso di un consumo di pura gloria" (2002:49). Ed è questo carattere di eccesso che spiega perché la forza del potere istituito può sempre – e in una certa misura deve – tramutarsi in violenza (politica e guerra) e perché il valore della ricchezza può – e in una certa misura deve – trasformarsi nelle forme estreme del lusso e dell'annientamento che questo rende implicito: "la vittima è un surplus preso nella massa della ricchezza utile. Dal momento in cui viene scelta, è la parte maledetta, destinata al consumo violento" (2003:107). Il lusso ha le sue vittime:⁵ questa stessa ostentazione violenta⁶ della ricchezza si risolve infine in una spesa violenta e improduttiva. "In quanto gioco, il *potlâc* è il contrario di un principio di conservazione" (2003:50). Il gioco di cui parla Bataille evoca sì una struttura immaginaria definita da regole che impongono significati, che si realizza in un'attività pratica che a sua volta è creatrice di nuove significazioni, come in fondo voleva anche Johan Huizinga nel suo *Homo Ludens* (1972). Ma la differenza fra le due visioni del gioco è che Bataille, in questo ovviamente molto vicino all'amico Roger Caillois, mette in risalto la "parte maledetta" del mondo ludico: la *vertigine*, la *sfrenatezza*. Forse il

gioco stesso è questo eccesso di significazione-significante. Bataille allora pensa alla esuberanza del riso (2000:145) che al contempo distende e rasserenare. Egli intravede il principio della *dépense* in tutte quelle attività che, almeno nelle condizioni primitive, hanno il loro fine in se stesse; le spese improduttive elencate da Bataille sono dunque "il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti sontuosi, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale⁷ perversa" (2003:44). Le produzioni artistiche

5 In questa sede si può solo accennare una relazione concettuale importante messa a nudo dal rapporto vittima-ostia. E. Benveniste mostra che la radice etimologica di ostia, *hostia* (offerta come riparazione, contro-dono), connette il termine ai rapporti di scambio economico-politici (*hostum*: giusta quantità; *hostis*: nemico; *hospes*: ospite). "La nozione primitiva significata da *hostis* è quella di uguaglianza per compenso: è *hostis* colui che compensa il mio dono con un contro-dono" (Benveniste 1976:64). Per esteso si può segnalare una famiglia più ampia di termini derivanti dalla stessa radice, legati fra loro da, dove le amicizie (gli ospiti, ostello/ospizio/ospedale) e le inimicizie politiche (gli ostili) si definiscono attraverso uno scambio e un contraccambio (*hostum*) di offerte e favori (*hostia*) da esibire pubblicamente, da ostentare (dal lat. *obs-tendere*, da cui anche ostensibile e ostensorio). La vittima, *victima*, si riconnette invece all'offerta votiva: era *vitto* (*victus*) cibo offerto agli dei o come legata al sacrificio (da *vincere*) oppure perché collegata con la vittoria (*victoria*); "*victima major est, hostia minor*" Cornelio Fronto. Il rapporto con la divinità in queste offerte di doni è invertito nei due casi: mente la prima ripaga un debito, la seconda apre un credito.

6 Riguardo al carattere ostentatorio-dimostrativo della violenza, il suo essere un eccesso di forza che si imprime come un marchio, si rimanda a J.L. Nancy (2002:17): "la violenza si mette sempre in immagine, e l'immagine è ciò che, da sé, si porta avanti a sé e si autorizza da sé".

7 Lo studio dell'Erotismo ha occupato gran parte dell'opera del filosofo francese; si lascia in questa sede solo una traccia di lavoro: la relazione che connette il lusso e la lussuria (di cui i gioielli e il simbolo escrementizio e di fertilità che essi portano con sé sono immagine-feticcio *par excellence*) riscontrabile nello

vengono a loro volta suddivise in due categorie: quelle in cui il dispendio è reale (musica, danza e architettura, che include pittura e scultura le quali però già introducono la seconda categoria) e quelle del "dispendio simbolico", vale a dire la letteratura e il teatro che provocano il riso e l'angoscia giocando con alcuni elementi di seduzione della "perdita tragica". Il "fare" (*ποιεῖν*) della poesia la rende quasi un "sinonimo di *dépense*".

3. L'economia generale (*sub specie aeternitatis*)

All'intensa proliferazione degli esseri immortali, i più semplici, succede il lusso della morte e della riproduzione sessuata, che mantiene allo stato endemico uno spreco immenso. La manducazione degli animali gli uni da parte degli altri è a sua volta un freno alla crescita globale. e allo stesso modo, gli uomini, una volta assicurato, a spese degli animali, il dominio sullo spazio disponibile per la vita, hanno le guerre e mille forme di consumo inutile. L'umanità è nello stesso tempo, attraverso l'industria che utilizza l'energia per lo sviluppo delle forze produttive, apertura moltiplicata delle possibilità di crescita e facilità infinita di consumo in pura perdita. (Bataille, 2003:212)

La "teoria del *potlâc*" di Bataille viene sviluppata in evidente polemica con l'impostazione 'classica' della scienza economica, nella quale vorrebbe ingenerare una rivoluzione copernicana. L'autore riconosce una visione mitologizzata di una presunta "economia classica", che sarebbe quella "dottrina generale" che si ritrova "attraverso meandri e senza rotture, da Adam Smith a A.C. Pigou" (2003:207) come dice François Perroux, citato da Bataille. L'attributo "classico"⁸ è del resto presente nelle prime pagine della *Teoria Generale* di John M. Keynes del 1936, proprio per indicare quei ragionamenti economici che valutano solo l'interesse degli agenti direttamente coinvolti, in modo astratto e senza tenere conto del reale contesto. Bataille a sua volta critica i "calcoli isolati", che caratterizzano quella che lui chiama "economia ristretta", che non tiene conto dei "fini politici", degli "interessi raggruppati" e delle "ripercussioni esercitate sui vicini". E tuttavia il quadro dell'*economia generale* è più

stesso etimo di lusso che conduce al termine *lust* (desiderio sessuale, concupiscenza) di derivazione germanica ma sempre originato da quella radice LIK-, che esprime il *lasciare*, da cui per antitesi la *lascivia* e la *liceità*.

8 "Dimostrerò che i postulati della teoria classica si possono applicare soltanto ad un caso particolare e non a quello generale, poiché la situazione che essa presuppone è un caso limite delle posizioni di equilibrio possibili. Avviene inoltre che le caratteristiche del caso particolare presupposto dalla teoria classica non sono quelle della società economica nella quale realmente viviamo; cosicché i suoi insegnamenti sono ingannevoli e disastrosi se si cerca di applicarli ai fatti dell'esperienza" (Keynes, 2006:185).

ampio di quello della *macroeconomia* di Keynes. Il pensatore francese è consapevole del fatto che: "affermare che è necessario dissolvere in fumo una parte importante dell'energia prodotta significa procedere a ritroso rispetto ai criteri che fondano un'economia ragionevole" (2003:74).

Il "razionalismo del pareggio dei conti" e l'utilitarismo individualista riconducono le operazioni economiche a "una entità fondata sul modello dei sistemi *particolari* (organismi o imprese)". Anzi "l'attività economica, considerata come un insieme, è concepita sul modello dell'operazione particolare, il cui fine è limitato" (2003:74). Ed è ovviamente all'"essere vivente *particolare*, o agli insiemi di esseri viventi" che si pone il problema della necessità, di "un'indigenza inerente all'essere separato (che incessantemente manca di risorse, che è un eterno *bisognoso*)". Eppure, e questo è lo scacco operato da Bataille: "L'uomo non è soltanto l'essere separato che disputa la sua parte di risorse al mondo vivente o agli altri uomini. Il movimento generale di essudazione (di dilapidazione) della materia vivente lo anima ed egli non saprebbe arrestarlo" (2003:75). Bataille avrebbe allora l'ardire di ripensare tutta l'economia all'interno della dinamica di eccedenza di ricchezza della "natura vivente".

La sovrabbondanza è la condizione della vita, della crescita ed è questo movimento che sostiene e dà il senso cosmologico dell'economia batailliana. Tanto ne *La parte maledetta* quanto ne *Il limite dell'utile* (lavoro edito postumo che raccoglie scritti del medesimo periodo) Bataille descrive una discesa nello spazio-tempo, dal generale flusso immortale dell'energia ai piccoli esseri ricettivi e passivi⁹. Punto di partenza è l'"incessante prodigalità": "la fonte e l'essenza della nostra ricchezza sono date dall'irradiazione del sole, che dispensa l'energia - la ricchezza - senza contropartita. Il sole dà senza mai ricevere" (2003:79). Ma perché potesse arrivare ad innescare l'irradiazione anche il sole ha dovuto prima raggiungere un "limite della crescita": "la vera eccedenza comincia dunque soltanto una volta che sia limitata la crescita dell'individuo o del gruppo" (2003:80). Questa esuberanza permette la "sovrabbondanza di energia sulla superficie globo"; la biosfera è a sua volta un altro limite, "corrisponde allo spazio accessibile alla vita". Occupando tutto lo spazio disponibile, la vita si distribuisce determinando "l'intensità della pressione" nelle varie regioni. Il primo effetto della pressione è l'"estensione", cioè all'aumentare della pressione si aprono nuovi spazi, dice Bataille: "la terra apre dapprima alla vita lo spazio fondamentale delle acque e della superficie del suolo. Ma rapidamente la vita s'impadronisce del dominio dell'aria. In primo luogo, importava moltiplicare la superficie della sostanza verde delle piante, che assorbe l'energia irradiante della luce. [...] Dal canto loro, gli insetti alati e gli uccelli, al seguito della polvere, invadono l'aria" (2003:81).

9 In numerosi lavori Bataille ripercorre questa sorta di *storia universale*, già presente nei suoi primi scritti, come ad esempio: "mi rappresentavo da una parte i vegetali che sono uniformemente animati da un movimento verticale analogo a quello della marea che solleva regolarmente le acque, dall'altro lato gli animali animati da un movimento orizzontale analogo a quello della terra che gira" (1998:24).

Il secondo effetto della pressione è quello che l'autore definisce "lo sviluppo del lusso, la produzione di forme di vita sempre più onerose" (2003:84). Nel senso che "le forme di vita più semplici sono immortali: la nascita di un organismo riprodotto per scissiparità si perde nella notte dei tempi" (2003:83) quindi le forme di vita più sono complesse e fragili, più sono difficili da mantenere, improduttive e dispendiose. Seguendo questo percorso analogico Bataille rintraccia i tre lussi della natura, questi sono la manducazione, la morte e la riproduzione sessuata. In realtà i primi due, opposti fra loro, rischiano di coincidere, nel senso che sono i due diversi punti di vista sul ciclo della vita, le due facce della medaglia: "la manducazione di alcune specie da parte di altre è la forma di lusso più semplice", gli animali mangiano i vegetali, ma alcuni animali si nutrono solo di altri animali, ponendosi dopo in questa catena alimentare-energetica essi dipendono dai primi e mettono in luce la maggiore complessità e fragilità del proprio sopravvivere (la bestia feroce, simboleggiata dalla tigre, è il vertice: "il suo continuo depredare i predatori rappresenta un'immensa dilapidazione d'energia"). Per converso, allora, la morte è il "lusso più costoso"; fatale e inesorabile, essa "ripartisce nel tempo il passaggio delle generazioni". Se alimentarsi vuol dire, di fatto, incorporare l'energia di Altro dandogli la morte come essere separato, allora è l'essere separato che sogna di sfuggire al movimento di lussuosa esuberanza. Bataille dice che "quando malediciamo la morte, noi abbiamo paura soltanto di noi stessi: è il rigore della nostra volontà a farci tremare" (2003:85). Da qua si comincia a delineare la dialettica fra i termini della *dépense*: crescita/alimentazione o perdita/morte. La sovrabbondanza della vita necessita e prefigura questa ambiguità di valutazione. Il terzo lusso degli esseri viventi è l'attività sessuale che assicura un "intenso consumo di energia", che se anche appare "considerata quanto alla specie, come una crescita, resta però, in linea di massima, un lusso per gli individui" (2003:85). Infine il principio della pressione agisce nell'uomo i cui lussi specifici sono il lavoro e la tecnica; questi hanno permesso all'umanità di estendere il "movimento elementare della crescita". L'autore ricorda l'importanza del progresso industriale come motore della crescita demografica fra XVIII e XX secolo e conclude - coerentemente con la sua dialettica di culmine e declino dei processi vitali e con quanto detto precedentemente circa il rapporto crescita-*dépense* - che la caduta delle curve demografiche, almeno in Europa all'epoca di questo libro, fosse un indizio del fatto che il capitalismo-industriale, avendo raggiunto un limite di crescita delle forze produttive andasse ormai a "dissiparne lussuosamente i prodotti". Alla fine di questa ricognizione si ritrova ancora una volta la *parte maledetta*, questa volta però nel senso che assume "ai nostri occhi" l'eccesso delle ricchezze, "nel momento in cui è più grande che mai": allora la ricchezza diventa uno spreco, il superfluo, e torna ad apparire *maledetta*. Bataille dice che "il sentimento di una *maledizione* è legato a questa doppia alterazione del movimento che il consumo delle ricchezze esige da noi" (2003:88).

La *verità della parte maledetta* ha dunque questo carattere "paradossale": la ricchezza è eccesso di produzione, essa si tramuta in lusso e si sperpera fino a distruggersi, così il giudizio sulla ricchezza cambia di segno quando essa si rivela *sperpero eccessivo*. La

dépense deriva dalla "sovabbondanza" ed è possibile solo in una condizione di esubero di beni e proprietà. Le società primitive hanno ritualizzato i processi di *dépense* e dato un'esistenza istituzionale sempre più evoluta allo scambio dei beni e dei valori. Il paradosso scoperto da Bataille e che mette in moto tutta la sua decostruzione della teoria economica ristretta, è questa particolare forma di *usura* che interviene regolarmente come "surplus obbligatorio" nella rivalità dei *potlâc*, un surplus nel contro-dono. L'autore afferma: "è la costituzione di una proprietà positiva della perdita – dalla quale discendono la nobiltà, l'onore, il rango nella gerarchia – che dà a questa istituzione il suo valore significativo" (2003:49).

4. Storia della *Dépense* (*sub specie temporis*)

Per quanto spaventosa, la miseria umana non ha mai fatto presa sulle società a tal punto da far prevalere la preoccupazione della conservazione, che conferisce alla produzione un'apparenza di finalit , su tale *dépense* improduttiva. (Bataille, 2003:47)

Accanto alla precedente ricostruzione che illustra le dinamiche economiche della vita planetaria, Bataille traccia un secondo percorso che egli articola attraverso alcuni paradigmi storici che descrivono i principali modi in cui l'uomo si   rapportato alla spesa improduttiva.

Le prime studiate sono, ovviamente, le societ  arcaiche, dette "gloriose" (2000:49), presso le quali "la miseria   stata esclusa da ogni attivit  sociale" (2003:47). Si   visto il ruolo svolto dal sacrificio: distrugge l'utilit  della cosa assicurandone il carattere sacro. Ci  significa che si sottrae la cosa alla catena delle cause e degli scopi e la si libera come *causa sui* (movimento ascensionale), e in questo modo si permette l'utilizzabilit  delle cose (eufemizzazione). Questo inoltre permetteva nell'esuberanza della festa una comunicazione estrema "al limite della morte". Per questo le feste erano un obbligo, soprattutto per i ricchi, la cui munificenza¹⁰ doveva garantire le spese per gli spettacoli, cos  ancora fino in epoca pagana. La gloria   l'evidenza pubblica della ricchezza, simboleggiata della lucentezza dell'oro. Come dice Bataille: "se i pacchetti azionari sono privi di fascino, <l'oro invece, per sua stessa natura, unisce alla ricchezza il lustro. Ma il lustro non pu  esistere per la soddisfazione isolata dell'avar. Anche se il possessore beneficia personalmente dell'oro, il lustro deve splendere per la moltitudine" (2000:53).

Il cristianesimo, in particolare quello delle origini, ha dato rappresentazioni del sentire e del giudicare la ricchezza profondamente diverse da quelle arcaiche: "ostile ai

¹⁰ Anche l'etimologia di *munus* segnala una traccia importante messa in luce da Benveniste (1976) che ricollega questo termine da un lato all'*ospitalit * (71-5) e dall'altro al *debito* (141-2).

comportamenti gloriosi degli uomini" esso propone la *carità*, che è una spesa improduttiva ma non è sperpero, vera e propria *dépense*. Eppure "i cristiani – dice Bataille – hanno opposto alla mentalità gloriosa soltanto un vago malumore"; ostile alle glorie terrene, la fede evangelica concede la "vita gloriosa" solo ai cieli (a Dio e ai defunti). Da qui due fenomeni di *dépense* tipici del cristianesimo: le elemosine e la laboriosità di certi movimenti monacali, votata alla gloria dei cieli. Ma compiutosi il crollo del paganesimo, "il mondo cristiano rimase permeabile alla sua mentalità, come testimoniano le numerose feste mantenute nell'uso" (2000:54). Però, le feste cominciano a non rispondere più strettamente alla dinamica sacrificale delle società arcaiche: adesso, "la bellezza *inutile* proclamava il principio delle feste" (2000:55). Comunque ancora il tardo medioevo e il rinascimento hanno conosciuto una grande liberalità e un certo grado di lusso e ostentazione, anzi la stessa "chiesa aveva ricchezze immense", "la povertà evangelica era irrisa". È stata invece la Riforma a denunciare l'"economia gloriosa cui soprintendeva la gerarchia del clero" e ad aprire la strada all'austero senso del dovere e degli affari tipico del puritanesimo. È vero che Lutero non avrebbe potuto prevedere un risultato così estraneo ai suoi pensieri, egli condannava il prestito a interesse, base del capitalismo, ma la nuova dottrina garantisce di fatto un nuovo "accordo" fra l'utile terreno e la salvezza dell'anima. Bataille sposa pienamente l'idea di Weber circa l'importanza dell'*etica protestante* nello sviluppo del capitalismo. A questo proposito viene citata "la parabola della scrofa"

ricordati – dice Franklin (riportato da Bataille) - che il tempo è denaro. [...] ricordati che la potenza genitale e la fecondità appartengono al denaro. Il denaro genera il denaro, e i discendenti possono a loro volta generare e così via. [...] Il denaro produce tanto più quanto più ve n'è, in modo che il profitto cresce sempre più in fretta. Chi uccide una scrofa distrugge la sua discendenza all'infinito. (2000:61)

Il mondo borghese è mosso da questo orrore per lo spreco, l'utilità ne diventa la legge morale. L'ascetismo puritano si è facilmente tradotto nell'economicismo borghese. E la nascente società industriale ha ridotto al minimo gli sforzi nella *dépense* (le feste e i lussi sempre più circoscritti al privato) per reinvestire il surplus della produzione (la sovrabbondanza) in nuove forze di produzione. Secondo la legge della pressione e dell'estensione, prima di essere spesa nella *dépense*, la maggior parte dell'energia è riassorbita nella crescita del sistema: così in una prima fase il capitalismo ha coinciso con l'industrializzazione. L'assurdo di questa prospettiva, che ancora definisce una parte rilevante dell'ottica capitalistica, è che l'accumulazione non può essere infinita, "non si può risparmiare indefinitamente", non si può lasciare che le scrofe si riproducano indefinitamente. Sennò, dice Bataille: "posso immaginare, in sogno, i contadini che soccombono in mezzo a innumerevoli maiali". Del resto, la parabola della scrofa illustra bene l'ideologia del capitalismo fin dal nome, infatti "la stessa parola *capitale* si ricollega, etimologicamente, alla più semplice forma di ricchezza mobiliare e produttiva, al gregge, composto di teste, di *capita*" (2000:65).

Bataille riconosce poi un'ultima fase di capitalismo maturo nel quale la chiusa mentalità puritana votata a produrre lascia spazio ad un potere anonimo e impersonale. Alla piccola fabbrica in cui si esercita "l'attività personale" dell'imprenditore si sostituisce la società di capitali; le concezioni personali, l'iniziativa commerciale e le nostalgie morali sono assenti. La struttura degli scambi e della reificazione è talmente sofisticata da essere diventata una macchina essa stessa. Il *mercato* assomiglia ad un meccanismo di accumulazione che funziona indipendentemente dai fattori di produzione, che tutto ingloba e restituisce come merce.

Questa specie di avidità indiretta, il cui oggetto per definizione non esiste ancora, è la volontà *speculativa* del capitale. È la volontà *speculativa* del capitale che depreda sistematicamente il globo, che tende a far passare nel proprio campo di sfruttamento l'insieme degli uomini e la totalità delle forze disponibili. (2000:71)

L'accumulazione del capitale e lo sviluppo sistematico delle forze produttive necessitano il *progetto*¹¹: "il capitalismo è essenzialmente progetto" (2000:75). Per quanto nelle forme più avanzate di speculazione compaiano molti fattori di ludici legati alle scommesse (il sistema delle assicurazioni e tutte le transazioni della Borsa sono soggette alla fortuna), qui il gioco ha qualcosa di eterogeneo perché è effetto di un'*impotenza relativa*.

5. 1949: il Comunismo (*limite dell'utile*) e il piano Marshall (*la parte maledetta*)

L'autore di questo libro di economia si colloca del resto (per una parte della sua opera) al seguito dei *mistici* di tutti i tempi (ma è nondimeno estraneo a tutti i presupposti dei vari misticismi, ai quali egli oppone solamente la lucidità della *coscienza di sé*). (Bataille, 2003:220)

La ricognizione sul quadro storico fatto da Bataille chiude con la situazione presente nel 1949: il socialismo staliniano e la proposta americana del piano Marshall.

Ai suoi occhi il comunismo russo, abbandonata la prospettiva internazionalista, è diventato un imperial-socialismo (a differenza del nazional-socialismo hitleriano); l'individuo muore: "l'uomo dell'idea hegeliana, quello dell'imperial-socialismo, non è individuo, ma Stato" (2003:185). L'estrema razionalizzazione del sistema economico e il reinvestimento continuo dei profitti in nuovi mezzi di produzione, fa assomigliare il comunismo russo ad un paese pre-capitalista votato all'industrializzazione. L'unica *dépense* prevista è chiesta all'uomo, in quanto operaio: sacrificarsi per il *proletariato*: lo

11 "Il capitalismo è essenzialmente progetto" (Bataille, 2000:75).

stato-macchina è un passo oltre nella reificazione dell'uomo. Per il resto il "comunismo sovietico si è risolutamente chiuso al principio della spesa improduttiva. Esso non l'ha affatto soppressa, ma il rovesciamento sociale che ha operato ne ha eliminato le forme più costose" (2003:191). In definitiva il comunismo assume l'austerità del mondo borghese e la radicalizza.

Dall'altra parte del processo di mondializzazione c'è il modello di sviluppo capitalista. Se la crisi del 1929 ha messo in discussione la *legge di Say* e il principio di benignità della mano invisibile, il New Deal e la dottrina keynesiana, nel clima di un'economia di guerra, hanno fatto diventare gli Stati Uniti la più grande potenza mondiale. Ma la povertà dell'Europa, oltre che del più grande concorrente, li ha privati del più grande mercato. Bataille riconosce la grande importanza del Piano Marshall e il suo essere a tutti gli effetti un dono, un "dare merci senza pagamenti" (2003:206). Ma egli critica Perroux e gli ottimisti che lo considerano una rivoluzione del capitalismo o il suo nuovo corso. Secondo Bataille il Piano è possibile proprio perché gli Stati Uniti si trovano un "reddito nazionale di importanza sproporzionata rispetto a quello delle altre nazioni". Egli riconosce felicemente che esso tende "all'innalzamento mondiale del livello di vita" (2003:215), ma è comunque da inserire nel più ampio panorama della minaccia di "guerra permanente" fra USA e URSS; egli parla anche di "relazioni di pace dinamica fra superpotenze" o di "guerra fredda". "Il piano Marshall contribuisce in modo definitivo a dare un volto al conflitto attuale: non è la lotta per l'egemonia di due potenze militari, è quella di due metodi economici. Il piano Marshall oppone una organizzazione dell'eccedente all'accumulazione dei piani Stalin" ((2003:204). Infatti non essendo più fattibile la guerra di occupazione (almeno su larga scala), vista la potenza dei nuovi arsenali, Bataille prevede – e si augura, nel paragrafo *dove la minaccia di guerra rimane sola a poter "cambiare il mondo"* (2003:215) – che si possa invertire la formula di Clausewitz: che *l'economia possa proseguire la guerra con altri mezzi*. Bataille vede infatti il lento, ma inesorabile affermarsi dell'*economia generale*.

6. Anspack: il dono, la vendetta e il mercato

La ricchezza si moltiplica nelle civiltà dei *potlâc* in un modo che ricorda l'inflazione del credito della civiltà bancaria. (Bataille, 2003:49)

Come si è visto, una delle peculiarità dello scambio arcaico che ha sedotto Bataille è il surplus nel contro-dono dettato dalla rivalità, quella "proprietà positiva della perdita" che definisce la magnificenza. Questa proprietà ha le caratteristiche di un *doppio vincolo positivo*: il debito e il credito si trasformano l'uno nell'altro e appartengono ad una dinamica ciclica in cui il sacrificio svolge un ruolo fondamentale, che non scinde la valorizzazione economica da una, più profonda e intima, comunicazione col mondo. Questa condizione dello scambio è paradigmaticamente contraria a quella attuale,

quella della merce diventata ormai spettacolo¹²: immagine feticcio di se stessa. Come dice Guy Debord nella prima tesi della *Società dello spettacolo*: "l'intera vita delle società in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli"¹³ (2002:43).

L'economia del debito dei paesi più avanzati, in termini di tecnologia e di produzione di servizi e beni di consumo, mostra quella che M. Anspack definisce la "vendetta del mercato". Nel suo *A buon rendere* (2007) egli analizza la circolarità delle relazioni nel dono e nella vendetta, mettendone in luce le somiglianze e le differenze. Il ciclo dei doni è aperto nel presente per essere chiuso nel futuro, come una usura nel surplus del contro-dono (di fatto apre un credito per chiudere un debito), risponde alla massima: "donare a chi donerà". La vendetta invece funziona in modo simmetrico ma opposto: è un ciclo aperto nel passato e che deve essere chiuso nel presente che invece vorrebbe essere un *chiudere i conti* (chiude un credito aprendo di fatto un debito), risponde alla massima: "uccidere chi ha ucciso". Anspack delinea allora i corti circuiti con cui ha dovuto fare l'organizzazione umana primitiva: se "l'omicidio è la massima offesa. Colui che uccide deve pagare con la propria testa. E chi uccide colui che uccide?" (2007:13). La vendetta risponde alla "necessità di "lavare il sangue con il sangue" e le parti avverse, in questo, sono in perfetto accordo, creando un conflitto che si perpetua da solo perché "gli uomini che prendono parte alla vendetta agiscono indipendentemente dalla loro volontà; sono semplicemente gli ingranaggi di un meccanismo" (2007:14), nel senso che entrano a far parte di una dinamica (il circolo della vendetta) che non può che soggiogare: chi uccide diventa "strumento della vendetta" e volendo chiudere un conto passato (un'offesa subita) ne apre automaticamente uno nuovo (l'offesa inferta). Il funzionamento di questo meccanismo è garantito dalla "regolarità dell'oscillazione stessa" (2007:15). Anche lo scambio dei doni implica come presupposto il medesimo tipo di dinamica, però invertito di segno. Il passaggio fra i due circuiti è nel sacrificio che inverte il senso della reciprocità: "il sacrificio non rientra in un ciclo di reciprocità già esistente, ma apre tutto un ciclo futuro. Contrariamente alla vendetta, quindi, esso anticipa la reciprocità" (2007:22). Il sacrificio sblocca i circoli viziosi, esso è un momento di passaggio e di comunicazione. Però, si chiede Anspack, se la vendetta è necessaria poiché legata al passato irremovibile, cosa garantisce il rientro futuro di un'offerta presente? E perché nella dinamica del dono gli agenti devono essere almeno tre, o più? La risposta al primo quesito è che gli oggetti scambiati non sono inerti e passivi, c'è uno spirito (il

12 Il termine "spettacolo" deriva dal latino *spectaculum* dal tema di *spectare* intensivo di *spècere*: guardare; questa etimologia si lega con quelle di altri termini quali specie; speciale; specchio (da *speculum*, *spècio* = *spicio*); speculare; speculativo; speculazione; aruspice; aspetto; aspettativa (aspettare, da *adspicere*: stare rivolto verso); prospettiva.

13 Nello spettacolo l'immagine "è resa autonoma" dalla sua rappresentazione materiale (il suo referente); esso non coincide con l'"abuso delle tecniche di produzione e diffusione massiva delle immagini: "lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini" (Debord, 2002:44).

particolare spirito della casa-famiglia-tribù) che agisce nel senso del ritorno e che porterebbe danni e offese a chi contravvenisse a questa circolazione. La risposta al perché non ci possono essere solo due agenti nel circolo dei doni è che si viene a creare un *doppio vincolo*: se il primo dono è libero (offerta-victima-credito) il secondo è un contraccambio (sacrificio-hostia-debito), esso è viziato dal suo valore di ritorno, "paradosso della riconoscenza". Quando Mauss riporta quanto detto dall'informatore della tribù, questi dice:

Voi me ne date uno, io lo do a una terza persona; quest'ultima me ne dà un altro perché è spinta a fare ciò dallo *hau* [spirito] del mio regalo; e io sono obbligato a darvi questo oggetto, perché è necessario che vi renda ciò che in realtà è il prodotto dello *hau* del vostro *taonga* [oggetto] (Mauss, 2002:18).

In questa "spiegazione indigena" dello scambio non è solo la credenza nella trascendenza dello spirito che anima l'oggetto a interessare, ma anche e soprattutto il perché di questa credenza. L'informatore non parla di tre persone in senso astratto (perché non si tratta di una transazione individuale), ma si colloca nel mezzo di un flusso in cui c'è una persona a valle e una a monte: egli "ci fornisce una prospettiva locale su una circolazione generale cui partecipa un gran numero di individui" (36). La presenza della terza persona, come terzo agente nello scambio, interrompe il "paradosso della riconoscenza" e inoltre chiarisce il perché della credenza nello *hau*: il terzo non è una persona (agente) è la personificazione-deificazione-reificazione dello scambio¹⁴. È il livello *immaginario* dell'istituzione nel senso di Castoriadis: il metalivello *storico-sociale* che organizza, ma in cui si organizzano, le unità molteplici (gli individui) del primo livello. O ancora è l'*autotrascendenza* del reale di cui parla Dupuy (quasi in inciso, quest'analisi spiega e motiva tutti i sistemi di scambio rituali fra cielo e terra, di offerte e sacrifici votati alle divinità, in realtà diretti inconsapevolmente alla "mano invisibile" che fa circolare i beni). Si hanno dunque due forme di "causalità contrarie che sono in realtà complementari", dice Anspack: "lo scambio si basa sulla credenza individuale nello *hau*, credenza che deriva a sua volta dal fenomeno collettivo dello scambio. Possiamo uscire dall'oscillazione fra le due causalità univoche riconoscendo la presenza di una causalità circolare". (2007: 41) Quindi se è vero che le dinamiche di scambio sono favorite e regolate dalle credenze, dai rituali e dalle pratiche economiche, è altrettanto vero che queste regole vengono istituite dai soggetti agenti e dal loro crederci e dal loro praticarle; le due rimandano l'una all'altra. Questo implica un elemento che gioca un ruolo fondamentale nell'istituzione del metalivello: "fiducia e

14 Il parallelo con la vendetta mostra che anche lì per uscire dal circolo vizioso si edifica un terzo immaginario – le divinità della vendetta, o lo stato di diritto (il cui passaggio è celebrato ad esempio nell'Orestea) – grazie al quale si costituisce quel metalivello entro cui collocare e arginare la violenza; bisogna cioè riconoscere che "è impossibile sopprimere la violenza sopprimendo l'individuo portatore di violenza, poiché la violenza, e quindi la vendetta, non risiedono negli individui, bensì nella relazione che si stabilisce fra loro" (Anspack, 2007:32).

federe fondono e aprono il credito". Del resto è facile, seguendo Mauss, ammettere che gli effetti della fiducia sono reali: la fede nello *hau*, come qualità magica degli oggetti o come reificazione dello scambio, manifesta l'esigenza per il singolo di non potersi mai sottrarre al flusso della circolazione e dello scambio. "E così come l'omicida esce dallo scambio di violenze offrendo un dono, il donatario che esce dallo scambio dei doni riceverà una violenza. Di ciò si occuperà lo *hau*" (2007:37).

Quest'esigenza ricorda che non si scambia per essere ricambiati, ma si scambia per scambiare, per restare all'interno del circuito della *dépense*. Nel panorama della società attuale, altamente tecnologizzata, con una divisione del lavoro ed un sapere specialistico molto sviluppati, è impensabile l'autarchia assoluta, energetica ed economica. La fiducia nelle strutture che organizzano gli scambi è un presupposto tacito e quasi rimosso, ma comunque ineludibile. Sicuro, la merce non è dono. Nel mercato è il denaro che funge da mediatore, da terzo impersonale: prende le parti dello *hau* (reificazione materializzata dello scambio e le virtù magica nella circolazione degli oggetti) ma – a differenza dello *hau* – interrompe (apparentemente) la necessità di ritorno fra gli agenti, perché esso realizza ogni volta la *chiusura del circolo*; pagato il dovuto, non c'è debito e non c'è credito. Ma questo non avviene magicamente: come per lo *hau*, comporta l'esistenza autonoma del livello istituzionale e la fiducia di tutti i contraenti nel valore del denaro. "Incarnandosi nella moneta l'autotrascendenza sociale del gruppo interviene come terzo mediatore nelle transazioni fra individui" (2007:59). Detto altrimenti, tutte le operazioni economiche fra individui partecipano a un "vasto circolo positivo, in cui ciascuno accetta il denaro circolante sperando che gli altri facciano lo stesso" (2007:59).¹⁵

Tutti partecipano – anche nel mercato – al flusso degli oggetti (che ormai totalmente reificati diventano merci), ma lo fanno da attori isolati, che operano nel proprio interesse in vista di un guadagno privato e non della ricchezza del circolo.

7. Bataille, la merce e il lusso

La bellezza è esuberanza (Blake, 2006:113)

fin dall'inizio, l'eccedente di energia, se non può servire alla crescita, è perduto. Dunque questa inevitabile perdita non può a nessun titolo passare per utile. Si tratta soltanto di una perdita piacevole, preferibile a un'altra, spiacevole: si tratta soltanto di *piacere*, non di *utilità*. Tuttavia queste conseguenze sono decisive. (Bataille, 2003:81)

¹⁵ Anspack mostra in effetti come venendo a mancare la fiducia nel denaro si ingenera una situazione di crisi sul mercato (inflazione/disoccupazione): la "vendetta del circolo" è quando questo, da positivo, si converte in negativo e "ciascuno rifiuta di accettare il denaro per paura che gli altri non facciano altrettanto" (2007:59), in modo da restare bloccati da una profezia autorealizzatrice.

Tornando nel quadro dell'*economia generale* di Bataille, si capisce il perché del suo tentativo di ripercorrere la storia della *dépense* per evidenziare il processo che ha portato ad una sorta di inversione che raddoppia il paradosso, già insito nella produttività improduttiva. Da un lato è intenzionato a illustrare la condizione umana *generale*: il suo inserimento in un contesto cosmico di energia eccedente, dove la *maledizione* dei tre lussi (manducazione-sesso-morte) e il legame di questi col sacro (relazione intimità-esteriorità) rispecchia la rappresentazione che ogni civiltà da di se stessa e del suo rapportarsi alla spesa economica, produttiva o dispendiosa. D'altra parte, mettendo in risalto le forme arcaiche della spesa improduttiva, denuncia le forme dell'accumulazione astratta e indefinita (le immagini-spettacolo del lusso) e l'impersonalità dei rapporti commerciali nella quale anche i grandi leader non sono che pedine di un meccanismo economico che si nutre esso stesso della *dépense* e che relega le attività umane alla produttività, all'automatismo e alla razionalizzazione. Il lusso, che è l'ostentazione pubblica dell'inutilità, è oggi impossibile se non in maniera antifrastica: allora il *lusso è di e per tutti*. Simbolo dell'accumulazione indefinita è "guadagno privato", illusoriamente, sottratto al circolo dei doni e della *dépense*. Dopo i rigori del dopoguerra, l'*industria culturale* ha dapprima creato il mito di un benessere diffuso ("spettacolo diffuso"), per poi approdare all'epopea di un *lusso democratico*, fatto di prodotti *hi-standard* ("spettacolo integrato"). La *miseria* di questo tipo di ricchezza evoca la solitudine degli *individui economici*, esseri isolati incapaci di comunicare l'intimità e di condividere i "fini generali".

Bataille ammoniva già nel 1949

Si potrebbe dire insomma che gli accordi di Bretton Woods hanno definito precisamente l'impasse dell'economia internazionale. Fondata nei limiti del mondo capitalista, sulla regola del profitto isolato [...] è il paradosso dell'economia capitalista di ignorare i fini generali, che ne danno il senso e il valore, e di non potere mai sorpassare il limite del fine isolato. (2003:208)

Il mercato non prevede e non incentiva meccanismi che permettano una concertazione degli agenti isolati. Debord dice che il "sistema economico fondato sull'isolamento è una produzione circolare dell'isolamento" (2002:52). Ma il *profitto isolato*, così come l'*interesse privato*, sono due prospettive erronee, secondo le quali "i fini generali sono visti da noi a immagine dei fini isolati": ed in fondo la *miseria* il problema dell'essere isolato, che ne giustifica il "punto di vista particolare", il sentimento della crescita indefinita. L'antica magnificenza chiedeva la *dépense*, oggi la ricerca della crescita indefinita esprime il sentimento dell'isolamento, la paura della miseria. Di fronte a questi *errori* Bataille pensa il *sacrificio*: lasciare perdere il proprio avaro isolamento per ritrovarsi nel flusso dello scambio e dell'eccedenza. Egli ammette che "il disconoscimento nulla cambia all'esito ultimo. Possiamo ignorarlo, dimenticarlo: il suolo su cui viviamo, in ogni caso, non è che un campo di distruzioni multiple. La nostra ignoranza ha soltanto questo effetto incontestabile: essa ci conduce

a subire ciò che potremmo, se sapessimo, operare a nostro modo" (2003:75). Egli non è pessimista: oltre all'inevitabile eccesso di energie che la natura profonde e annienta, Bataille prevede, e non sbaglia, che la crescita esponenziale delle capacità produttive dovute alla tecnologia, comporteranno una proporzionata crescita del consumo e della spesa improduttivi a livello globale. Allora, il Piano è inteso come un primo grande esempio di *organizzazione dell'eccedente* e, seguendo questo modello, l'innalzamento del tenore di vita si prospetta come l'unica *chance* per dare sfogo all'improduttività dell'uomo evitando la luttuosa *dépense* garantita da conflitto nucleare. Eppure "sembra abbastanza deludente non aver altro da proporre, come rimedio alla catastrofe minacciosa, che l'"innalzamento del livello di vita" (2003:90). Certo, non può sorprendere "il fatto di aver paura e di volersi sottrarre al movimento di dilapidazione che ci anima, anzi che *siamo*" (2003:88). La morte "è diventata il nostro orrore" e, oggi più che mai, pesa sulla vita umana una maledizione: "dipende dall'uomo, dall'uomo soltanto, togliere tale maledizione. ma potrebbe essere tolta soltanto se il movimento che la fonda affiorasse chiaramente alla coscienza" (2003:90).

In chiusura si riporta il testo di uno spot pubblicitario, quello della Lancia Ypsilon del 2011 che (molto discusso e discutibile) viene riportato come emblema e rappresentazione in atto odierna delle riflessioni qui trattate:

- Feste, gioielli, ville: vivere negli eccessi, ancora di più.
- Cos'è il successo, è ciò che possiedi? L'ostentazione è morta, e allora che cos'è il lusso? È il piacere che ti dà una cosa o è il fatto di possederla?
- È puntare al massimo, volere sempre di più, non essere soddisfatti, mai!... è avidità.
- Tu non sai di cosa parli, a volte il vero lusso sta nelle cose più semplici.
- Sei solo un sognatore, a cosa serve il lusso se non riesci a godertelo.
- Il lusso è un diritto.

Bibliographie

Book

- Anspack M. (2007), *A buon rendere. La reciprocità nella vendetta, nel dono e nel mercato*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bataille G. (2003), *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bataille G. (2000), *Il limite dell'utile*, Milano, Adelphi.
- Bataille G. (2002), *Teoria della religione*, Milano, SE.
- Bataille G. (1998), *L'ano solare*, Milano, SE.
- Benveniste E. (1976), *Vocabolario etimologico delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi.
- Blake W. (2006), *Visioni*, Milano, mondadori.
- Caillois R. (2004), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bologna, Bompiani.
- Castoriadis C. (1979), *Istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Debord G. (2002), *La società dello spettacolo*, Viterbo, Massari Editore.
- Debord G. (1998), *In girum imus nocte et consumimur igni*, Milano, Mondadori.
- Derrida J. (1990), *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi.
- Dupuy J.P. (1986), *Ordini e disordini*, Firenze, Hopefulmonster.
- Huizinga J. (1972), *Homo ludens*, Torino, Einaudi.
- Keynes J.M. (2006), *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta*, Torino, UTET.
- Kojève A. (2003), *Il colonialismo nella prospettiva europea*, Milano, Adelphi.
- Levinas E. (2000), *Totalità e infinito*, Milano, Jaka book.
- Mauss M. (2002), *Saggio sul dono*, Torino, Einaudi.
- Nancy J.L. (2002), *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio.
- Nietzsche F.W. (1999), *Così parlò Zarathustra*, Milano, BUR.
- Pianigiani P.O. (1907), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Albrighi, Segati e C.



Substances psychotropes, substances du diable ?

Éric Gondard

Abstract

Psychotropic Substances, Devil Substances? From an historical perspective it is possible to outline a picture of the imaginary associated with the use of psychotropic substances in Western world. Although this specific imaginary is often very negatively connoted, is it actually an imaginary of evil?

In the long run, depending on prevailing paradigms, we can detect two major interpretations: a religious paradigm in which the use of psychotropic substances is demonised as an archetype of evil; and a medical paradigm, associated with the emergence of modernity, which imposes a similar demonization, yet otherwise perceived under the terms of deviance and/or pathology.

Keywords

Addictions | Épidémie | Religieux | Modernité | Ontologie

Author

Éric Gondard – eric.gondard@univ-montp3.fr
Département des sciences sanitaires et sociales
Université Paul-Valéry Montpellier 3



Comme tout phénomène social, la prise de substance modificatrice de conscience¹ est encadrée par un imaginaire particulier. Pour le dire autrement, par un ensemble complexe de représentations—et d’institutions les incarnant—multiples et se répondant les unes aux autres selon une cohésion logique propre. Ce cadre particulier au sein duquel se développe tel ou tel phénomène renvoie finalement à l’imaginaire institué tel que le conçoit Cornelius Castoriadis (1999 : 7-8) et qui nous servira ici de référence :

« L’imaginaire n’est pas à partir de l’image dans le miroir ou dans le regard de l’autre. Plutôt, le "miroir" lui-même et sa possibilité, et l’autre comme miroir, sont des œuvres de l’imaginaire, qui est création *ex nihilo*². Ceux qui parlent d’"imaginaire" en entendant par là le "spéculaire", le reflet ou le "fictif" ne font que répéter, le plus souvent sans le savoir, l’affirmation qui les a à jamais enchaînés à un sous-sol quelconque de la fameuse caverne : il est nécessaire que ce (ce monde) soit image *de* quelque chose. L’imaginaire dont je parle n’est pas image *de*. Il est création incessante et essentiellement *indéterminée* (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* "quelque chose". Ce que nous appelons "réalité" et "rationalité" en sont des œuvres ».

À partir de ce postulat, l’action humaine sur l’histoire et le réel peut se découper au sein de deux types d’imaginaires. Ces derniers ne sont pas opposés, mais plutôt deux instants différenciés du processus créateur par rapport à un moment T0 qui correspond au « faire être ». Il s’agit donc du moment où quelque chose advient, et qui sépare inexorablement un imaginaire institué et un imaginaire instituant. D’une manière générale, il est souvent plus simple d’observer l’imaginaire institué, qui modèle un phénomène que de percevoir les modifications/créations que ce phénomène va entraîner sur le réel et l’histoire, c’est-à-dire l’imaginaire instituant. En Occident, à travers l’histoire il est ainsi relativement aisé de retracer les contours de l’imaginaire institué lié aux usages de substances psychotropes. Nous aurons à cœur de démontrer que cet imaginaire particulier est bien souvent extrêmement négatif, mais nous ne saurions dire pour l’instant s’il s’agit pour autant d’un imaginaire du mal. Pour répondre correctement à cette question nous devons aussi prendre en compte l’autre versant obligatoire de tout phénomène social : l’imaginaire instituant. Il nous semble, vu l’objet abordé et le sujet traité, que l’enjeu soit de taille. En effet, quand nous

¹ Nous préférons parler de « substances modificatrices de conscience » ou de « substances psychotropes » plutôt que de « drogues » car nous considérons ce terme comme trop connoté négativement. Pour autant nous emploierons aussi le terme « drogue » pour faciliter la lecture mais tout en gardant en mémoire cet avertissement.

² Ce choix dans les termes de Cornelius Castoriadis renvoie à une réflexion de la philosophie classique. Il donne ainsi à la question de l’imaginaire un niveau quasiment divin puisque créateur à partir de rien. La question de l’imaginaire renvoie donc à la condition même de l’être avec comme interrogation de fond, non pas le « comment » de l’être de toute chose, mais bien le « pourquoi » de l’être. La portée de la pensée de Castoriadis oblige à réfléchir l’ontologie même des choses qu’elles soient matérielles ou idéelles.



abordons les pratiques de substances psychotropes nous percevons un phénomène social relié à un imaginaire négatif—et d’ailleurs pouvons-nous pour autant parler d’un imaginaire malin ?—ou réellement un phénomène d’essence purement maligne ? Nous le répétons, la question est essentielle puisque derrière ces différentes pratiques se trouvent des hommes qui se voient étiquetés de telle ou telle manière.

En Occident, les différentes pratiques de substances psychotropes ont quasiment toujours été perçues de façon négative. Les raisons qui ont poussé et poussent encore le corps social à juger ces phénomènes de la sorte ont toutefois varié selon les époques. Sur le temps long, en fonction des paradigmes dominants et des imaginaires institués, nous pouvons relever deux grandes interprétations :

Un paradigme religieux qui va diaboliser le recours aux substances psychotropes et en faire un archétype du mal ;

Un paradigme médical, avec l’avènement de la modernité, mais dont les prémices se laissent découvrir dès la Renaissance, qui impose une diabolisation similaire mais habillée de termes différents. On parlera alors plutôt de déviance et/ou pathologie. La fin de cette période est aussi marquée par l’épidémie du VIH-Sida, qui touche la population toxicomane de plein fouet, et qui vient renouveler un imaginaire du mal en Occident.

Historiquement en Occident, les usagers de drogues sont enfermés dans un imaginaire institué, d’abord diabolisant puis, avec la sécularisation des sociétés, stigmatisant.

1. L’imaginaire institué face aux pratiques sauvages de drogues

Les usages de drogues ont, de tout temps eu une double facette : l’une légitime, l’autre interdite. Nous pouvons ici reprendre à notre compte la distinction proposée par Roger Bastide (1997) autour du sacré sauvage et du sacré domestique. Il y a donc les usages domestiqués—compris dans une dimension pré-instituée et en accord avec la légitimité d’être d’une culture et d’un moment historique—et les usages sauvages, potentiellement créateurs/innovateurs mais nécessairement en dehors des grands cadres de légitimité. Dans le cadre de cet article nous nous intéresserons aux usages sauvages qui sont plus à même de nous renseigner sur la question d’un imaginaire du mal.

1.1 L’imaginaire religieux

Le premier grand paradigme qui est venu encadrer les usages est sûrement un paradigme magico-religieux. Nous ne ferons pas un développement exhaustif de toutes les étapes marquantes des pratiques de drogues dans l’histoire de l’Occident,



cela serait ici un développement trop ample³. Nous voudrions plutôt proposer une réflexion autour de la religion chrétienne puisque c'est principalement elle qui, pendant près de 2000 ans, a donné sens et légitimé ou non les comportements humains.

Partant du postulat que les usages de substances psychotropes pouvaient potentiellement soutenir des accès à la transcendance, ou plus largement à une forme de connaissance, la religion chrétienne a de tout temps cherché à les sanctionner, notamment dans une volonté d'imposer son culte. Nombreux sont les exemples de substances qui ont été considérées comme des plantes du diable par la religion dominante. Seul le vin dont la pratique est largement instituée et ritualisée à l'intérieur du culte – donc séparée et protégée – possède une reconnaissance positive. Les autres substances, ce que l'on nommerait aujourd'hui les drogues, sont des figures du mal et leurs utilisateurs des êtres pervers par le démon auxquels est rattaché un imaginaire bien particulier : luxure, sorcellerie, satanisme... L'historien Antonio Escohotado (1995 : 59) écrit en ce sens :

« Le nouveau principe – aucun accusé ne peut être entièrement innocent – est expliqué dans le *Marteau des sorcières*, un manuel pour inquisiteurs rédigé par deux dominicains allemands : "La sorcellerie constitue la plus haute trahison contre la volonté de Dieu. Et pour cette raison, les accusés doivent être soumis à la torture, afin qu'ils avouent. Et celui qui est coupable, même s'il avoue son crime, sera aussi soumis à la question, car la punition doit être en proportion avec son crime." »

À cette époque, ce sont les prières, la foi mystique et le jeûne qui doivent permettre les expériences transcendantes. Un rapport particulier se met en place et la souffrance, qu'elle soit morale ou physique, vient opérer une *katharsis* tout en se substituant aux substances de révélations. Ce rapport entre religion chrétienne et drogue est très bien perçu par Coppel et Bachmann (1991 : 52-53) :

« Les drogues s'attaquent sans doute à des points sensibles de la religiosité anglo-saxonne, préoccupée par les notions de péché et de grâce : elles mettent en jeu le rapport à son corps et le contrôle de soi. La substance a partie liée avec la damnation : elle fait sortir de soi et provoque une irrémédiable chute. »

Nous voyons par cette citation en quoi le discours actuel est bien l'héritier de ces réflexions passées.

Les premières explications du monde sont des explications de types magico-religieuses. Les usages de substances psychotropes sont des actions sociales au sens fort et classique du terme, c'est-à-dire que les cadres de légitimités qui les contraignent reposent sur les paradigmes propres à chaque époque : la religion jusqu'aux Lumières puis, à partir de ces dernières, une conception scientifique. En ce sens, parler d'imaginaire du mal n'a indubitablement pas la même valeur dans un paradigme de

³ Nous signalons toutefois l'œuvre de l'historien espagnol Antonio Escohotado qui compile une quantité impressionnante de connaissances sur cette question.



type spirituel/religieux ou dans celui de la modernité. Il y a un inévitable affaiblissement sémantique de l'expression et même plus, puisqu'il y a aussi un changement structurel : nous passons de la croyance en une entité à la fois potentiellement instigatrice de « mauvais » et incarnation de ce dernier à une simple négativité sémantique pré-instituée. Pour le dire autrement, nous passons à une expression « joliment » tournée pour désigner un fait social particulier, ce que Berger et Luckmann (2006) appelle des constructions de langage préconçues qui viennent donner du sens et légitimer des univers symboliques. Cette euphémisation incontestable d'une entité concrète, bien que de l'ordre du métaphysique, vers une simple expression a d'ailleurs été brillamment mis en scène par Charles Baudelaire (1997 : 141) dans son poème « Le joueur généreux » :

« "Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas !" »

Nous voyons là le glissement le plus important à travers l'histoire du traitement social des substances modificatrices de conscience, qui passe d'un marquage tout simplement diabolique—au sens littéral du terme—à une simple considération morale dépréciative. Cette transition est aussi représentative de la fin de la croyance en un paradigme religieux et donc de l'avènement de la modernité occidentale.

1.2 *L'imaginaire scientifique et la médecine scientifique*

Permettons-nous maintenant un saut dans le temps pour nous rendre compte que c'est par l'intermédiaire des prémices de la médecine scientifique que les substances modificatrices de conscience vont peu à peu sortir de leur diabolisation. Soulignons toutefois qu'elles sortent d'un ancien carcan pour entrer dans un nouveau qui, à son tour, va cataloguer des usages légitimes et domestiqués et d'autres, sauvages et illégitimes.

C'est d'abord avec les croisades et la rencontre des médecins arabes que l'Occident redécouvre les potentielles vertus de certaines plantes mais la diabolisation planant sur ce peuple alors « ennemi » empêchera une réelle résurgence des pratiques. Il faudra attendre la Renaissance qui signera le retour sur le devant de la scène de plantes comme le cannabis et plus encore l'opium. Par exemple, une potion composée d'opium et de safran redeviendra célèbre sous le nom de thériaque (Bachmann et Coppel, 1991 : 20) :

« Cette mixture [...] qui avait disparu du monde occidental pendant le Moyen Age, réapparaît après une longue éclipse et connaît une seconde vie. Panacée aux maux les plus divers, mélange d'une cinquantaine de substances, au sein desquelles domine l'opium, la thériaque creuse son chemin au milieu de l'Europe de la Renaissance. »



Pour Escobedo (1995 : 71), l'efficacité de l'opium lui confère une place de choix dans le renouveau de la pharmacopée occidentale et de nombreux médecins, dont le fameux Docteur Paracelse, tireront un prestige important de son utilisation :

« En définitive, on assiste à la renaissance de la pharmacologie, qui jusque-là était à mi-chemin entre l'alchimie et la sorcellerie, et avec elle naît une nouvelle industrie, qui connaîtra une croissance continue. »

Mais l'évolution la plus importante surviendra au XIX^{ème} siècle avec l'apparition de la chimie qui va peu à peu supplanter l'alchimie. La chimie continue certains projets de l'alchimie, par exemple la recherche d'un remède universel ou panacée, mais avec les codes liés aux Lumières et au nouvel esprit scientifique. C'est ainsi que peu à peu la légitimité du discours sur les substances psychotropes va être transféré du religieux vers le scientifique. De substances de révélations, nous sommes passés à des substances diaboliques, puis avec l'apparition de la médecine et de la chimie à des substances médicales, du moins dans leur utilisation domestiquée. Les usages sauvages existent toujours et se répandront encore plus fortement avec l'apparition de la chimie de masse qui mettra le produit de son choix entre les mains de tout un chacun. Ces usages seront lourdement sanctionnés et encore et toujours diabolisés.

Si l'imaginaire institué de nos sociétés contemporaines, largement sécularisées, ne laisse plus beaucoup de place au religieux, il est toutefois intéressant de noter que la diabolisation des drogues par l'Église reste encore d'actualité, pour preuve cette citation du Cardinal Ratzinger (1998 : 16), avant qu'il ne devienne Benoît XVI :

« La drogue est la forme dévoyée d'une aspiration mystique. [...] La drogue renvoie à une exigence intérieure de l'être humain qui s'impose sous une forme pervertie si elle ne trouve pas de réponse adéquate. »

Finalement si l'on regarde les imaginaires institués qui à travers l'histoire ont donné sens aux pratiques de substances psychotropes—l'imaginaire religieux puis l'imaginaire scientifique—, nous remarquons qu'ils ont eu chacun tendance à créer une distinction très forte des usages. L'imaginaire religieux est venu diviser les pratiques entre usages hédonistes/diaboliques d'un côté et usages ritualisés de l'autre—le vin de l'eucharistie mais aussi les différentes pratiques médicales-religieuses dès l'Antiquité— ; l'imaginaire scientifique/rationnel-légal a lui divisé les pratiques entre usages hédonistes/déviantes et usages médico-scientifiques. C'est aussi à partir de ces distinctions que s'établissent les usages dits « sauvages » ou « domestiques ».

1.3 L'apparition inattendue du VIH-sida

Dans l'histoire récente un événement va, dans un premier temps, renforcer le regard accusateur porté sur les usages sauvages et ainsi les insérer toujours plus au sein d'un imaginaire du mal. Il s'agit de l'apparition du VIH sida. Pour le sociologue Gérard



Fabre, les réactions face aux épidémies et contagions à travers l'histoire sont parties prenantes d'un imaginaire du mal (Calvez, 2000 : 392-4).

« La contagion renvoie à la transmission directe ou indirecte d'une maladie, les représentations communes l'associent généralement à un mal insidieux et diffus susceptible de constituer une menace collective. Dans sa double dimension de relation et de représentation, la contagion renvoie ainsi aux fondements et aux modalités de la vie sociale dans un contexte de maladie transmissible. »

Or la population toxicomane est touchée de plein fouet par le sida qui fera un véritable massacre parmi elle. L'usager de drogues, peu importe d'ailleurs sa pratique réelle, sera celui qui, aux yeux de la société, est vecteur de cette épidémie, devenant de ce fait un des protagonistes centraux—avec les homosexuels—d'un renouveau de l'imaginaire du mal. Ce nouvel engrenage qui renforce la position des usagers de drogues au sein d'un ensemble d'images diaboliques repose sur un mécanisme bien perçu par Bertrand Vidal (2012 : 57) à propos du risque :

« La gestion de la peur, du mal et des menaces [...] se situe au croisement du "besoin de sécurité" et du "sentiment global d'insécurité"—que la justice pénale nomme les "coûts indirects" d'un mal. Deux pôles à partir desquels s'échafaude l'institutionnalisation de l'imaginaire de la peur dans la société, le passage de la peur individuelle à la peur collective. »

Le sida va toutefois avoir une conséquence inattendue, et il s'agit là d'un des plus importants paradoxes de l'histoire récente des drogues. C'est à travers cette épidémie et la peur de la contagion qu'elle provoque que la prise en charge médicale va remplacer la prise en charge pénale des usagers de substances modificatrices de conscience. En France, la première mesure des politiques dites de Réduction des risques étatique—certaines associations d'auto support proposent déjà des actions mais en toute illégalité—arrivera en 1987 par le biais de Mme Barzach alors Ministre de la santé. Il s'agit d'une mesure expérimentale, qui sera vite pérennisée après évaluation, consistant à vendre librement des seringues.

2. Pour un imaginaire instituant des drogues

Autour de la « réduction des risques » se joue une guerre de valeurs où dominent des enjeux moraux. Comment une société qui s'efforce de diaboliser la très grande majorité des pratiques depuis plus de 2000 ans pourrait-elle changer de direction aussi vite ? Peut-être à travers justement le droit à la santé de chacun des individus qui la composent.

2.1 Le sida comme dédiabolisation ! Le paradoxe de la modernité toxicomaniaque



Ne l'oublions pas, les politiques de réduction des risques sont une réussite incontestable du point de vue sanitaire. Mais la « réduction des risques » doit beaucoup à la médiatisation du VIH/sida. Ce n'est pas tant par une réflexion de fond que s'est imposée la réduction des risques mais par la peur que véhiculait le VIH et la vigueur très impressionnante avec laquelle les médias se sont emparés de cette maladie. En effet l'épidémie du VIH a eu un effet retentissant dû à la nouveauté de la maladie, à sa diffusion rapide, ainsi qu'à sa virulence. Comment accepter à l'intérieur de l'idéologie du progrès qu'une nouvelle maladie puisse apparaître et venir gêner la marche en avant de l'humanité ? Pour confirmer nos dires et ainsi démontrer l'impact tout particulier que le VIH/sida a eu sur l'imaginaire occidental, il nous suffit de rappeler que si l'on regarde la population des toxicomanes, l'hépatite C existait bien avant et fait, encore aujourd'hui, plus de ravage que le sida.

Donc, et contrairement à ce que l'on pourrait croire en premier lieu, le VIH/sida a eu un effet créateur positif au niveau de l'image qui entoure le toxicomane, nous pourrions parler d'un effet pervers positif au sens boudonnien du terme. Ainsi, la figure du criminel dont les usagers de drogues s'étaient vus affubler a été remplacée par celle du malade. Certes l'avancée peut paraître toute relative mais elle représente dans la le vécu et le quotidien des usagers une nette amélioration ... Pour la première fois depuis l'instauration de la « guerre à la drogue » – terme utilisé la première fois par Nixon puis repris par l'ensemble des gouvernements occidentaux – il est possible d'être consommateur de drogue et de ne pas être persécuté par un système de répression surpuissant. L'accès aux soins proposé par les politiques de « réduction des risques » se met en place au nom d'un principe universel de la médecine, tout individu ayant droit à une prise en charge médicale⁴. Ceci permet aux usagers de sortir un peu du cadre négatif au sein duquel ils ont été plongés de force et de se voir ainsi quelque peu réhabilités. Nous pouvons en déduire la mise en place d'un imaginaire instituant du mal mais qui aboutit finalement à un plus grand bien et donc à une dédiablement au moins partielle. Toutefois, il ne faut pas croire le problème réglé puisque la médicalisation entraîne toujours une violente dichotomie entre sains et malades, entre normal et pathologique. Les usagers de substances psychotropes restent encore enfermés au sein d'un biopouvoir qui n'a de cesse de leur rappeler leur position au sein de la société, notamment en les désignant comme bouc émissaire (Szasz, 1994).

2.2 Usages créateurs ou innovants, usagers maudits

S'il y a incontestablement un imaginaire sur les drogues il existe aussi un imaginaire produit par les drogues. Pour comprendre cet aspect il faut nous intéresser à des

⁴ Citons pour exemple un passage du serment d'Hippocrate tel qu'il est le plus souvent récité en France : « Je respecterai toutes les personnes, leur autonomie et leur volonté, sans aucune discrimination selon leur état ou leurs convictions ». Consulté le 04 avril 2017 depuis <https://www.conseil-national.medecin.fr/le-serment-d-hippocrate-1311>



populations qui ont porté ce genre de pratiques. Depuis le XIX^{ème} siècle, de nombreux artistes se sont servis des drogues dans un but créatif ou pour déplacer leur subjectivité et ainsi appréhender le réel avec un autre point de vue. Les exemples foisonnent, notamment en littérature (Milner, 2000), et il est intéressant de noter la manière particulière dont souvent l'histoire a retenu leur parcours. Par exemple, l'expression « poètes maudits », attribuée suite à un ouvrage éponyme de Paul Verlaine à un ensemble d'écrivains, est loin d'être anodine. Il s'agit d'un type d'auteur⁵ qui, d'après l'article Wikipédia, serait :

« Incompris dès sa jeunesse, rejette les valeurs de la société, se conduit de manière provocante, dangereuse, asociale ou autodestructrice (en particulier avec la consommation d'alcool et de drogues), rédige des textes d'une lecture difficile et, en général, meurt avant que son génie ne soit reconnu à sa juste valeur »⁶.

Cette citation a le mérite de nous éclairer sur la récupération d'un imaginaire institué des drogues par un imaginaire instituant dominant réfractaire à cette pratique. Il semble que peu importe la dimension créatrice que puissent permettre les drogues, tant que leurs pratiques restent non domestiquées—c'est-à-dire en dehors du paradigme dominant et légitimant—, l'imaginaire instituant d'une époque les diabolisera toujours. Nous avons volontairement pris l'exemple des poètes maudits tant la manière de les nommer *a posteriori* est révélatrice de nos propos mais cela fonctionne aussi avec d'autres populations. Prenons par exemple le mouvement hippie, celui-ci a aujourd'hui largement été consommé et digéré par la culture de masse sauf sur un point en particulier qui reste un stigmate indélébile : la consommation de drogue. L'artiste consommateur de psychotropes comme le hippie sont nécessairement des êtres dangereux⁷, asociaux et finalement maudits ! Il s'agit là d'un phénomène bien singulier, pourquoi la figure du toxicomane contemporain finit-elle toujours par être récupérée par un imaginaire du mal ?

3. La double négativité toxicomaniaque

La figure du drogué et plus particulièrement celle de l'héroïnomanie—en tant que figure négative paroxystique de l'usager de substances psychotropes—se situe dans ce que Gilbert Durand appelle le régime nocturne de l'imaginaire, dans un blotissement au plus près des images monstrueuses de la mort. Dans ce régime de l'image, il n'est

⁵ Pour plus de précision sur ce rapport entre création littéraire, usage de drogue et modernité cf. (Gondard, 2015 : pp. 59-70). <http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/CE/issue/viewIssue/107/247>

⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Po%C3%A8tes_maudits#cite_note-4

⁷ Nous savons aujourd'hui que quand Nixon lance son fameux « *War on drugs* » les réelles cibles sont la gauche pacifiste américaine, notamment les mouvements s'opposant à la guerre au Vietnam, et la communauté noire.



pas question de transcender ou d'exorciser la mort, comme dans le régime diurne de l'image, mais de l'appriivoiser, de l'adoucir jusqu'à en inverser le sens, jusqu'à pouvoir l'accepter.

3.1 Une Lecture durandienne de l'imaginaire

La figure du drogué et plus particulièrement celle de l'héroïnomane—en tant que figure négative paroxystique de l'usager de substances psychotropes—se situe dans ce que Gilbert Durand appelle le régime nocturne de l'imaginaire, dans un blotissement au plus près des images monstrueuses de la mort. Dans ce régime de l'image, il n'est pas question de transcender ou d'exorciser la mort, comme dans le régime diurne de l'image, mais de l'appriivoiser, de l'adoucir jusqu'à en inverser le sens, jusqu'à pouvoir l'accepter.

Il nous faut comprendre l'utilisation de drogues comme une action trouvant sa logique en même temps que sa genèse dans les images de la mort et les représentations nocturnes qui lui sont liées. Très certainement faut-il y voir une volonté de ré-appriivoiser la mort et ainsi combler l'incertitude dans le rapport à ce que Durand nomme « l'expérience négative du temps » (1992) que nous a léguée l'idéologie des Lumières puis de la modernité. L'imaginaire diurne se construit en tentant de pourfendre les images monstrueuses de la mort alors que l'imaginaire nocturne cherche lui à les rendre les plus familières possible et, par un procédé d'euphémisation, à les rendre supportables. Cela implique une double négativité de l'expérience toxicomane puisqu'elle demande à se rapprocher au plus près de la monstruosité pour en minimiser l'impact mais en même temps permet au régime diurne d'élever cette même monstruosité comme une des images à combattre pour s'affirmer.

Pour le dire autrement nous pouvons avancer que les usagers « sauvages » (au sens de Roger Bastide) de substances psychotropes sont déterminés par un imaginaire dominant qui identifie leur pratique au mal tout en se déterminant eux-mêmes dans un imaginaire du mal bien que cela soit pour chercher à l'appriivoiser. Le cercle est alors particulièrement vicieux puisque dans les deux acceptions possibles que nous faisons de l'imaginaire, la figure du toxicomane contemporain gravite toujours autour de la question du mal tel, un ouroboros négatif. Ceci nous éclaire d'ailleurs pour comprendre des phénomènes sociaux tels que « la guerre à la drogue » ou encore la place particulière de « bouc-émissaire » dont est affublé le toxicomane contemporain.

3.2 L'inévitable bouc émissaire

Le lien étroit que le toxicomane entretient avec la mort le prédispose donc à être choisi en tant que bouc-émissaire. En effet, le bouc-émissaire est celui qui doit être sacrifié pour redonner sens et vigueur aux valeurs d'un groupe en général. Or, quoi de plus naturel que d'être prêt à sacrifier celui ou ceux qui sont à la fois en désaccord avec les valeurs dominantes et à la fois déjà en intimité avec la mort. Il s'agit là toutefois



d'une différence majeure d'avec le bouc-émissaire antique – le rituel du *pharmakos* au cours duquel un homme, le *pharmakon*, était sacrifié – puisque, normalement, le sacrifié devait être quelqu'un de totalement pur, d'extérieur au groupe et devant justement être chargé des maux dont la Cité ou la société étaient frappée. S'il partage bien la deuxième caractéristique évoquée ci-dessus – de par sa position liminaire au sein de la société l'usager problématique peut être défini comme étant extérieur au groupe social qui le condamne – il se distingue néanmoins fortement de la première.

La singularité de ce bouc-émissaire contemporain réside dans le fait qu'il est l'exact opposé de ce que l'on considère généralement comme pur. Ainsi, si nous nous plaçons du point de vue du sens commun, l'image du bouc-émissaire correspond-elle extrêmement bien à l'imaginaire institué actuel et qui permet de donner sens aux pratiques toxicomanes. Cela se vérifie d'autant plus si l'on réfléchit à la correspondance qui est généralement faite entre le bouc et le diable⁸. Symboliquement, sacrifier un bouc revient à purger les maux qui accablent le groupe mais qui sont le produit de ses fautes. L'usager de substances psychotropes perçu comme toxicomane devient un pur produit de notre société que l'on peut symboliquement sacrifier pour soulager cette dernière. De plus, et cela même dans le rituel présenté dans la *Bible*⁹, le sacrifice ne se solde pas toujours par la mort immédiate de l'animal, c'est aussi la mise à l'écart, l'expulsion dans le désert et le confinement qui entraîneront le décès rituel. Cet aspect vient renforcer, toujours un peu plus, le lien entre bouc-émissaire et le traitement social actuel réservé aux usagers de drogues¹⁰. En effet, et nous l'avons déjà dit, dans le passé récent de l'Occident, le traitement social des usagers est passé de la guerre – le bouc égorgé – à une politique de réduction des risques qui n'a pas pour autant levée tous les stigmates ni l'exclusion sociale subie par cette population – le bouc isolé au désert.

Depuis l'apparition du VIH/sida au tout début des années 80, jamais la pratique toxicomane ne s'est vue aussi proche de l'idée de mort et cela aussi bien au niveau des représentations collectives que de la vie quotidienne des intéressés. En effet, la mort qui n'était jusque-là qu'un accident devient une obscure compagne de tous les instants. Les images colportées par la toxicomanie sont principalement des images de délinquance, mais aussi de junkies et de mort, retenant ainsi seulement la part maudite rattachée aux produits et aux usages. Dès lors, « la construction sociale de la toxicomanie, solidement enracinée dans l'archétypologie des symboles négatifs » (Xiberras, 1996 : pp 45-51), semble porter un but propre : stigmatiser l'usager comme bouc-émissaire de notre temps. Pour la société le but de cette stigmatisation est

⁸ Cette concordance est d'ailleurs renforcée par l'étymologie hébraïque qui donne une origine commune aux mots « bouc » et « satire » (Leigh Edward et Louis de Wolzogue, 1703 : pp. 715-6).

⁹ Dans le *Lévitique*, se trouvent deux boucs, l'un est égorgé l'autre est lâché dans le désert. Notons aussi au passage que les deux boucs sont fournis par le peuple. Pour le rite d'expiation dans son ensemble, cf. *Lévitique* 16.

¹⁰ Pour plus de précisions sur la figure du bouc émissaire il est, bien entendu, possible de se référer à l'ouvrage éponyme de René Girard (1982) et à son oeuvre en générale.



évident, il s'agit de renforcer une cohésion sociale dans un regain d'intensité des valeurs dominantes. Ainsi nous percevons une seconde différence entre le bouc-émissaire classique et notre bouc-émissaire actuel : la volonté n'est pas de soigner la Cité et de la débarrasser de ses maux mais plutôt donc de raffermir la cohésion sociétale. Cette réduction, à la fois de sens et de pratique, est, à notre avis, à mettre en parallèle avec le changement de paradigme que nous évoquions précédemment. Dans un contexte où le rationnel-scientifique – voire le rationnel-médico-scientifique – est venu supplanter le rationnel-religieux l'idée que l'on puisse soigner une société ou un ensemble de personnes par un sacrifice n'est tout simplement pas concevable. Le sacrifice contemporain est de nature symbolique et s'apparente plus à une stigmatisation mais au sein de laquelle vient se rejouer un temps mythique de l'Occident gréco-judéo-chrétien. Comme le dit Trigano Shmuel (2002 : pp. 117-27) :

« L'interprétation la plus courante [du rituel juif] replace le dispositif du bouc émissaire dans son contexte social, c'est-à-dire dans le cadre des rapports humains, en identifiant dans le bouc émissaire l'exutoire votif de la concurrence et de l'angoisse des hommes. »

Conclusion

L'imaginaire gravitant autour des drogues n'est pas un imaginaire du mal en tant que tel, il s'agit plutôt d'un habillage que l'on fait porter aux populations qui les pratiquent de manière sauvage. En effet, la question se pose surtout pour les pratiques non-reconnues et non pas pour les pratiques instituées et domestiquées que ce soit dans un cadre religieux par le passé ou médical aujourd'hui.

L'exemple des usages de drogues dans l'histoire vient aussi révéler une différence majeure autour de la question de l'imaginaire du mal. Comme nous l'avons vu, ce n'est pas la même chose de penser un imaginaire du mal dans un paradigme religieux que dans un paradigme scientifique. Le premier oblige à concevoir un acte diabolique au sens littéral du terme alors que le second pose une simple forme de langage et une obligatoire euphémisation de la question qui est indéniablement liée à notre époque. Notre époque réfutant très largement l'existence d'un monde spirituel – en tout cas en ce qui concerne le paradigme dominant et même si nous pouvons voir actuellement certaines résurgences – il lui est évident que l'existence d'une entité du mal ne tient pas la route et qu'il s'agit donc d'un fait de langage. Dès lors, le mal est plutôt une façon de penser l'anti-conformité, le pathologique ou encore le négatif en tant que, rappelons-le, construit social. Quand, aujourd'hui, nous pensons le bien ou le mal, nous ne pensons pas des catégories d'être, mais des qualificatifs se positionnant sur de l'être à travers une dimension morale (Castoriadis, 1999 : pp. 252-253) :

« Ainsi enfin, on ne s'est guère préoccupé de savoir ce que *faire* veut dire, quel est l'être du faire et qu'est-ce que le faire fait être, obsédé qu'on était par ces seules questions : qu'est-ce que bien faire ou mal faire ? [...] L'on en avait d'avance annulé la substance en ignorant le faire comme faire être,



et en le subordonnant à ces déterminations partielles [l'éthique et la technique], produits du faire mais présentées comme des absolus régnant depuis un ailleurs, le bien et le mal ».

Cela étant, l'avantage de notre époque est aussi de pouvoir se positionner, au moins intellectuellement et autant que faire se peut, au sein de paradigmes historiquement éculés. D'autant que l'Homme contemporain areligieux conserve inexorablement des traces de son ancêtre religieux (Elliade, 1987). Aussi, rien ne nous empêche de pousser la réflexion, ne serait-ce que par plaisir intellectuel, exercice cognitif ou encore, tout simplement, pour sortir des sentiers pré-établis. Acceptons ainsi le postulat qu'il existerait un imaginaire instituant du mal au sens fort du terme imaginaire, c'est-à-dire un imaginaire radical à visé purement négative, pas même dans une chaîne de conséquences qui dépasserait très largement le cadre d'une vie humaine. Quel serait alors le sens de ce mal ? Quel intérêt aurait son existence ? Peut-être faut-il y voir seulement une nécessité ontologique à la Liberté de l'Homme ? En tout état de cause, et à la lecture de tant de récits de vie d'usagers de substances psychotropes et après avoir fait passer de nombreux entretiens, il est clair que le phénomène de prise de substances psychotropes ne relève pas d'un imaginaire du mal instituant, c'est-à-dire qu'il ne faut pas y voir un absolu du mal mis en œuvre, mais plutôt d'un imaginaire institué du mal à travers une volonté de « boucémisairisation ».

Bibliographie

- Bachmann C. et Coppel A. (1991), *La drogue dans le monde. Hier et aujourd'hui*, Paris, Albin Michel.
- Bastide R. (1997), *Le sacré sauvage*, Paris, Stock.
- Baudelaire C. (1997), *Le spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, Paris, Dunod.
- Berger P. L. et Luckmann T. (2006), *La construction sociale de la réalité*, Paris, A. Collin.
- Calvez M. (2000), Fabre Gérard : Épidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident, *Revue française de sociologie*, 41-2 : 392-4.
- Castoriadis C. (1999), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Durand G. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- Elliade M. (1987), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- Escohotado A. (1995), *Histoire élémentaires des drogues. Des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Léopard.
- Fabre G. (1998), *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*, Paris, PUF.
- Girard R. (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Librairie générale française.
- Gondard É. (2015), Romantisme et drogue : la modernité en question, *Cahiers ERTA*, 7 : 59-70, consulté le 9 avril 2017 depuis <http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/CE/issue/view/Issue/107/247>
- Leigh E. et Louis de Wolzogue (1703), *Dictionnaire de la langue sainte*, Amsterdam, Pierre Mortier libraire, consulté le 7 avril 2017 depuis <https://books.google.fr>



Éric Gondard

Substances psychotropes, substances du diable ?



Milner M. (2000), *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard.

Ratzinger J. (1998), *Un tournant pour l'Europe ? : Diagnostics et pronostics sur la situation de l'Église et du monde*, Paris, Flammarion.

Trigano S. (2002), Le bouc émissaire. En finir avec l'« expiation », *Pardès*, 32-33 : 117-27, consulté le 3 avril 2017 depuis <http://www.cairn.info/revue-pardes-2002-1-page-117.htm>

Vidal B. (2012), *Les représentations collectives de l'événement-catastrophe : étude sociologique sur les peurs contemporaines*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Thèse de Doctorat en sociologie.

Xiberras M. (1996), La part nocturne de l'imaginaire des drogues, *Psychotropes*, 2 : 45-51.

Il Malato e l'Immaginario. La malattia da segno di elezione a nuova forma di moralizzazione.

Antonio Camorrino

Abstract

Illness and Imagery. Disease as a sign of election to a new form of moralization. An analysis from the point of view of sociology of culture. The ways and forms in which evil is represented and perceived in a human community are the result of a complex social construction. Relevant meaning shifts can occur if only the reference imagery changes. E. g., the entire symbolic system of the never-ending struggle between good and evil becomes a mine of meanings where men of all time can find moral values that give sense to their existences (Alexander, 2006). Within this peculiar narrative, a prime role is played by the different universes of meaning that inform the relationship between man and disease (see Fleck 1983; Foucault, 1969 and 1992). The ways in which different social configurations contrast « eschatological anxiety » (Kermode, 1972: 113) caused by the illness are valid indicators of the broader changes in the imagery: disease as a *sign of election* (premodern society), or as an *enemy to be defeated* (modern society), to illness as a new form of *moralization* (contemporary society) (Camorrino, 2015a). The aim of this paper is to investigate this gradual and complex process.

Keywords

Disease | Meaning | Sacred | Medicine | Science

Author

Antonio Camorrino – antonio.camorrino@unina.it
Dipartimento di Scienze Sociali
Università degli Studi di Napoli Federico II



1. Introduzione

I modi e le forme – come spiega puntualmente Jeffrey Alexander – nei quali il male viene rappresentato e percepito in una data comunità umana costituiscono il frutto di una elaborata costruzione sociale. Profondi slittamenti di senso possono verificarsi intorno a medesimi oggetti, al solo variare degli immaginari che li accolgono. A esempio, l'intero arsenale simbolico dischiuso dalla drammaturgia relativa all'incessante lotta tra il bene e il male – tema pressoché universale – diventa una miniera di significati cui uomini di ogni epoca possono attingere per puntellare gli universi valoriali che danno senso alle loro esistenze. Il male non ha goduto, in quanto oggetto autonomo di analisi, della giusta attenzione dalle scienze sociali e umane in genere: esso è perlopiù etichettato – continua il noto sociologo – come oscura opposizione del bene. Tale visione, tipica della tradizione culturale occidentale, risente delle concezioni giudaico-cristiane di cui è impregnata: il Bene, valore ontologicamente superiore, funge da pietra di paragone per spiegare il Male. Questa logica contrastiva, vistosamente sbilanciata sul primo termine dell'antitesi, tradisce un *bias* morale che in modo surrettizio influenza la formazione delle categorie sociologiche. Occorre dunque nuovamente sottolineare la funzione decisiva che l'immaginario del Male – con i suoi mutevoli confini e le sue cangianti e conflittuali definizioni – assolve nelle diverse società. Esso impone agli occhi degli uomini uno scenario immaginale riflesso di un'arbitraria divisione dell'universo: una mappatura simbolica capace a un tempo di dispensare prospettive di salvezza e caduta; suggerire alleanze da stringere, rispettare o talvolta tradire; segnalare antagonisti da temere, disprezzare o di cui subire il fascino (Alexander, 2006). Un "nomos" – per dirla con le parole della fenomenologia – la cui stringente economia cristallizza e fissa i *come* (e soprattutto) i *perché* che presiedono l'ordine del mondo-della-vita (Berger e Luckmann, 1991): le rappresentazioni del male – al pari di quelle del bene –, conferendo senso alla condotta umana, sottraggono l'esistenza al gelido giogo della mera materialità rinfocolando le speranze e i timori degli esseri umani.

Nell'ambito di questa peculiare narrazione un ruolo di prim'ordine è giocato dalle polimorfiche costellazioni di significato che informano la relazione tra l'uomo e le malattie. Si pensi a titolo di esempio alle alterne vicende della sifilide – puntualmente ricostruite nel pionieristico studio di Ludwig Fleck (1983) – e al carico morale che per secoli ha gravato su questa patologia e su chi la contraeva. Una convinzione diffusa ha per secoli contribuito a rafforzare una visione del mondo e delle forme che il male poteva lì assumervi: la credenza nell'influenza di astri in opposizione, unitamente a una determinazione religiosa del morbo, in virtù della quale si consolidava una ferrea relazione tra peccato, lussuria e contagio (credenza peraltro in parte sopravvissuta). Altro fulgido esempio di malattia simbolicamente sovradeterminata è senz'altro la lebbra. Vera e propria incarnazione della volontà divina essa, escludendo dal cuore della comunità chi ne è affetto, purtuttavia innalza coloro i quali ne soffrono alla



ambivalente condizione di “testimoni ieratici del male” (Foucault, 1992: 14), *avatar* a un tempo della grazia e del peccato: l’emarginazione sociale che ne consegue, irradiata dai toni masochistici dell’immaginario cristiano, viene trasfigurata in potenziale via di salvezza. Tale strada è preclusa, di converso, ai sani che retrocedono al loro cospetto: in un gioco di specchi il lebbroso, grazie alla afflizione che lo strazia, se da un lato conosce l’esclusione dalla collettività, dall’altro partecipa di “un’altra forma di comunione” (Foucault, 1992: 14), la più ambita dall’*homo religiosus*. Questo “spazio morale di esclusione” (Foucault, 1992: 15) viene progressivamente riempito dagli abitanti dell’universo della follia: il mondo della sragione – che succede a quello dei lebbrosari – sussume le angosce montanti di una società in trasformazione, profilando una nuova rappresentazione del male che ha nella “follia l’anticipo della morte” (Foucault, 1992: 22).

I modi in cui le diverse configurazioni sociali contrastano la “ansietà escatologica” (Kermode, 1972: 113) prodotta dall’irruzione del male nel mondo, rappresentano dei validi indicatori dei più ampi mutamenti dell’immaginario: dalla malattia come segno di elezione (società premoderna), alla malattia come nemico da sconfiggere (società moderna), sino alla malattia come nuova forma di moralizzazione (società contemporanea) (Camorrino, 2015a). È possibile, attraverso una indagine socio-storica di lungo periodo, ricostruire il graduale e articolato processo di intensificazione dei significati in cui l’impresa sociale occidentale si è nel tempo cimentata al fine di ancorare il senso di fenomeni altrimenti inaccettabilmente disgreganti – la malattia e la morte, “situazioni marginali *par excellence*” (Berger e Luckmann, 1991: 119) – a immaginari capaci di mitigarne la carica affettiva. A questo scopo è bene procedere in modo ordinato nell’analisi, differenziando le fasi in cui sono maturati tali mutamenti.

2. Società premoderne: la malattia come segno di elezione

Occorre effettuare un autentico esercizio di “messa tra parentesi” qualora si voglia, come nel nostro caso, indagare i contenuti di un immaginario per molti versi estraneo a quello vigente nella società che ci ospita. Va infatti preliminarmente considerato che nelle comunità tradizionali l’universo intero è percepito come un “Tutto”. È importante sottolineare quanto le forme che questo “Tutto” può assumere siano, a seconda delle diverse configurazioni sociali, anche sensibilmente diverse. Resta il fatto però che esse afferiscono a una stessa categoria in virtù di un minimo comun denominatore: i diversi piani dell’Essere che costituiscono l’ordine del mondo sono il riflesso di un’economia di senso solidale in cui umano e sovraumano comunicano incessantemente (Cfr. Gauchet, 1992). In una situazione siffatta ogni accadimento non può non rappresentare un significato altro capace di trascendere il mero fatto empirico. Così, l’evento più minuto – dal volo di un corvo a un sogno convulso – o quello più eclatante – dall’eclissi di luna all’esondazione di un fiume – rinviano sistematicamente a dimensioni ultraterrene.



Questa perpetua corrispondenza tra “microcosmo” e “macrocosmo” (Eliade, 2009a) ha, com’è facile immaginare, decisive implicazioni sull’esistenza sociale. Se la rete dei significati abbraccia l’interezza dell’essere-nel-mondo, ogni fenomeno – anche quello apparentemente più accidentale – troverà il suo posto nel seno di una narrazione omnicomprensiva. In buona sostanza tutte le entità che popolano l’universo premoderno rivelano una duplice natura a un tempo e di materia e di simbolo – dove il secondo termine, nella gerarchia valoriale condivisa, prevale di gran lunga sul primo. La globalità delle cose del mondo non fa che riflettere la preminenza ontologica del regno dell’invisibile. È per tali ragioni che in queste società la natura possiede uno straordinario portato allegorico (Cfr. Gurevic, 1983). Un’atmosfera circconfusa di sacro impedisce la strutturazione di quelle giustapposizioni tra domini invece tipiche della modernità. L’elemento magico-religioso permea una realtà i cui confini sono “porosi” (Cfr. Taylor, 2009) e dove, *eo ipso*, appare illogica ogni netta separazione fra i regimi che informano l’architettura del pensabile e del percepibile¹. Un principio ordinatore saldamente fondato presiede a tali forme di organizzazione sociale al punto che, finanche eventi altamente disgreganti, vengono con successo ricondotti nell’alveo di una superiore trama di significati.

È per questi presupposti cosmologici che alle malattie, nelle società tradizionali, viene conferito un senso ulteriore. Queste non vengono viste e vissute come brute disfunzioni organiche ma, bensì, come il segno – se non il marchio – di un trascendente che si manifesta. La malattia, da questo punto di vista, possiede un valore testimoniale di presenza. Il sovraempirico attraverso le malattie denuncia agli occhi della collettività l’avvenuta trasgressione del *nomos* e punisce i colpevoli infliggendo loro una pena in forma di affezioni e infermità. In questo modo l’esperienza del morbo viene arricchita di senso poiché esso, rivelando dinamiche sovramondane, rassicura gli esseri umani circa l’esistenza di un disegno superiore: si determina un’*elevazione ontologica del male* in grado di vivificare i significati di fenomeni altrimenti psicologicamente insostenibili (Camorrino, 2015a). Tale il radicamento di questa persuasione che l’inefficacia terapeutica di feticci, sacrifici e preghiere non ingenera sospetti sull’esistenza del sovraempirico ma, al contrario, convince ulteriormente gli uomini delle loro manchevolezze sprofondandoli nella costernazione del peccato: è infatti sempre possibile che agli occhi della collettività una condotta irrituale abbia compromesso il felice esito di queste articolate procedure provocando una rinnovata collera del divino (Cfr. Neiman, 2011). Del resto il carattere imperscrutabile e bizzoso dell’“essere supremo” (Pettazzoni, 1957), a petto della fallacia e dell’inettitudine degli uomini, non

¹ È chiaro però che, anche in questo tipo di società, gli uomini dispongono di categorizzazioni utili a classificare le differenti entità che popolano l’universo. Tali matrici di pensiero, spesso volte fondate su dualità oppostive, non rispondono però – com’è ovvio – alle medesime regole della concezione moderna. Le dicotomie tra umano e non-umano, natura e società, visibile e invisibile, a esempio, in ragione dell’onnipervasività del sacro, non sono affatto formate. Su quest’ultimo punto si veda il classico studio di Roger Caillois (2001). Sulle questioni concernenti le antitesi umano/non-umano e natura/società, si rinvia inoltre agli imprescindibili lavori di Bruno Latour (2000 e 2009).



fa che accrescere l'abisso che li separa, rimarcando la grandiosità del Primo e la miseria dei secondi: gli esseri umani si prostrano innanzi alla maestosità del trascendente, a un tempo terrorizzati e affascinati dalla potenza del "totalmente altro" (Otto, 2009).

A ogni modo, la messa al bando dell'insensatezza non trasforma certo la sofferenza e il dolore in stati vitali ambiti dagli esseri umani (Cfr. Elias, 1985), ma stempera significativamente l'affettività di segno negativo ad essi associata trasfigurandone il significato ultimo. Occorre notare che l'intero immaginario cristiano – fatto che ha contribuito al suo millenario successo – fonda il suo impianto metafisico su di una concezione della sofferenza assai peculiare. La vita e la morte di Cristo, così come in genere quelle dei santi e dei martiri, rappresentano un modello esemplare cui deve approssimarsi la condotta del buon cristiano. Alla luce di ciò la relazione tra gli uomini, la sofferenza e l'esistenza terrena si colora di un marcato tono masochistico (Berger, 1984) in un immaginario la cui assiologia riserva al patire la piazza d'onore. La sofferenza assurge a medium favorito per avvicinare gli uomini a Dio, un doloroso attraversamento utile a ridurre lo scarto tra l'annichilimento del peccato e la gloria della grazia. È per queste ragioni che le malattie possono assolvere funzioni di redenzione: il corpo, avvilito dal morbo, diviene canale di espiazione, ponendo l'anima del sofferente all'attenzione benevola dell'Altissimo. Un articolato sistema di punizioni e ricompense – di cui peccato e redenzione sono i poli – struttura l'immaginario cristiano, conferendo un senso rinnovato al male: essere afflitti da un'infermità costituisce una condizione potenziale di elezione se non, addirittura, un mezzo lecito (a differenza del suicidio) per accelerare il ricongiungimento con Dio². È forse possibile affermare, ricalcando una nota massima che, nell'ambito di queste peculiari visioni del mondo, vige il principio in virtù del quale *extra passionem nulla salus* (Camorrino, 2015b). Quanto detto ha una duplice implicazione: la malattia – e la sofferenza più in generale – si leva a condizione privilegiata per esperire superiori stati dell'essere nell'aldiquà e, al contempo, viene a essere via preferenziale per garantirsi l'accesso al regno dei cieli.

Va evidenziato quanto l'intollerabilità del male – nella massima parte dei casi – non discenda dal dolore di cui questo è portatore ma derivi, bensì, dalla sua eventuale mancanza di senso. Un considerevole innalzamento della soglia di sopportazione – sia per quanto attiene all'aspetto psicologico che a quello fisico – si determina in presenza

² Come ricorda puntualmente Antonio Cavicchia Scalamonti, sant'Agostino – in modo conseguente rispetto ai precetti della dottrina cui era devoto – ammoniva i seguaci a non versare lacrime per la madre (santa Monica), ma bensì a rallegrarsi dell'avvenuta dipartita; in piena coerenza sant'Ilario pregava affinché figlia e moglie potessero lasciare al più presto il mondo e la vita terrena (Cavicchia Scalamonti, 2015: 39). Questi casi esemplari lasciano emergere un atteggiamento di fondo benevolo verso la morte – atteggiamento capace, a cascata, di trasfigurare il significato delle malattie: queste possono, in ultima istanza, rappresentare un mezzo utile ai fedeli per velocizzare la gioiosa unione con Dio. Quest'ethos è diretta filiazione del radicale rovesciamento dei valori portato a compimento dal cristianesimo in virtù del quale "se esiste una vita che è in verità la morte, esiste una morte che è in verità la Vita" (Landsberg, 1980: 55).



di una sofferenza cui venga riconosciuto un significato. È tale la “tenuta” di quest’immaginario che persino i fenomeni apparentemente più incomprensibili – una malattia che pare accanirsi ciecamente sul più giusto degli uomini, a esempio, – una volta irretiti nell’escatologia cristiana, rappresentano un carico emotivo che è possibile contrastare efficacemente. A giusta ragione Susan Neiman – che ha dedicato un magistrale lavoro al tema – sostiene che “l’umanità preferisce il masochismo all’insensatezza. Ci siamo presi la colpa della sofferenza pur di dare un senso alla vita. [...] Preferiamo un sistema di autopunizione al rimanere nell’oscurità” (Neiman, 2011: 205 e 218).

Paradigmatiche, sotto questo punto di vista, le drammatiche vicende di Giobbe (Le Breton, 2007: 79 e ss). La questione del male nel mondo deflagra in tutta la sua tragica potenza e si rende massimamente manifesta nelle laceranti prove cui è sottoposta la pur esemplare esistenza di quest’uomo timorato di Dio. Per quanto significative differenze segnino il passo tra la tradizione giudaica e quella cristiana³, è possibile intravedere il ruolo di primo piano assegnato al dolore in entrambe queste concezioni religiose. Le malattie certificano la compromissione di un ordine perfetto la cui armonia primigenia regolava l’esistenza edenica conferendo immunità da ogni infermità ai suoi abitanti. Le malattie – come segnala David Le Breton – devono allora considerarsi il precipitato ineluttabile della rottura della fino allora incorrotta alleanza tra Dio e l’uomo: la slealtà di Adamo ed Eva comporta una frattura insolubile, che macchia l’intera specie del peccato originale – fatto decisivo che intima gli uomini in una condizione di mortalità e sofferenza. Purtuttavia nella tradizione giudaico-cristiana una consistente quota di tragicità connota l’esperienza del dolore per effetto soprattutto della sua iniqua distribuzione mondana; è vero però che, a fronte di questo sentimento, l’onnipotenza di Dio giunge a integrare i significati delle biografie individuali. La tremenda consapevolezza che “nessun uomo è innocente davanti a Dio” (Le Breton, 2007: 83) garantisce, in modo solo apparentemente paradossale, un nutritissimo arsenale di risposte e giustificazioni a conforto delle proprie afflizioni, allargando a dismisura l’orizzonte di senso in cui inglobare le sventure collettive e individuali⁴. L’immaginario del Vecchio Testamento contrappone al disperato interrogativo del malato “Perché proprio a me tutto questo dolore?”, l’oscurità di un Dio che fonda le “ragioni” della giustizia sui misteriosi disegni della Sua volontà e sull’ineffabile sontuosità della Sua opera – “Dov’eri tu quando io ponevo le le

³ Nella tradizione ebraica il male – come dettagliatamente spiega Le Breton – cui viene sottoposto il sofferente non rappresenta di per sé un segno di elezione o una via diretta verso la redenzione, piuttosto simboleggia una prova utile a temprare la fede del credente. Al netto dell’imperscrutabilità dell’azione divina per cui non è dato di comprendere i motivi della Sua volontà, si è certi che essa nasconda significati ulteriori: l’attraversamento della malattia diviene uno strumento per perfezionare e rafforzare la relazione con Dio, spogliandola di ogni superbia terrena. L’immaginario cristiano invece, come vedremo, getterà sul dolore una luce assai diversa (Le Breton, 2007: 79-97).

⁴ Qui si squaderna la complessa tematica della teodicea, impossibile da approfondire in questa sede. Si vedano gli insuperati studi di Max Weber (1980 e 2008) e Peter Berger (1984).



fondamenta della Terra? [...]” (cit. in Le Breton, 2007: 85): questo, a esempio, è quanto ritiene di dovere il Creatore a Giobbe (il più pio degli uomini) dopo le inenarrabili sofferenze inflittele. Nella dottrina cristiana – continua l’antropologo – la malattia, attraverso il dolore che ingenera, diviene uno dei mezzi per partecipare della passione cristiana. Una religiosa sopportazione della stessa riduce lo iato tra l’uomo e il divino, consacrando il dolore alla stregua di una grazia particolare. In tale immaginario l’infermo incarna virtualmente – con le debite proporzioni – un cristo la cui croce è la malattia. Il dolore è addirittura ricercato in alcune pratiche mistiche tutte finalizzate a riattualizzare, nei limiti finiti dell’umano, la *via crucis* della Passione. Vivere cristianamente la sofferenza significa percorrere la strada della redenzione, incamminarsi sul sentiero maestro della salvezza, accogliere irenicamente il volere di Dio ed espiare le colpe – frutto del peccato originale – consustanziali al genere umano (Le Breton, 2007: 88-90).

È per queste ragioni che nell’immaginario delle società premoderne le malattie rappresentano un *segno di elezione* e, al contempo, la prova materiale dell’esistenza di dinamiche sovraempiriche. La corruzione del corpo, accelerata dal male, ricorda al cristiano la transitorietà della sua condizione terrena⁵. Tale inaggrabile *memento mori* costringe gli uomini a rimettere la finitezza mondana della loro esistenza nel seno dell’infinita misericordia di Dio, confidando che, attraverso afflizioni e sofferenze, sia possibile ridurre lo scarto, pur sempre incolmabile, tra la pochezza dell’uomo e la magnificenza divina.

3. Società moderne: la malattia come nemico da sconfiggere

Nelle società moderne la totalità dei significati che informava il cosmo della cristianità medievale si dissolve, lasciando posto a forme di vita non più inscritte in disegni ultraterreni. L’esistenza degli uomini si esaurisce nel solo piano immanente e qualsiasi spiegazione di tipo teleologico perde legittimità. La genesi e l’affermazione dell’immaginario moderno sono inestricabilmente legate all’ascesa della classe borghese, alle nuove forme della produzione, alla ristrutturazione dei legami sociali e ai successi riscossi dalla attività scientifica: la concezione meccanicistica del mondo riflette questo inedito stato di cose (Borkenau, 1984). La “via dei moderni” sopravanza l’autorità degli antichi – sino ad allora baluardi insindacabili dell’*ipse dixit* – e apre a scenari miglioristici fondati sull’idea-motore del progresso. Alla porosità del mondo tradizionale succede un universo di materia inerte fatto di ingranaggi, leve e catene di causazione. Natura e società rappresentano ormai domini giustapposti i cui confini

⁵ Dialetticamente la carne diviene uno dei bersagli privilegiati dell’intemerata dottrinale. Simulacro della mortalità essa viene diminuita e svilata: le promesse di eternità del cristianesimo hanno nella carne un nemico materiale e simbolico, un transeunte corpo “animale”, prigioniero sensuale di un’anima da liberare (Durand, 2013).



sono rigidamente fissati dall'attività trasformatrice della scienza e della tecnica. È cessata ogni comunicazione tra Cielo e Terra al punto che finanche giganteschi eventi catastrofici – le “ierofanie” (Eliade, 2009) per antonomasia sino a quel momento – sono ora ridotti all'insignificanza: il terremoto di Lisbona – disastro che convoca in appello i lumi della Ragione e non più la collera di Dio (Camorrino, 2015a: 64-70) – incarna questo nuovo scenario e si impone come “uno dei luoghi di nascita della modernità” (Neiman, 2011: 254). Un'unica legge matematica regge e spiega l'universo intero poiché la razionalità scientifica, disincantando il mondo (Weber, 2004), annulla ogni differenza ontologica tra il mondo sublunare e quello sopralunare (Koyré, 1972 e 2000). Tale profondo rivolgimento del pensiero riflette un più ampio mutamento dell'habitus umano in virtù del quale il mondo sociale tradizionale viene squassato: l'intero immaginario cristiano crolla sotto i colpi dell'incedere dell'incipiente processo di secolarizzazione (Cfr. Pellicani, 1997). L'enorme crepa prodottasi nella cupola dei significati sacri che precedentemente, come sotto una campana, abbracciava la totalità dell'esistente (Berger, 1984), comporta lo smantellamento della gerarchia dell'Essere: non è più possibile ricondurre indubitabilmente i fatti ai valori giacché, per l'appunto, una frattura insanabile si è prodotta tra l'essere e il dover essere (Dumont, 1993).

Recisi i laccioli che tenevano insieme in un tutto inestricabile le entità terrene e sovramondane, è spezzata la catena dei significati cosmici. È per queste ragioni che le cessate relazioni di corrispondenza tra il livello immanente e quello trascendente mutano lo statuto ontologico del male. È esatto notare – come puntualmente fa Susan Neiman (2011) – che il rivoluzionario cambiamento in virtù del quale il male naturale non rinvia più a una dimensione morale costituisce uno dei plessi nevralgici del nascente immaginario moderno. La gigantesca implicazione di questo nuovo stato di cose è che in un universo privo di scopi è insensato ritenere le malattie manifestazione del volere di una qualche ulteriorità divina: se il Cielo è oramai una casa vuota, diviene illogico reclamarvi l'accesso contestando i segni di una presunta elezione.

È in questo nuovo scenario che il rapporto tra gli uomini e le malattie viene alterandosi. In questa trasformazione un ruolo di primissimo piano è evidentemente giocato dalla medicina. Ma ritenere che l'emergere di questa scienza produca immediati e rilevanti successi significherebbe commettere un grossolano errore di valutazione. Non bisogna incorrere in frettolose e anacronistiche trasfigurazioni, proiettando le categorie proprie della società contemporanea su un mondo-della-vita radicalmente diverso. Nella fase iniziale la disciplina medica moderna non possiede infatti gli strumenti concettuali utili a formulare quelle che a noi oggi appaiono le più semplici conclusioni. Basti pensare – seguendo un documentato studio di Carlo M. Cipolla – all'armamentario cognitivo di cui dispongono i medici per affrontare una delle piaghe per eccellenza: la temutissima peste. L'immaginario medico del medioevo e della prima modernità ribolle di “miasmi e umori” (Cipolla, 1989) in un mondo in cui i microbi sono ancora largamente sconosciuti. L'assenza di un quadro teorico più adeguato alla realtà – continua lo storico –, ha permesso a questo fantasioso per quanto logico e intimamente coerente sistema di proliferare indisturbato per secoli. Dati e



fenomeni che pure avrebbero dovuto confutare alcuni degli assunti di base di questo paradigma non fanno altro che, in modo solo apparentemente paradossale, rinforzarlo⁶: la mera esperienza di un fatto, per quanto integrata da riflessioni e speculazioni, non sfugge all'ordine delle cose fissato dall'immaginario. Le cause della "«corruptione et infectione dell'aria»", sono attribuite alle più svariate ragioni: dalle avverse congiunture astrali, agli ambienti salmastri, ai fenomeni vulcanici e via discorrendo (Cipolla, 1989: 14).

Affinché si strutturi una sistematizzazione del corpus di conoscenze e una prassi conforme, è in effetti necessaria una vera e propria "rivoluzione" – nell'accezione kuhniana del termine. Per quanto attiene alla base materiale di tale rivoluzione, un fattore decisivo è rappresentato dalla nascita dell'ospedale. Precedentemente le cure – come ricorda Johannes Siegrist – venivano prestate in istituti di carità diretti in special modo da donne di chiesa, mentre solo piccole realtà residuali erano gestite da governi comunali o statali. Questi enti, pensati soprattutto per i poveri e i malati cronici, popolati da suore perlopiù interessate a perseguire e imporre rigide regole di condotta a loro stesse e ai degenti, non rappresentavano certo l'ambiente ideale per lo sviluppo della medicina. In seguito invece, gli Stati dotati di eserciti attrezzati, necessitavano di ospedali in cui fosse garantita una certa professionalizzazione del personale. Questi luoghi rappresentavano una "palestra" per i medici e i chirurghi che permetteva loro di affinare sensibilmente le loro competenze e tecniche. Inoltre gli ospedali militari – continua Siegrist – costituivano una inestimabile miniera di dati comparabili, un "laboratorio" dove poter raccogliere quantità ragguardevoli di osservazioni. Dunque, seppure con dei limiti dovuti alla resistenza di taluni paradigmi, gli ospedali militari hanno certo contribuito notevolmente allo sviluppo della scienza medica. Le collaborazioni con le facoltà universitarie hanno poi istituzionalizzato forme di addestramento alla pratica clinica capaci di qualificare assai più adeguatamente il personale medico (Siegrist, 1979: 129 e ss.). A ogni modo, perché potesse nascere la medicina moderna, era necessaria una ristrutturazione del sapere e del modo stesso di intendere la pratica clinica. A esser riformata – a voler seguire l'opera oramai classica di Michel Foucault (1969: 6 e ss.) – è la stessa relazione che intercorre tra ciò che è visibile e dicibile e ciò che, viceversa, non è né l'uno né l'altro. Le gerarchie gnoseologiche della realtà medica assegnano ora alla percezione per mezzo dello sguardo un primato indiscusso in un immaginario nel quale corpo e male vengono a coincidere. L'essenza stessa della malattia pare però "snaturarsi" – insiste Foucault – per le ripetute e metodiche intromissioni della pratica clinica e per l'articolazione crescente dello spazio sociale che la accoglie: il male, drenato e costretto dalle cure, non più libero di esprimere il suo nucleo "quasi vegetale" (Foucault, 1969: 30), assume forme sempre più complesse a misura del nuovo ambiente in cui viene riproducendosi. L'ospedale, "questo giardino disordinato in cui le specie s'incrociano" (Foucault, 1969:

⁶ Questa constatazione non fa che sintetizzare l'effettualità del "paradigma", certificando il potere cognitivo e normativo proprio della fase della "scienza normale" (Kuhn, 1978).



30), strappa la malattia al suo corso e al suo “luogo naturale” (Foucault, 1969: 31) – la famiglia –, contaminandone l’essenza e rendendola più difficilmente decifrabile. Questa espropriazione pare compromettere il decorso spontaneo della patologia, inibendo il “male stesso [a manifestare la] sua verità” (Foucault, 1969: 31). A ogni modo, dalla fine del XVIII secolo – come nota l’importante studioso francese –, una vera e propria aura mitica viene circondando la scienza medica: da un lato essa trasforma i medici in una sorta di ministri del culto – ai preti le anime, a questi ultimi i corpi –, dall’altro essa inneggia al radicale debellamento della malattia, alla istituzione di una società bonificata dal dolore, alla restaurazione di una salutare condizione primigenia. La cura degli uomini assurge ora a missione sacrale dello Stato: la medicina eredita il portato simbolico di un compito sino a allora esclusivo magistero della Chiesa, traducendo in termini laici un mandato per secoli appannaggio delle istituzioni ecclesiastiche. Nell’orizzonte di senso della modernità – continua Foucault – il perseguimento della salute succede ai significati ultimi fissati dalla salvezza cristiana. Nell’atmosfera rivoluzionaria l’ethos che guida la medicina trasuda motivi politici: l’emancipazione degli uomini dalle costrizioni dei regimi mondani passa innanzitutto per la liberazione dal male che li affligge. La Nazione si fa garante di un processo di affrancamento globale dell’essere umano in cui la scienza medica, al limite, non svolge che una funzione di interregno; un retto governo del popolo la renderà infine superflua, poiché lo Stato sarà il solo medico necessario: quest’ultimo, dispensando equilibrio e giustizia, relegherà la medicina a una condizione superata, non ancora rifondata dall’*homo novus* della Rivoluzione. In ultima analisi – conclude il filosofo transalpino –, per effetto della convergenza fra l’opera degli Stati e quella della medicina, un’equazione pare consolidarsi tra salute e felicità: rettitudine fisica e morale coincidono agli occhi della Nazione. La salute dei cittadini assume quindi un nuovo portato morale, riflesso della Volontà generale dello Stato e non più della Volontà personale del divino. L’immaginario medico sembra dunque introiettare i più generali valori dell’Illuminismo: la razionalità medica si incarica di svelare la verità della salute dietro la menzogna della malattia. Il medico con la sua opera fa del corpo un “dominio trasparente” dove la malattia, costretta per mezzo della luce dello sguardo⁷, viene provocata sino a rivelarsi (Foucault, 1961: 46-53, 67).

David Le Breton (2007: 159 e ss.) evidenzia come la medicina – soprattutto in seguito alla scoperta e all’utilizzo di prodotti anestetizzanti – trasformi il rapporto tra uomini e dolore: ineluttabile relazione che sin dalla notte dei tempi aveva caratterizzato l’esistenza umana, essa viene ora assai blandita dai progressi della scienza medica. In questo scenario mutato la morte non è più percepita come il “solievo ultimo, la grande medicina che sopraggiunge alla fine di tutti i mali” (Le Breton, 2007: 161), ma bensì

⁷ È importante sottolineare quanto la simbolica della luce affondi le sue radici nell’immaginario religioso. Inaggirabili a riguardo i riferimenti all’opera di Gaston Bachelard (1995) e Gilbert Durand (2013). Si veda anche Camorrino (2016a: 42 e ss.). Mi pare che tali questioni abbiano inoltre forte pertinenza con la metafora della “nuda verità” (Blumenberg, 2009).



come un fenomeno indefinitamente procrastinabile, di cui la malattia non è più infallibile ambasciatrice. L'evoluzione dei trattamenti analgesici comporta un allontanamento del dolore dai quadri dell'esperienza ordinaria. In precedenza la sofferenza, condizione ineliminabile dell'esistenza e infaticabile compagna di vita, costituiva un banco di prova utile a temprare i caratteri degli uomini. Nella modernità – insiste Le Breton – la battaglia al dolore viene delegata alle armi della medicina, cosicché la sopportazione virile della sofferenza decade nella scala della reputazione sociale. Per queste stesse ragioni però il dolore che la malattia porta con sé assume contorni angoscianti. Non più inscrivibile in alcuna matrice di significato, il male è visto unicamente come un nemico da sconfiggere (o preferibilmente contro cui mai duellare) per mano dei progressi medici. Per quanto ancora agli inizi di un processo che diverrà apicale ai nostri giorni, è in questa fase che si pongono le basi per – potremmo dire – ostracizzare il dolore dalla ribalta sociale: i progressi della medicina persuadono gli uomini dell'inutilità del dolore rendendoli così, di fatto, assai più vulnerabili a esso. La sofferenza non è che sabbia nei gangli della macchina del progresso, uno “scandalo [...] un anacronismo che deve scomparire” (Le Breton, 2007: 166).

L'immaginario della modernità non contempla fenomeni irriducibili all'irreggimentazione matematizzante della scienza: ogni cosa deve poter essere spiegata e disciplinata con gli strumenti messi a disposizione dalla “cosmologia scientifica” (Descola, 2014). La malattia, messaggera dell'inesplicabile per eccellenza, deve allora subire una traslitterazione per poter esser tradotta nella peculiare grammatica dell'universo immaginale della modernità. Le malattie – secondo Zygmunt Bauman (1995) – non rappresentano altro che un epifenomeno, effetto di una serie di cause identificabili la cui persistenza deve ritenersi assolutamente temporanea: la morte “decostruita” considera mali e afflizioni alla stregua di variabili provvisoriamente sfuggite al controllo dello sguardo scientifico. La concezione miglioristica alla base del mito del progresso persuade quindi gli uomini di una possibile immortalità qualora essi si affidino non più alle vane promesse dell'aldilà cristiano, ma alle rigorose metodologie e alle straordinarie scoperte della scienza medica⁸.

La morte, contrabbandata dalla religione come inizio della vera Vita, nell'immaginario moderno costituisce invece un corpo estraneo, un invasore che varca i confini perimetrati della razionalità, un barbaro sopraggiunto dalle terre non ancora colonizzate dalla missione liberatrice della scienza. Le malattie, schiere agguerrite di questo esercito del caos, non sono che un *nemico da sconfiggere*, un ostacolo momentaneo all'instaurazione di un regno terreno di felicità: un luogo dove la conquista definitiva della salute simboleggia la risoluzione finale delle contraddizioni dell'impresa umana, la vittoria conclusiva del Bene sul Male.

⁸ L'immaginario moderno, dove l'uomo sveste i panni della creatura per vestire quelli del creatore, trova nel mito di Frankenstein un'incarnazione paradigmatica (Cfr. Lecercle, 2002).



4. Società contemporanee: la malattia come nuova forma di moralizzazione

Nella società contemporanea la relazione tra l'uomo e le malattie assume una forma peculiare. In questa fase, sia detto più in generale, l'immaginario del male risente largamente dell'incessante ampliamento dell'universo tecnico. Sia la natura umana che quella non umana ricadono oramai nel dominio tecnoscientifico – fatto che ha notevolissime implicazioni. Lo schiacciamento valoriale sulla dimensione del Sé – figlio di un lungo processo di individualizzazione (Pecchinenda, 2008) –, combinato alla pretesa crescente di un'esistenza al riparo dal dolore e dalla morte, produce le condizioni ideali per una pressante richiesta sociale di rimedi tecnici. Per queste ragioni – come evidenziato da Alberto Melucci – la sfera del benessere eccede largamente quella della salute intesa come “assenza di malattie” e viene maggiormente a coincidere con un vero e proprio orizzonte di senso cui si aspira con “attesa di salvezza” (Melucci, 2001: 11, 12). La salute vede allargare a dismisura il campo che la definisce, tant'è che sotto la sua giurisdizione viene a ricadere non più esclusivamente la manifestazione patologica, ma l'intero spettro della quotidianità. “Prevenzione” e “riduzione del rischio” (Melucci, 2001: 11) divengono parole chiave della vita tardomoderna. Tale stiramento concettuale riflette – ma dialetticamente concorre a rinforzare – una sempre maggiore attenzione rivolta alla sfera dello star bene. L'effetto perverso di questa dinamica – precipitato anche della crescente distribuzione sociale della conoscenza – è la diffusione di un sentimento di costante minaccia: l'aumento esponenziale del sapere medico (questo vale in generale per tutta la conoscenza scientifica) e la sua capillare diffusione ingenera – in linea con il modello della riflessività giddensiana (Giddens, 1994) – un incremento dell'incertezza e un intendimento perlopiù ingrigito, peggiorativo dello stato di cose reale (Melucci, 2001: 12). Questa inedita situazione sociale è il prodotto delle opportunità dispensate dall'universo tecnico che trasformano la medicina in una “nuova religione tecnologica [...fondata sulla] teraupetizzazione della vita quotidiana” (Melucci, 2001: 12) cui gli uomini si affidano preda di uno spaesamento sempre più acuto. La percezione di una indefinita dilatazione delle possibilità tecniche nutre il “mito della guarigione” (Melucci, 2001: 13) – mito che, al cospetto della morte, oggetto mai così indicibile, vede sensibilmente aumentare il suo potere di fascinazione.

Ci si trova, tutto sommato, dinanzi a uno scenario apparentemente paradossale. Proprio l'epoca in cui gli uomini maggiormente – e in misura impensabile in precedenza – conquistano gli strumenti tecnici per domesticare i capricci della natura, conosce un incremento esponenziale delle forme attraverso cui il male può manifestarsi⁹. La soglia dell'attenzione e dell'allarme è vertiginosamente salita: microbi

⁹ Questo articolato fenomeno, ad avviso di chi scrive, è in parte il risultato inintenzionale del processo di razionalizzazione magistralmente analizzato da Max Weber (2004). La scienza, per quanto permetta di



e batteri nocivi sembrano ormai nascondersi dappertutto, nel mare, nel suolo, tra i vestiti, sui pavimenti, nel cibo. Attività prima considerate routinarie, se non addirittura salutari, vengono poste in questione, trascinando nel dubbio chi le compie. Fette dell'esperienza quotidiana via via crescenti sono potenzialmente rubricabili nelle azioni a rischio: "hanno detto che fa male", "chissà cosa c'è dentro", "non c'è più niente di naturale", "è tutta roba chimica", alcune delle espressioni ricorrenti nella società tardomoderna. Sotto diversi punti di vista l'immaginario del male coincide oggi con un prepotente ritorno dell'invisibile, dai demoni premoderni alle polveri sottili del mondo contemporaneo¹⁰.

D'altra parte se la medicina intercetta alcune tensioni sotterranee – come nota Federico Neresini citando lavori di François Laplantine e Karl Jaspers – precedentemente espresse nelle pratiche esorcistiche del cristianesimo¹¹ e l'antipsichiatria può direttamente essere ricondotta a talune forme di sciamanesimo, ciò si rende possibile in virtù di una sorta di continuità simbolica tra le varie figure della cura che si sono susseguite nella storia, dal "medico [...] di tipo sacerdotale, [...] medico ippocratico, [...] a quello] medievale, [...] moderno medico scienziato" (Neresini, 2001: 22-23). La medicina sembra insomma tradurre in termini scientifici i desideri di immortalità precedentemente magistero del religioso. L'aura che ancora ammantava questa scienza – proiezione dei timori e delle speranze che circondano il male, il suo paventato trionfo o la sua agognata sconfitta – trasfigura gli scenari realistici che attengono alle sue possibilità e induce a sottostimare i benefici provenienti da altri campi della socialità: l'innalzamento delle aspettative della durata di vita spese volte, più che da nuovi vaccini o farmaci, deriva dal miglioramento del regime alimentare e di quello igienico (Neresini, 2001: 31). In sostanza, l'idea-motore alla base della medicina è anestetizzare l'uomo alla morte, illusione alla cui genesi e durevolezza è imputabile l'imperialismo che ne connota l'azione: l'illimitatezza dei fini

penetrare l'esattezza delle cose del mondo, dice ben poco circa la loro "verità": il metodo scientifico prescrive anzi, come suo principio costitutivo, di abbandonare il campo dei significati ultimi (Cfr. anche Heidegger, 1976). Gli interrogativi intorno al senso dell'esistenza, in buona sostanza, trascendono epistemologicamente il suo ambito di indagine. Il mondo-della-vita, "in linea di principio" (Weber, 2004: 20) razionalmente conoscibile, appare all'uomo contemporaneo invece assai oscuro per via della sua complessità: un ottentotto – questo il chiarificatore esempio di Weber – conosce e comprende la totalità dell'ambiente in cui è immerso in modo assai più approfondito, per esempio, di un newyorkese o di un parigino. Se l'uomo premoderno abita un mondo pregno di significato, quello contemporaneo non può affermare lo stesso. L'ignoto, l'inesplicabile, l'insensato costituiscono il miglior terreno per la fioritura del male. Il dominio esclusivo di un habitus tecnico, sottraendo spazio al senso dell'agire, pare rappresentare l'humus ideale per la proliferazione – come ha dimostrato Hannah Arendt (2001) – del male, fino addirittura a "banalizzarne" le forme più atroci.

¹⁰ Quello dei pericoli sottratti alla sovranità dei sensi è uno degli indicatori su cui si basano alcune importanti argomentazioni della sociologia del rischio. Su quest'aspetto si veda soprattutto Ulrich Beck (2003). Un contributo sintetico a questa discussione si trova in Camorrino (2016b).

¹¹ Va evidenziato – come d'altra parte fa lo stesso Neresini – quanto la scienza *tout court* tradisca, sotto certi aspetti, l'influenza del religioso sin dalle fasi aurorali della sua costituzione. A questo proposito si veda Camorrino (2017).



au fond della sua impresa – che tracima ben oltre i confini della cura – trovano giustificazione e legittimazione in virtù dell'irrinunciabilità delle sue promesse salvifiche. In tal senso è quanto mai significativa la definizione “«medicina del desiderio»” (Neresini, 2001: 32, n. 15) che precisa questo inedito modo di procedere, teso sempre più a gratificazioni di marca culturale, ottenute per mezzo di interventi cosmetici sul corpo¹² (Cfr. Jonas, 1997). L'impianto metafisico che sorregge la medicina la trasforma in un catalizzatore di speranze, sovradimensionando le sue autentiche – per quanto assai estese – possibilità. D'altronde in essa riecheggia l'*ethos* demiurgico che più in generale insuffla la scienza moderna e le sue applicazioni tecniche (Camorrino, 2016a e 2017). Il *magnetismo immaginale* che circonda la medicina produce effetti assai concreti: anche al cospetto di dati che certificano la relazione spuria tra determinati investimenti nel campo della sanità – poiché in diversi ambiti di ricerca si sono raggiunti risultati oltre i quali non è più ragionevole spendere – e l'innalzamento della “qualità della salute”, si continua a destinarvi risorse stornandole, com'è ovvio,

¹² La questione che attiene alla relazione tra tecnoscienze mediche e estetica del corpo nella società contemporanea è della massima importanza, ma è impossibile in questa sede dedicarle lo spazio che merita. Si pensi solo all'esplosione della chirurgia plastica, delle liposuzioni e della dietetica più in generale. Le prescrizioni della medicina che irreggimentano la condotta alimentare per mezzo di un rigoroso disciplinamento delle attività corporee – come documenta Bryan Turner – si affermano originariamente nel contesto storico del nascente capitalismo, finalizzate inizialmente a massimizzare la capacità di lavoro e l'efficienza delle classi superiori. Le diete succedono alle pratiche ascetiche o di digiuno comandate dalla religione, pur conservando nella loro aurorale versione “laica” una forte carica morale con effetti non dissimili a quelli prodotti dall'adesione ai principi del Metodismo: la frugalità viene dapprima giudicata e vissuta come una forma di contenimento morale, una norma radicata nel religioso da cui non deviare. La pianificazione regolata ed equilibrata dei pasti – continua lo studioso – viene in seguito adottata dalle “istituzioni totali” come strutturante elemento d'ordine. Le diete partecipano quindi al processo di razionalizzazione, rappresentando un utile strumento per combattere l'abuso di alcool e per somministrare un'adeguata quantità di calorie e proteine alla classe lavoratrice (Turner, 1982). La dietetica, nata per reprimere le pulsioni e governare lo “*inner body*” (Turner, 1985: 151), oggi è invece destinata a regolare l'estetica dello “*outer body*” (Turner, 1985: 151) in una società in cui l'identità individuale è fortemente determinata dalla spettacolarizzazione del corpo, altrimenti potente fonte di “imbarazzo e stigma” (Turner, 1985: 152). Per queste ragioni, ad avviso di chi scrive, la forte carica morale che accompagna la diffusione della dietetica è un valido indicatore del più ampio processo di *moralizzazione del male fisico* a cui ho più volte fatto riferimento.

A ogni modo è significativo notare quanto questi trattamenti vengano accreditati, in modo più o meno diretto, nella sfera della salute in nome del benessere psichico derivante dal superamento di una non-accettazione o del conseguimento del miglior equilibrio psico-fisico garantito dal peso-forma (contraltare di una massiccia diffusione di patologie legate all'estetica del corpo). È forse possibile rilevare, per alcuni di questi casi, una indicativa sovrapposizione tra il concetto di “salute” e di quello di “gratificazione del desiderio”: viene a istituirsi una parziale identità tra questi due termini in virtù della quale, concorrere alla realizzazione dell'immagine di sé per mezzo di interventi medici sul corpo, significa contribuire alla “felicità” della persona. La “felicità”, a sua volta – in un circolo che pare autoriprodursi – è considerato elemento psicologico determinante per guadagnare e conservare un complessivo buono stato di salute. Mi pare che questo cortocircuito e questo slittamento semantico rappresentino il precipitato della “sacralizzazione del sé” (Lyon, 2002), fenomeno proprio della postmodernità. Questo stato di cose sembra denunciare la preminenza di un regime basato sul “principio del piacere” e non più sul “differimento della gratificazione”, istanza psichica a fondamento della civiltà moderna (Freud, 1977).



da altri settori della vita associata parimenti rilevanti. Assai difficilmente, in ultima analisi, si è disposti a rinunciare a un supporto emotivo così potente e rassicurante, la cui malia discende dall'aver rimosso la mortalità dai quadri dell'immaginario (Neresini, 2001: 32, 33). Occorre evidenziare che, nonostante quanto si è finora affermato, la scienza medica ufficiale non gode oggi – con un brutto gioco di parole – della miglior salute. Un robusto processo di delegittimazione ha investito il modello classico cui questa conforma la sua prassi, alimentando una certa insoddisfazione verso i suoi metodi. Diverse le variabili che hanno ingenerato la diffusione di questo sentimento (Neresini, 2001: 33 e ss.), non ultima la delusione scaturita da enormi aspettative giocoforza disattese. Ciononostante “la medicalizzazione della società contemporanea” (Neresini, 2001: 36) rappresenta una forma di immanentizzazione escatologica, in virtù della quale, alla fede nella salvezza si sostituisce la fiducia nella medicina: dispositivo di senso tanto più irrazionale quando si consideri la crisi di legittimità cui abbiamo appena accennato. Questo processo di medicalizzazione – che contempla anche pratiche non-standard: si pensi ai casi Di Bella, Stamina o al successo di rimedi esotici e orientaleggianti – interessa spazi dell'esperienza sempre maggiori, irreggimentando in modo inusitato la vita individuale e collettiva e investendo i medici di una carica morale non irrilevante: dettami che attengono alle intime convinzioni del soggetto e della sua condotta – questioni che afferivano alla sfera etica, prima appannaggio di istituzioni tradizionali – vengono delegate al magistero scientifico della medicina (Neresini, 2001: 37).

Oggi assistiamo – per quanto concerne il nostro tema – a una radicalizzazione del processo migliristico cominciato in età moderna. Se è vero che la scienza – quella con la S maiuscola – ha visto di molto intaccare la sua autorità, la medicina ha invece in parte conservato il suo potere simbolico. Certamente sul paradigma ufficiale è calata un'ombra di sospetto ma, più in generale, essa conserva – soprattutto nella sua versione tecnoscientifica – un prestigio superiore alle altre scienze. La aderenza a regioni dell'esperienza attraversate da profonde tensioni emotive ne tutela lo statuto e, in ultima analisi, la legittimità: sottoporre a critica radicale la medicina significherebbe corrodere le fondamenta di un supporto emotivo irrinunciabile. È possibile – come d'altra parte è accaduto – attaccare l'ideologia del progresso e smascherare le presunte mistificazioni eurocentriche che la sorreggevano, ma la rinuncia alle speranze profuse dalla ricerca medica rappresenta un prezzo da pagare troppo alto per la coscienza dell'uomo tardomoderno. Il successo di pratiche alternative – che procede di conserva con una certa esautorazione di quelle standard (si pensi per esempio alla recente questione dei vaccini) – certifica senz'altro una fase di trasformazione dei modelli di riferimento, ma non una crisi della medicina in quanto tale. La malattia, oramai orfana di un orizzonte di senso in cui essere integrata, diviene un oggetto disturbante, la cui esclusiva governabilità per mezzo di fredde metodologie scientifiche è, per quanto vissuta con malumore, di fatto irrinunciabile. È vero che l'affermazione di cure su base olistica o con forti accenti naturalistici, omeopatici, maggiormente centrati sulla persona e non più su un corpo come collezione di organi, riflette una incipiente volontà



antiriduzionistica, desiderosa di fornire una nuova matrice di significato al male non più inteso come vizio esogeno di una meccanica difettosa. Purtroppo le speranze legate alle tecnologie a servizio della scienza medica non paiono indebolirsi per quanto diano vita a reazioni ambivalenti (Cfr. Neresini, 2011). Si pensi, a titolo di esempio, alle immense risorse destinate al progetto Genoma, in cui l'esplorazione e la mappatura del DNA umano rappresentano l'equivalente immaginale dei viaggi per la scoperta e la colonizzazione dello Spazio in cui non più l'infinitamente grande delle distanze siderali ma l'infinitamente piccolo dell'organismo umano assurge a nuova frontiera da conquistare. Gli uomini confidano – al punto da aver versato a questo scopo fiumi di miliardi – che per mezzo dei progressi della genetica e della biologia molecolare si possano, in ultimo, sconfiggere le malattie: le biotecnologie rappresentano la culla dei sogni tardomoderni di immortalità, a dispetto di ogni evidenza che testimonierebbe di una certa malriposta fiducia (Cfr. Lewontin, 2002 e 2005). Gli esseri umani in questa fase sono sempre più motivati da un desiderio inconscio di immortalità poiché, quanto più la morte viene rimossa dallo scenario sociale¹³, tanto più essa si radica spettrale nelle coscienze individuali levandosi ad angoscioso spauracchio: per queste ragioni gli esaltanti traguardi prospettati della tecnica non si limitano a santificare il diritto alla salute ma, di più, impongono agli uomini il dovere di perseguirlo (Cavicchi, 1988). Assistiamo all'emergere di ciò che Gianfranco Pecchinenda ha definito *"biologizing utopia"* (Pecchinenda, 2007: 184) narrazione che, se per un verso alimenta le speranze più profonde degli uomini, dall'altro rovescia sui portatori del male un energico sentimento di colpevolezza¹⁴: i malati, percepiti come devianti in una società che fa della morte il suo massimo oggetto di negazione, sono considerati responsabili di una qualche trasgressione, di una imperdonabile leggerezza, di una infrazione sospetta del corretto stile di vita (Pecchinenda, 2007: 177-178). Ecco allora che gli scenari dischiusi dall'ingegneria genetica per cui il DNA *"is no longer destiny but starting point"* (Beck e Beck-Gernsheim, 2002: 143), prescrivono una cura del corpo che non può prescindere dai dettami della tecnica, pena la propria correttezza nella manifestazione della patologia: gli straordinari avanzamenti della tecnoscienza medica assicurano eccezionali soluzioni ma, al contempo, pongono gli uomini al cospetto di una *"new guilt"* (Beck e Beck-Gernsheim, 2002: 146). La malattia, oramai inglobata nel dominio – sempre più

¹³ Paul Yonnet (2011), riferendosi a questo fenomeno inedito che interessa la nostra società, ha parlato di *"ritirata della morte"*.

¹⁴ Stesso stigma, questa volta in forma di vergogna, colpisce le persone anziane, giacché anch'esse portano i segni – impressi da una prossimità temporale – dell'imminenza (e quindi dell'esistenza) della morte (Elias, 1985). I vecchi paiono rappresentare – come puntualmente afferma Antonio Cavicchia Scalamonti – la confutazione incarnata delle speranze di immortalità che segretamente innervano l'immaginario contemporaneo. Se *"la ritirata della morte"* ha trasformato la riproduzione in una questione elettiva, e la prole in *"figli del desiderio"*, ha di converso *"ghettizzato la vecchiaia"*, rendendo l'anziano un vero e proprio *"capro espiatorio"*: questi *"non solo [...] rappresenta la morte, ma viene visto, specie nell'ambito sanitario, anche come un peso economico, come un ritardo nella modernizzazione"* (Cavicchia Scalamonti, 2011: 10 e 11).



esteso in virtù delle sconfinata possibilità tecniche¹⁵ – delle responsabilità umane, diviene un oggetto potenzialmente controllabile e predicibile, la cui tardiva scoperta e diagnosi implica una forma di complice colpevolezza. La sfera della quotidianità, nella forma canonizzata dello “stile di vita”, mette di continuo l’uomo innanzi a scelte potenzialmente di vita o di morte: il mare di informazioni a disposizione – e il fatto che siano contrastanti (Cfr. Giddens, 1994) non fa che accentuare il carico affettivo della scelta – non consente divagazioni innocenti. Questo regime di tragica consapevolezza – poiché quando si ha l’obbligo di scelta intorno a questioni vitali per sé e per gli altri, di questo si tratta – non permette di non sapere, in una situazione sociale in cui l’ambigua figura del “non-poter-sapere” (Beck, 2011) diviene cifra caratteristica. Il fatto che “in linea di principio” si possa sempre prevenire l’insorgenza della patologia, o quantomeno combatterla efficacemente con i potenti strumenti a disposizione, macchia gli ammalati di una forma di peccato tardomoderno in cui “la colpa è il non-sapere stesso” (Anders, 2007: 84). Lo “*health project*” (Beck e Beck-Gernsheim, 2002: 141) iniziato nella modernità e radicalizzatosi nell’era contemporanea, sancisce l’immoralità della malattia: questa – così come la morte – una volta rimossa dall’orizzonte di senso contemporaneo, ritorna però prepotentemente nelle forme più inquietanti¹⁶.

I limiti oggettivi contro cui la medicina da qualche tempo impatta frustrano i desideri di gratificazione degli uomini, i quali vedono tradite le promesse di un indefinito miglioramento della condizione umana. Questi, piuttosto che abbandonarsi a un razionale distacco – che presupporrebbe però la lucida accettazione della propria finitudine –, reagiscono chiedendo sempre di più alla tecnoscienza medica: l’impossibilità di conferire senso alle malattie e alla morte causa un atteggiamento emotivamente coinvolto (Elias, 1988), l’attivazione del pensiero magico in luogo dell’esercizio del più adeguato principio di realtà (Freud, 1980). I cantori di un infinito progresso, una volta tacciati di millantato credito, devono confrontarsi con un mondo-della-vita invaso da malattie sempre nuove, verso cui la medicina si scopre

¹⁵ In relazione alla eccezionale estensione dell’universo tecnico si pensi alle delicatissime questioni legate all’inizio e al fine vita, temi sino a oggi di carattere eminentemente religioso. Gli accesi dibattiti della bioetica riflettono bene questo inedito stato di cose. Sull’argomento, a cui qui non è possibile dedicare spazio, si veda Jonas (2011).

¹⁶ L’immaginario del male – nelle rappresentazioni dell’industria culturale – si popola di zombies, cadaveri che camminano cui non è consentito altro che saziare brute necessità materiali: questi organismi senza vita condannati alla non-morte – ricorda Sergio Brancato – non godono nemmeno delle qualità simboliche concesse a vampiri e fantasmi, comunque ambasciatori di una qualche trascendenza. Lo zombie, incatenato al mutismo e ridotto all’antropofagia, rappresenta la proiezione immaginale della morte come dell’evento negato per eccellenza, di un indicibile privo di qualsiasi incoraggio di senso. Una società in cui sulla morte grava l’interdetto della parola produce di riflesso sul piano dell’immaginario un mostro muto che, cannibalizzando la vita, rivendica l’ancestrale presenza di ciò che rappresenta (Brancato, 2014). La colonizzazione medico-scientifica dei mondi vitali gioca un ruolo fondamentale in questo processo. La medicalizzazione della vita coincide, in termini rigorosi, con il “farsi cosa” dell’uomo: anestetizzare quest’ultimo alla morte collima con l’anestetizzare il non-morto alla vita – in ultima analisi, significa “cosificarli” entrambi.



inaspettatamente disarmata. David Le Breton ha parlato – in riferimento ai muri insormontabili che la ricerca medica trova innanzi a sé – di “un senso di derelizione” (Le Breton, 2007: 165) che colpirebbe gli infermi, uno smarrimento oceanico di cui essi diverrebbero preda al cospetto di un male privo di qualsiasi significato ulteriore e di una sofferenza resa insopportabile dall’espropriazione dell’esperienza del dolore perfezionata dalle sostanze analgesiche: se da un lato i benefici dell’anestesia costituiscono un’impareggiabile conquista, dall’altro generano un “senso di derealizzazione, d’incompiutezza [...poiché] il fantasma di una soppressione radicale del dolore grazie al progresso della medicina è un immaginario di morte, un sogno di onnipotenza che sfocia nell’indifferenza alla vita” (Le Breton, 2007: 168). L’impossibilità di attribuire un significato al dolore per mezzo di un qualche ancoraggio trascendente e il risentimento verso la medicina e le sue promesse inevase, ingenerano un profondo disagio emotivo che l’uomo contemporaneo risolve imputando ai suoi simili – quando non proprio a sé stesso (Elias, 1985) – la causa della sofferenza: la *moralizzazione del male fisico* ricorda per molti versi i dispositivi di senso propri delle società premoderne, di cui la società contemporanea condivide l’atmosfera di “complotto cosmico” (Douglas, 1996) e la scomparsa dell’idea di male naturale¹⁷. Una volta bandita la morte dall’universo dei significati¹⁸ e assoggettato l’intero mondo-della-vita al dominio tecnico, l’insorgenza della malattia viene, *eo ipso*, imputata a colpe umane, siano esse derivanti da deviazioni individuali da un regime di vita responsabile¹⁹, da eventuali compartecipazioni di tipo mentale o caratteriale²⁰ o costituiscano l’effetto di guasti ambientali conseguenza di una pregressa attività umana²¹. Ciò che conta è che la malattia viene gravata da un carico affettivo

¹⁷ Ho sviluppato altrove questa tesi applicandola a una fenomenologia delle catastrofi. Per una versione sintetica si veda Camorrino (2014); per uno studio più esteso, Camorrino (2015a).

¹⁸ Antonio Cavicchia Scalamenti (2007) definisce significativamente questo fenomeno “morte delegittimata”.

¹⁹ Esempio in tal senso – secondo gli importanti studi di Mary Douglas – il caso dell’AIDS, in cui il male assume una distinta connotazione morale. Attraverso il “*blaming*” gli uomini imputano alle persone affette da questo virus una personale colpevolezza, ascrivibile a uno stile di vita dissoluto, all’utilizzo di sostanze illegali, a una condotta sessualmente riprovevole: il sentimento di “biasimo”, rinforzato dall’appartenenza a una comunità stigmatizzata, trasfigura la percezione della malattia sino a farla apparire come una giusta punizione (Douglas, 1996). Anche Susan Sontag ha notato quanto l’AIDS, malattia fortemente caratterizzata sul piano simbolico, subisca un processo di “demonizzazione” che investe chi la contrae: la partecipazione a un collettivo umano ritenuto “a rischio”, condanna a un meritato castigo i suoi frequentatori. Inoltre, la dimensione epidemica di questa patologia, nella sua trasversalità geografica, determina un ulteriore infiacchimento della carica mitica della scienza medica intesa come punta di diamante dell’ideologia progressista (Sontag, 1989).

²⁰ Susan Sontag sottolinea come l’insorgenza di malattie è talvolta attribuita – come corollario di una eziologia psicosomatica – a una qualche disposizione mentale per cui una tempra debole verrebbe spesso individuata come causa del male. Una certa inclinazione caratteriale renderebbe colpevole il soggetto di non reagire a dovere, al limite di crogiolarsi nella sofferenza: in ultima istanza di meritare la punizione (Sontag, 1989).

²¹ Le malattie sono sempre più percepite come l’attualizzazione delle – sino al momento della loro manifestazione – “invisibili conseguenze secondarie della produzione industriale” (Beck, 2001: 45).

supplementare, derivante dalla diffusa convinzione che la sua manifestazione è diretta conseguenza dell'azione degli uomini: la malattia, non più orizzonte ineludibile della condizione mortale, appare alla stregua di un prodotto della volontà umana, una condizione colpevole e malvagia, poiché non necessaria e quindi in fondo evitabile.

Bibliografia

- Alexander J. C. (2003), *The Meanings of Social Life. A cultural Sociology*; tr. it. 2006, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, Il Mulino.
- Anders G. (2007), *Noi figli di Eichmann. Lettera aperta a Klaus Eichmann*, Firenze, Giuntina.
- Arendt H. (2001), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.
- Bachelard G. (1938), *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*; tr. it. 1995, *La formazione dello spirito scientifico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Bauman Z. (1992), *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*; tr. it. 1995, *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Bologna, Il Mulino.
- Beck U. (2001), *L'era dell'E*, Trieste, Asterios editore.
- Beck U. (1992), *Risk Society. Towards a New Modernity*; tr. it. 2003, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci.
- Beck U. (2011), *Conditio humana. Il rischio nell'età globale*, Roma-Bari, Laterza.
- Beck U. e Beck-Gernsheim E. (2002), *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage.
- Berger P. L. (1973), *The Social Reality of Religion*; tr. it. 1984, *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Milano, Sugarco.
- Berger P. L., Luckmann T. (1991), *The Social Construction of reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*, Great Britain, Penguin Books.
- Blumenberg H. (2009), *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Raffaello Cortina.
- Borkenau F. (1984), *La transizione dall'immagine feudale all'immagine borghese del mondo. La filosofia del periodo della manifattura*, Bologna, Il Mulino.
- Brancato S. (2014), *Fantasmia della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Bucchi M. e Neresini F. (2001) (a cura di), *Sociologia della salute*, Roma, Carocci.
- Caillois R. (1939), *L'Homme et le Sacré*; tr. it. 2001, *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Camorrino A. (2014), *La catastrofe fredda. Il coinvolgimento della scienza contemporanea*, in Boccia Artieri, Giovanni e Borrelli, Davide (a cura di) *Il senso dei tempi. Per una sociologia del presente. Forum AIS Giovani 2013*, Egea, Milano, pp. 15-26.
- Camorrino A. (2015a), *La natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Camorrino A. (2015b), *Nulla cade fuori dal mondo. La rivoluzione copernicana del pensiero*



- laico, in P. Zuckerman (a cura di), *Ateismo e laicità. Espressioni globali*, 7-30, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium Libri.
- Camorrino A. (2016a), *L'immaginario tecnologico. Un'analisi sociologica della cosmologia contemporanea*, *Im@go*, (V) 7: 36-55.
- Camorrino A. (2016b), *L'orizzonte di senso della «società del rischio». La moralizzazione dell'esperienza contemporanea secondo Ulrich Beck*, in M. Gavrilu, F. Colella, M. P. Faggiano, M. Nocenzi (a cura di), *Lezioni di società. L'eredità di Ulrich Beck*, 107-115, Milano, Egea.
- Camorrino A. (2017), *Le radici irrazionali della ragione. Uno sguardo sociologico sulla pratica scientifica*, *Futuri*, (IV) 8: 72-77.
- Cavicchi I. (1988), *L'uomo inguaribile. Il significato della medicina*, Roma, Editori Riuniti.
- Cavicchia Scalamonti A. (2007), *La morte. Quattro variazioni sul tema*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Cavicchia Scalamonti A. (2011), *La generazione dei figli del desiderio*, in Yonnet P., *La ritirata della morte. L'avvento dell'uomo contemporaneo*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Cavicchia Scalamonti A. (2015), *L'illusione senza avvenire*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Cipolla C. M. (1989), *Miasmi e umori*, Bologna, Il Mulino.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*; tr. it. 2014, *Oltre Natura e Cultura*, Firenze, SEID.
- Douglas M. (1992), *Risk and Blame*; tr. it. 1996, *Rischio e colpa*, Bologna, Il Mulino.
- Dumont L. (1983), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*; tr. it. 1993, *Saggi sull'individualismo. Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Milano, Adelphi.
- Durand G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*; tr. it. 2013, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archeotipologia generale*, Dedalo, Bari.
- Eliade M. (2009a), *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eliade M. (2009b), *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Elias, N. (1985), *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino.
- Elias N. (1988), *Coinvolgimento e distacco. Saggi di sociologia della conoscenza*, Bologna, Il Mulino.
- Fleck L. (1983), *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico. Per una teoria dello stile e del collettivo di pensiero*, Bologna, Il Mulino.
- Foucault M. (1963), *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*; tr. it. 1969, *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, Torino, Einaudi.
- Foucault M. (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*; tr. it. 1992, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli.
- Freud S. (1977), *Il disagio delle civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri.
- Freud S. (1980), *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri.



- Gauchet M. (1985), *Le Désenchantement du monde*; tr. it. 1992, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Torino, Einaudi.
- Giddens A. (1990), *The Consequences of Modernity*; tr. it. 1994, *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino.
- Gurevic A. J. (1983), *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi.
- Heidegger M. (1976), *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- Jonas H. (1997), *Tecnica, medicina ed etica. Prassi del principio responsabilità*, Torino, Einaudi.
- Jonas H. (2011), *Frontiere della vita, frontiere della tecnica*, Bologna, Il Mulino.
- Kermode F. (1972), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli.
- Koyré A. (1968), *Études newtoniennes*; tr. it. 1972, *Studi newtoniani*, Torino, Einaudi.
- Koyré A. (1961), *Les philosophes et la machine. Du monde de l' "à-peu-près" à l'univers de la précision. Études d'histoire de la pensée philosophique*; tr. it. 2000, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi.
- Kuhn T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*; tr. it. 1978, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Come mutano le idee della scienza*, Torino, Einaudi.
- Landsberg P. L. (1980), *Saggio sull'esperienza della morte e il problema morale del suicidio*, Milano, Moizzi.
- Latour B. (1999), *Politiques de la nature*; tr. it. 2000, *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, Milano, Raffaello Cortina.
- Latour B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*; tr. it. 2009, *Non siamo mai stati moderni. Saggio d'antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera.
- Le Breton D. (1995) *Anthropologie de la douleur*; tr. it. 2007, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi.
- Lecerle J. J. (1988), *Frankenstein: Mythe et Philosophie*; tr. it. 2002, *Frankenstein mito e filosofia*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Lewontin R. C. (2000), *It Ain't Necessarily So: The Dream of the Human Genome and Other Illusions*, tr. it. 2002, *Il sogno del genoma umano e altre illusioni della scienza*, Roma-Bari, Laterza.
- Lewontin R. C. (1991), *Biology as Ideology. The Doctrine of DNA*; tr. it. 2005, *Biologia come ideologia. La dottrina del DNA*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lyon D. (2000), *Jesus in Disneyland. Religion in Postmodern Times*; tr. it. 2002, *Gesù a Disneyland. La religione nell'era postmoderna*, Roma, Editori Riuniti.
- Melucci A (2001), *Prefazione*, in Bucchi M. e Neresini F. (a cura di), *Sociologia della salute*, Roma, Carocci.
- Neresini F. (2001), *Salute, malattia e medicina: lo sguardo sociologico*, in Bucchi M. e Neresini F. (a cura di), *Sociologia della salute*, Roma, Carocci.
- Neresini F. (2011), *Il nano-mondo che verrà. Verso la società nanotecnologica*, Bologna, Il Mulino.
- Neiman S. (2002), *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*; tr. it. 2011, *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, Roma-Bari, Laterza.
- Otto R. (2009), *Il sacro*, Milano, Se.



- Pecchinenda G. (2007), *The Genome and the Imaginary: Notes on the Sociology of Death and the Culture of Immortality*, *International Review of Sociology*, 17 (1): 167-185.
- Pecchinenda G. (2008), *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*, Napoli, Liguori.
- Pellicani L. (1997), *Modernizzazione e secolarizzazione*, Milano, Il Saggiatore.
- Pettazzoni R. (1957), *L'essere supremo nelle religioni primitive. L'onniscienza di Dio*, Torino, Einaudi.
- Siegrist J. (1979), *Manuale di sociologia medica*, Padova, CEDAM.
- Sontag S. (1989), *Aids and Its Metaphors*; tr. it. 1989, *L'aids e le sue metafore*, Torino, Einaudi.
- Taylor C. (2007), *A Secular Age*; tr. it. 2009, *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli.
- Turner B. S. (1982), *The Government of the Body: Medical Regimens and the Rationalization of Diet*, *The British Journal of Sociology*, 33 (2): 254-269.
- Turner B. S. (1985), *More on 'The Government of the Body': A Reply to Naomi Aronson*, *The British Journal of Sociology*, 36 (2): 151-154.
- Weber M. (1980), *Economia e Società*, Vol. II, Milano, Edizioni di Comunità.
- Weber M. (2004), *La scienza come professione. La politica come professione*, Torino, Einaudi.
- Weber M. (2008), *Sociologia delle religioni*, Torino, UTET, Voll. 1 e 2.
- Yonnet P. (2006), *Le recul de la mort. L'avènement de l'individu contemporain*; tr. it. 2011, *La ritirata della morte. L'avvento dell'uomo contemporaneo*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.



Oltre l'immaginario scienziato: la malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana

Valentina Raffa

Abstract

Beyond the imaginary of science: the chronic disease between hospitalization and daily life. Modernity has produced the image of the disease like an organic disorder on which the medicine operates, by its scientific method, to lead the body back to the norm. So, the modern medicine carries out a soteriological function: to emancipate man from the utmost Evil and save him from death. The scientific paradigm has interpreted the disease by the opposition good/evil, separating it from the life and controlling it by its instruments. The consequent medicalization of social space is a reply to the need to keep the order purging the society from every form of Evil. But what happens when the chronic disease gets out from under science and enters daily life? When difference imposes on the social order and the disease, rather than being forced into elsewhere, is part of the life obligating us to recognise an indissoluble bond between good and evil? The article will try to respond to these questions, from the analysis of the process of social construction of the modern categories of health and disease and the related imaginaries.

Keywords

Imaginary of disease | Chronicity | Scientific paradigm | Medicalization | Evil

Author

Valentina Raffa – vraffa@unime.it

Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali
Università di Messina

L'immagine che probabilmente sintetizza i presupposti epistemologici di questo contributo è quella, ormai nota, che ritrae, per mano di René Descartes, il dualismo mente-corpo sul quale si è costituito il pensiero moderno (fig. 1). Se *res extensa* e *res cogitans* sono separate, secondo l'idealismo di Cartesio (1994) esse possono entrare in relazione attraverso la ghiandola pineale. È questo l'organo che accoglie gli stimoli trasmessi dall'anima (o dallo spirito) e li invia al corpo, modificando la direzione del suo moto. Il dualismo cartesiano, che si colloca nel pieno della moderna rivoluzione scientifica, dispone che il corpo, pura materia, possa essere oggetto dell'indagine scientifica autonoma in quanto semplice macchina. L'essenza



dell'uomo è la sola sostanza pensante e dalle sue modificazioni dipendono le sensazioni e l'immaginazione che, per questa ragione, costituiscono dei *modi cogitandi*. Com'è noto, l'idealismo cartesiano riduceva l'ontologia alla dimensione puramente esistenziale del soggetto, seguendo il metodo deduttivo secondo il quale a partire dall'io è possibile stabilire che la realtà intorno a noi esiste.

Il dualismo mente-corpo elaborato da Cartesio influenzò lo sguardo medico moderno (Foucault, 1963), contribuendo a costruire un certo tipo di discorso che narrava il corpo umano composto da parti scomponibili e intercambiabili e riconduceva la comprensione del corpo e della malattia alla logica matematica e al metodo empirico. Il paradigma scientifico interpretava la malattia come un disordine organico del corpo da riportare dentro la norma; un male dal quale la ragione, dunque la scienza, avrebbe salvato l'uomo.

Da dove nasce questo modo d'immaginare l'essere umano, il suo corpo, la malattia? Qual è, cioè, l'origine dell'immaginario scienziato, quell'istituzione sociale-storica (Castoriadis, 1995) che ha costruito la vita sociale da un certo momento storico in poi?



Il periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo fu l'era delle grandi scoperte scientifiche, da Copernico a Galileo; un momento in cui una nuova scienza meccanica e una nuova visione del mondo ad essa connessa davano l'avvio ad un processo di riconcettualizzazione della realtà che trovava nella ragione la sua legittimità (Meo, 2012). Si andava costituendo un nuovo ordine sociale attraverso un progressivo processo d'intellettualizzazione e razionalizzazione che portava l'uomo ad allontanarsi dalla natura, soggetta ora al suo dominio, e ad abbandonare il ricorso ai « mezzi magici » (Weber, 2006).

Nuove immagini si sostituivano a quelle passate, dando vita a ciò che Taylor definisce « immaginari sociali moderni » (Taylor, 2005) : lo spazio sociale diveniva la metropoli moderna (Simmel, 1903) che incarnava l'ordine razionale ; quello del potere politico era rappresentato dallo Stato-nazione la cui funzione era la regolazione del sociale attraverso la creazione e l'imposizione di norme razionali (il diritto) ; lo spazio economico coincideva con il mercato capitalistico che trasformava l'uomo in *homo oeconomicus* il cui agire è razionale e finalizzato all'accumulazione di ricchezza (Mill, 1844).

Questa società moderna, costituitasi a partire dai nuovi immaginari meccanicisti, metteva l'uomo dinnanzi ad una grande contraddizione : gli prometteva autonomia e libertà di autodeterminarsi, ma al tempo stesso lo sottoponeva ad un controllo di ordine politico, attraverso la burocratizzazione della vita pubblica e privata, con il fine di renderlo cittadino capace di rispondere ad un comportamento razionale.

Dall'altra parte, si andava costituendo, progressivamente, una nuova meccanica del potere : esso agiva direttamente sulla vita, intervenendo prima sul corpo-macchina (a partire dal XVII secolo), poi sul corpo specie, divenendo ciò che Foucault (1976) ha descritto come biopotere. Questo moderno potere politico attraversava il corpo soggettivandolo (Foucault, 1976) ; s'iscriveva in esso con le sue tecniche disciplinari sempre più invasive che lo rendevano corpo in-formato.

Il biopotere metteva in moto meccanismi di regolazione costante attraverso la collaborazione di apparati di sapere, capaci di costruire una realtà ordinata e una « società normalizzatrice ».

È in questo momento che si faceva stretto il legame tra politica e corpo (Meo, 2012, 2014) di cui le analisi di Foucault offrono un importante contributo.

Il sapere medico fu lo strumento principale all'esercizio del biopotere ; il suo compito era rendere funzionali o normalizzare i corpi malati e mantenere, così, l'ordine sociale.

L'immaginario medico-scientifico ridisegnava le rappresentazioni dei corpi come macchina, insieme di parti singole, scomponibili e curabili autonomamente. Un'immagine che si legava a quella del corpo specie che doveva rispettare lo standard e che non ammetteva l'errore. Su quest'ultimo intervenivano meccanismi di potere globali capaci d'investire i processi biologici che interessavano la popolazione (salute, natalità, sessualità, igiene pubblica, ecc...).



È all'interno di questo immaginario che chiameremo « scienista » che s'inserisce la questione della malattia che qui si vuole proporre.

1. La rappresentazione moderna della malattia

Se l'immagine di corpo prodotta dalla modernità corrisponde ad una macchina, quella di malattia acquista la forma di una disfunzione del corpo stesso, un disordine organico su cui la medicina, con il suo metodo scientifico, interviene, riconducendo il corpo dentro la norma. La medicina moderna, dunque, svolge una funzione soteriologica: attraverso le sue tecniche sempre più raffinate, ha il potere di liberare l'uomo dal Male per antonomasia e salvarlo dalla sua paura più grande che è la morte.

Il medico, dal canto suo, s'impegna a combattere le leggi di natura cercando di avere il controllo assoluto della morte e della malattia (Marzano, 2002).

C'è un momento in cui la medicina acquisisce questo potere ed è la fine del XVIII secolo quando, con le prime analisi delle patologie del cervello rompendo il cranio di un cadavere ad opera di alcuni chirurghi francesi, nasce la clinica, la medicina del fare, in grado di penetrare i corpi attraverso lo sguardo empirico che si sostituiva alla percezione. Così scrive Foucault nelle sue conclusioni a *Nascita della clinica*: « [...] La malattia ha potuto staccarsi dalla contronatura e *prender corpo nel corpo vivente* degli individui solo quando la morte si è integrata epistemologicamente all'esperienza medica della morte » (Foucault, 1998 : 209).

Nella lettura dello studioso francese si tratta di una frattura epistemica in cui non si abbandonano semplicemente vecchi sistemi e teorie, ma si riorganizza in profondità «non solo il discorso medico ma anche la mera possibilità di un discorso sulla malattia» (Foucault, 1998 : 9). Il corpo spezzettato e analizzato in laboratorio offre al medico la possibilità di conoscere la malattia all'interno dello spazio aperto dalla visibilità della morte (Sorrentino, 2008). «La malattia diviene leggibile e aperta alla dissezione sovrana del linguaggio e dello sguardo» (Foucault, 1998 : 222) disvelando ciò che alla scienza rimaneva occultato. Prima di questo momento il sapere medico era basato su una medicina classificatrice che studiava la malattia a prescindere dal corpo, ordinandola e catalogandola. Con la medicina clinica, invece, essa può essere immaginata solo all'interno del corpo di cui le specificità diventano oggetto di estremo interesse.

Com'è chiaro, a questa frattura epistemica corrisponde una sostituzione d'immagini. L'immaginario medico-scientifico ridisegna il suo oggetto che non è più la malattia ma il corpo malato. Scrive Foucault (1998 : 15) : « Per i nostri occhi ormai frusti, il corpo umano definisce, per diritto naturale, lo spazio d'origine e di ripartizione della malattia : spazio le cui linee, i volumi, le superfici e i cammini sono fissati, secondo una geometria ormai familiare, dall'atlante anatomico. Tuttavia questo ordine del corpo solido e visibile non è per la medicina che uno dei tanti modi di spazializzare la malattia. Né il primo senza dubbio, né il più fondamentale. Ci sono state e ci saranno distribuzioni del male che sono del tutto diverse ».



La malattia, da esperienza vissuta tra le mura di casa con il sostegno del medico e dei familiari, si trasforma in esperienza vissuta all'interno degli ospedali, in cui viene sequestrata (Giddens, 1991) ed istituzionalmente allontanata dalla vita quotidiana per tenere lontane le paure esistenziali che le promesse della modernità avevano oscurato (Marzano, 2002). Il corpo malato privato dello scambio sociale trova la sua collocazione dentro un ambiente tecnico, l'ospedale, che, nato con l'obiettivo di eliminare la morte, finiva per privare il malato della possibilità di scambiare simbolicamente la sua « malattia » (Baudrillard, 1977 ; Marzano, 2002) e di attribuirle un senso sociale. Dentro l'istituzione totale la malattia usciva dalla dimensione naturale e veniva collocata su un piano d'eccezionalità e di devianza. Allo stesso modo la morte veniva sottoposta a controllo tecnico in tutte le fasi che la precedevano e svuotata del suo significato etico.

Anche la funzione del medico veniva ridisegnata. Se prima egli si limitava a studiare la malattia e ad accompagnarla fino al suo compimento naturale, adesso interveniva con tutti i mezzi a disposizione per guarirla e per evitare la morte, così da allungare la vita il più possibile. La morte veniva vissuta come un fallimento e si andava consolidando l'immagine del medico eroe impegnato in prima linea contro la morte del suo paziente ma con degli effetti negativi sul sistema sociale.

In uno dei suoi saggi sul tema, Parsons (1967) individua le ragioni di questo atteggiamento nelle basi etiche della medicina moderna sopravvissute alla secolarizzazione, per le quali la vita è un dono di Dio e per questo deve essere preservata con tutti i mezzi. Il problema per lui è che l'imperativo di salvare la vita del paziente a tutti i costi rischiava di entrare in contraddizione con il principio dell'accettazione della morte, dunque con un suo degno compimento.

In altre parole la partita si gioca sul paradigma dicotomico Bene vs Male su cui la modernità si è fondata, e che questa volta s'incarna nella contrapposizione vita/morte (o malattia). La malattia e la morte sono, cioè, una delle molteplici forme attraverso cui la modernità rappresenta il Male e dalle quali il corpo sociale deve essere epurato utilizzando specifiche strategie.

L'immaginario scienista ha preso il posto di quello cristiano sostituendo la salute alla salvezza (Foucault, 1998), il medico a Dio, il sano al buono e il malato al cattivo, dando avvio al processo di medicalizzazione dell'intero spazio sociale le cui conseguenze si presenteranno in forma radicale nella postmodernità (Illich, 1976; Glaser e Strauss, 1965, 1968).

Una delle prime voci critiche verso la medicalizzazione della vita attraverso l'ospedalizzazione proviene da Gramsci. In uno scritto del 7 gennaio 1918 egli denuncia il rischio di disumanizzazione del paziente ricoverato il quale, privato della capacità d'agire nella società come cittadino, è sottoposto a quel processo di disciplinamento largamente analizzato da Foucault (1975):

[...] Costretti dalla infermità ad abbandonare il lavoro, consci del pericolo che essi possono rappresentare per la salute pubblica, hanno creduto che veramente l'ospedale fosse la casa degli ammalati, che nell'ospedale non si debba domandare all'infermo di dimenticare la sua passata



attività di cittadino, ma che in lui si veda solo l'infermo, che ha bisogno del soccorso collettivo. [...] Si cerca di curare la coscienza più che il corpo. Le idee prima del fisico. L'ammalato non entra in un ospedale, entra in un convento. Si tenta il ricatto. L'infermo non può leggere che i giornali che piacciono ai «superiori». Esaurito nel sistema nervoso, viene esposto a uno stillicidio di insinuazioni, di piccoli rimproveri, che gli amareggiano le lunghe giornate di inattività. [...] Non bisogna lamentarsi, non bisogna domandare nulla. L'assistenza, che è un diritto, diventa un regalo, una umiliante carità, che si può o non si può fare (Gramsci, 2011: 213-223).

Questa visione sconsolante dell'ospedalizzazione la ritroviamo molto più tardi, negli anni Sessanta, in alcune analisi contenute in importanti ricerche etnografiche (Glaser, Strauss, 1965, 1968 ; Kūbler-Rose, 1969) che contribuiscono al dibattito sulla morte sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Settanta (Marzano, 2002). Esse denunciavano la situazione disumanizzante dei pazienti ricoverati negli ospedali sia nei termini di una scarsa, spesso nulla, umanità negli ambienti e nei processi di cura, sia in quelli di un totale assoggettamento dei pazienti, specialmente di quelli terminali, alle routines organizzative dell'ospedale e degli interessi del personale sanitario e dei parenti.

L'immaginario medico-scientifico che ha prodotto in occidente l'immagine moderna di malattia come *disease* (cioè in senso organico) (Good, 2006) fin qui descritta si è imposto a livello globale, divenendo dominante. Scrive Good (2006, 14): « Le malattie sono biologiche, universali e, a conti fatti, trascendono il contesto sociale e culturale. Ogni medico concorda sul fatto che la distribuzione delle malattie varia al variare del contesto sociale ed ecologico, mentre il sapere medico no. Le teorie mediche riflettono i fatti della natura, e la validità e la razionalità del discorso medico dipende dall'integrità causale-funzionale dei sistemi biologici ». Ne consegue che la malattia del prossimo e la sua cura sono interpretate in termini di « credenze » che ci si ostina a correggere se considerate errate (Good, 2006 : 13). Il sintomo di una persona, soprattutto nel dolore cronico, acquista significato solo se trova il referente empirico e cioè se riflette una condizione fisiologica. Se questo non avviene, il più delle volte esso è considerato « credenza del paziente » o suo « stato psicologico », opinione soggettiva non determinata da disturbi fisiologici, quindi dalla realtà oggettiva (Good, 2006 : 16).

In questo senso la malattia appartiene ad un dominio culturale ; la conoscenza intorno ad essa è plasmata dalla cultura razionalista occidentale per la quale « la concezione salvifica della scienza » è ancora forte (Geertz, 1988).

2. La medicina come forma simbolica e il modo in cui essa costruisce i suoi oggetti

Nel suo celebre lavoro *Narrare la malattia*, l'antropologo americano Good (2006) dedica una parte importante al modo in cui la medicina, in quanto forma simbolica, costruisce i suoi oggetti : la malattia e il paziente.

L'autore che lo ispira è Cassirer del quale egli riprende l'idea del potere formativo, o creativo, della cultura o delle forme simboliche :



Valentina Raffa

Oltre l'immaginario scienista: la malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana

A Journal of the
Social Imaginary



Se tutta la civiltà si dimostra attiva nella creazione di determinati mondi di immagine, di determinate forme simboliche, lo scopo della filosofia non consiste nel ritornare al di qua di tutte queste creazioni, ma invece nel comprenderle e renderle coscienti nel loro fondamentale principio creativo. Solo in questa consapevolezza il contenuto della vita si eleva alla sua forma autentica (Cassirer, 1961 : 59).

Secondo il filosofo tedesco, il linguaggio, il mito, la religione, la storia, l'arte, la scienza contengono i « principi formativi » della realtà ; ognuno di essi crea dei « mondi simbolo » che non riflettono semplicemente l'empiricamente dato, « quanto piuttosto lo producono nel rispetto di un principio indipendente. Ognuna di queste funzioni crea le proprie forme simboliche [...] ciascuna delle quali indica una strategia particolare in cui, e attraverso cui, genera il proprio aspetto della realtà » (Cassirer, 1961 : 78). Le forme culturali (scienza, religione, mitologia...) sono, dunque, « funzioni » attraverso le quali viene data una certa forma alla realtà e i loro oggetti presuppongono forme d'immaginazione, percezione ed attività che costituiscono le « forme simboliche ». Nella sua analisi Good interpreta gli « oggetti » della medicina (la malattia e il corpo del paziente) allo stesso modo.

Utilizzando la filosofia di Cassirer, l'antropologo intenderà la medicina come forma simbolica per mezzo della quale la realtà viene espressa e organizzata in modo peculiare, e accoglierà l'invito di Cassirer a soffermarsi sui processi generativi, sulle pratiche formative attraverso le quali la malattia e la realtà medica vengono formulate (Good, 2006 : 106-107). Propone, inoltre, la ricerca comparata per analizzare queste pratiche formative nelle varie culture, il modo in cui si originano, come agiscono sulla realtà e la trasformano.

Good fa una ricerca sui processi formativi per mezzo dei quali gli studenti di medicina della Medical School di Harvard diventano futuri medici ; su come, dunque, la malattia si costituisce come realtà sociale e personale. Noterà che questi processi differiscono da cultura a cultura.

Avvalendosi anche delle narrazioni degli studenti, l'antropologo dimostra come essi non apprendono semplicemente un certo linguaggio e delle nozioni di base, ma quelle pratiche attraverso cui i medici formulano la realtà « in un'ottica prettamente medica » : modi specializzati di vedere, scrivere e parlare.

Nei primi due anni di educazione medica, il futuro medico apprenderà a « vedere » il corpo entrandovi dentro attraverso il microscopio in laboratori di anatomia. Qui il corpo diventa uno spazio d'intervento e di manipolazione, un corpo medicalizzato, distinto dai corpi con cui interagiamo quotidianamente e con il quale viene stabilito un altro livello d'intimità. A questo corpo viene attribuito un nuovo significato e con esso s'interagisce in una maniera nuova. Riportiamo di seguito uno stralcio di un'intervista fatta da Good ad uno studente :

Dal punto di vista emotivo una gamba acquista un significato ben diverso quando sollevi la pelle. Non significa più quello che significava prima. Ora la pelle che è il nostro modo di rapportarci agli altri - nel senso che toccare la pelle significa [...] entrare più in confidenza con le persone - diventa



una parte trascurabile della faccenda, come la buccia di un'arancia. Non appena la sollevi, entri in questo mondo del tutto diverso (Good, 2006 : 113).

La persona, insomma, viene ricostruita attraverso un lavoro culturale per renderla oggetto dell'attenzione medica.

Nei primi anni del tirocinio clinico gli studenti imparano a scrivere e parlare. Apprendono a costruire le persone malate come pazienti dei quali devono scrivere la storia medica. Essi utilizzeranno un linguaggio tecnico-scientifico che servirà a comunicare con gli altri medici che dovranno giudicare il loro modo di scrivere i referti. I pazienti vengono così « organizzati » in documenti, nei quali vengono esclusi tutti quegli elementi che si riferiscono all'esperienza personale del paziente. La persona, che è il soggetto della sofferenza, viene rappresentata come il luogo della malattia e non come soggetto narrante. Così racconta uno studente a Good : « Non interessa il tempo che trascorri coi pazienti o l'attenzione che dedichi loro, oppure la qualità del rapporto con loro o la tua conoscenza della fisiopatologia ; nella valutazione di uno studente conta solo il modo in cui presenti i casi » (Good, 2006 : 124). Il modo di presentare i casi, secondo Good, non è solo un modo di rappresentare la realtà ma è un modo di costruirla.

Con lo stesso linguaggio utilizzato per scrivere, i futuri medici imparano a parlare e a comunicare con i pazienti.

Queste diverse pratiche interpretative, esercitate all'interno di strutture gerarchizzate come sono gli ospedali, modificano la forma del corpo trasformandolo in corpo medico. Se per Foucault il sapere medico è un modo di percepire, per Good esso è « un vettore di esperienze, un modo per affrontare il mondo ; è un mezzo dialogico, di incontro, di interpretazione, di conflitto e, talvolta, di trasformazione » (Good, 2006 : 133).

2.1 La costruzione sociale della salute :

Attraverso il lavoro antropologico di Good, siamo arrivati alla conclusione che la medicina è un modo simbolicamente mediato di cogliere il mondo e di agirlo e che produce delle forme simboliche che sono il paziente e la malattia. Così facendo, indirettamente, essa costruisce anche la salute, in opposizione dicotomica, che coinciderebbe con l'assenza di malattia. In effetti la salute si nasconde (Gadamer, 1994), o meglio si mostra solo quando scompare per lasciare il posto al suo opposto.

Sebbene l'immaginario medico-scientifico abbia prodotto un'immagine della salute legata a condizioni organiche, così come la malattia essa è un insieme di condizioni sia biologiche che sociali radicate nel corpo.

La riconcettualizzazione della categoria positivista di salute è avvenuta nel secondo dopoguerra quando l'OMS costruì una rappresentazione precisa della salute, definendola "stato di completo benessere fisico, mentale e sociale", segnando una tappa importante nel processo di elaborazione di un nuovo paradigma per la salute e



le politiche sanitarie. Inserì, inoltre, la salute tra i diritti fondamentali per due ragioni. La prima è etica: tutti hanno diritto a stare in salute; la seconda è pratica e geopolitica: le disuguaglianze rappresentano un pericolo per la sicurezza di un paese e per il mantenimento della pace mondiale.

Si costruiva così la categoria di salute globale, intesa sia legata a determinanti di carattere sociale, ambientale, economico, sia ai processi di globalizzazione (in particolar modo fenomeni migratori e commerci internazionali), agli equilibri politici internazionali e all'economia mondiale.

Essa si configurava come un prodotto dell'immaginario dominante che era quello modernista per il quale lo sviluppo, quindi la ricchezza di un paese, dipendeva dal bene-essere della sua popolazione.

3. La malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana

Come suggerisce Illich (2005: 13), dalla nascita della clinica la storia della disciplina medica si è sviluppata intorno ad un approccio tecnicista della medicina che interviene sui corpi e sulle vite in maniera sempre più invasiva e sofisticata, tanto da riuscire persino a rendere la sopravvivenza umana frutto di manipolazione tecnica.

Il processo di medicalizzazione avviatosi a partire dalla fine del XVIII secolo, di cui già Foucault aveva evidenziato alcuni aspetti parlando di « medicalizzazione indefinita » (Foucault, 1963), ha raggiunto progressivamente dei livelli estremi con delle conseguenze, o effetti collaterali, che l'analisi di Illich (2005) ha tematizzato ampiamente raggruppandole dentro la categoria della "iatrogenesi" nelle sue declinazioni clinica, culturale e sociale.

Dall'aumento di malattie inabilitanti derivanti dal trattamento medico di malattie inesistenti; alla spersonalizzazione della pratica medica; alla mercificazione della salute; al consolidamento di un immaginario che de-naturalizza la sofferenza, la nascita, la morte rendendoli fatti da gestire in luoghi ospedalizzati.

Sul tema della medicalizzazione dei corpi e dello spazio sociale esiste un'ampia letteratura (Conrad, Schneider, 1992; Conrad, 1992, 2007; Maturo, Conrad, 2009; Maturo, 2009; Conrad, Lopes, Munoz, 2010; Maturo, 2012, 2013). Conrad (2007) la concepisce come l'estensione di categorie mediche che erano di dominio della medicina, nonché tendenza a patologizzare fenomeni che prima non erano considerati malattia. Essa risponde all'obiettivo di mantenere l'ordine epurando il corpo sociale da ogni forma di diversità, appunto di Male.

Cosa succede, però, quando la malattia è cronica e diventa parte della vita e della quotidianità? Quando, invece che essere spinta in un altrove, essa s'impone sull'ordine sociale costringendoci a riconoscere un legame indissolubile tra bene e male?

Per la persona malata, scrive Good, la malattia è vissuta come presente nel corpo, e il corpo non è solo un oggetto fisico, ma è una parte essenziale del sé. Esso è ciò



attraverso cui la persona fa esperienza del mondo. La malattia cronica incide profondamente sulla costruzione dell'identità delle persone che la vivono (Raffa, 2016), le quali rischiano di essere dei corpi medicalizzati, oggetto non solo della pratica medica, ma anche dello stigma sociale generato dall'immaginario medico-scientifico.

Quest'ultimo produce immagini di corpi la cui identità coincide esclusivamente con la malattia, incidendo sugli immaginari soggettivi delle persone coinvolte, le quali rischiano di autorappresentarsi come malate in contrapposizione ad un modello di salute condiviso socialmente. Le narrazioni di esperienze di malattia cronica sono intrise di questo immaginario. Ad esempio quello che segue è uno stralcio della storia di vita di una donna talassemica, la quale si autorappresenta come un "dolore" che i suoi genitori hanno dovuto affrontare, per via della sua condizione ¹:

La storia della mia famiglia è particolare. Avevo anche una sorella che non ho mai conosciuto, è morta a quattro anni anche lei per la talassemia. [...] I miei genitori sono stati nove anni senza figli e questa cosa psicologicamente mi ha turbato perché poi sono arrivata io e non so se ero stata voluta o se è capitato. Comunque mi hanno amata, mia madre per me è la mia vita e io lo sono per lei. E poi hanno avuto pure un altro figlio, quindi recidivi nella cosa! Eheheh. Però lui penso sia scappato veramente perché mia madre aveva già quarant'anni quando è rimasta incinta di mio fratello. E lui è sano, è solo portatore. Io penso che è stato un grande dolore perdere una figlia e averne un'altra dopo dieci anni con lo stesso problema. (E.)

In altri casi l'immaginario scienziato incide nella creazione di stigma sociali che etichettano la malattia come diversità da proteggere o da allontanare, con la conseguenza di innalzare muri di esclusione e di silenzio (Good, 2006). D. racconta di avere sofferto le conseguenze dello stigma legato alla sua malattia, nei termini di un sentimento di esclusione e di discriminazione rispetto ai coetanei:

Guarda io non ho un bellissimo ricordo della mia infanzia [...] io la situazione di talassemico l'ho vissuta, nel senso... me ne rendevo conto di essere diverso dagli altri, volontariamente involontariamente...per un fatto di protezione...perché mia madre la prima cosa era il desferal la sera e la terapia ferrochelante ogni giorno, era la cosa più importante e mi ha inculcato che la dovevo fare ed è meglio così [...]. Un'altra cosa che ha segnato la mia infanzia, che mi pesa anche raccontare è che mio fratello...vedi le differenze che ti fanno notare di essere trattato diversamente...[...], mi ricordo il periodo a mare a Giarre che passavamo con i miei zii, mio zio si portava mio fratello a mare, il figlio, un altro cugino, sia mattina che pomeriggio. Per me il mare di mattina non esisteva, era vietato. Mia madre non voleva perché il sole era forte e contro mia madre non si poteva nulla. Poi di pomeriggio loro tornavano dal mare e mi dicevano vattene a riposare un po' che poi vai a mare pure tu con loro. Andavamo a coricarci poi mi svegliavo ed erano tutti a mare e io ero rimasto a casa. Mi pesa di raccontarlo, perché non è così, il talassemico poteva andare a mare.

¹ La storia di vita è di E., intervistata nell'ambito di una ricerca sull'influenza della talassemia sui processi di costruzione dell'identità delle persone che la vivono, pubblicata nel 2016 in V. Raffa, *Identità croniche? La talassemia tra esperienza biografica e costruzione sociale*, Milano, FrancoAngeli.



Good (2006: 178) scrive che il dolore cronico è una sfida a un principio centrale della biomedicina: che la conoscenza oggettiva del corpo umano e della malattia siano possibili a prescindere dall'esperienza soggettiva. In questo caso, infatti, la malattia cronica, costituendosi come realtà quotidiana e ordinaria, sfugge al controllo della scienza, la cui interpretazione oggettivistica del corpo si limita a spiegare solo i segni oggettivi della malattia. I segni soggettivi del dolore cronico, se fossero legittimati dal corpo sociale e dal corpo politico, sarebbero fondamentali per il miglioramento dei percorsi di cura. Il problema è che nell'immaginario dominante il dolore è legittimo, dunque è reale per la società, solo se è riconosciuto dalla scienza.

Partendo proprio da un'operazione immaginifica che riconcettualizza il corpo non più come luogo di dominio medico, ma come origine creativa dell'esperienza, Good propone una lettura della malattia cronica a partire dall'esperienza del soggetto coinvolto. La sua ipotesi è che la malattia cronica provochi un cambiamento dell'esperienza del mondo della vita e una sua «distruzione» alla quale contribuiscono le pratiche e le strutture sociali. Le istituzioni della medicina moderna, che pure si pongono il fine di ricostruire il mondo della vita, finiscono per contribuire alla distruzione della quotidianità del paziente (Good, 2006 : 195).

La narrazione di chi soffre viene proposta da Good come strumento per riconcettualizzare la propria esperienza di malattia, per produrre di essa una nuova immagine. Secondo l'antropologo « collegare immaginativamente esperienze ed eventi in un racconto denso di significato » è il primo passo per ricostruire questo mondo distrutto. Con la narrativizzazione la persona localizza la sua sofferenza nella storia e colloca gli eventi in un ordine temporale dotato di senso ; essa, inoltre, permette al soggetto di immaginare un modo per superare i problemi, di progettare un futuro e le azioni che permetterebbero la realizzazione della storia progettata. Come anche evidenzia Kleinman (1980), la simbolizzazione della sofferenza, la creazione di un'immagine da cui può prendere forma una narrazione è uno degli obiettivi della guarigione (Good, 2006 : 197).

Negli ultimi anni la narrazione del paziente è entrata a tutti gli effetti tra le pratiche mediche di cura, dando vita ad una metodologia d'intervento clinico-assistenziale che prende il nome di Medicina Narrativa (Narrative-Based-Medicine). Il suo fine è la costruzione condivisa di un percorso di cura personalizzato in cui il paziente diviene l'attore principale.

Al di là di quanto questi strumenti possano incidere sull'umanizzazione dei sistemi di cura, si tratta di un tentativo di riconfigurare, attraverso nuove pratiche, un nuovo immaginario che ridisegna la malattia cronica come un'esperienza sociale e culturale, oltre che fatto organico. Un'esperienza che viene sottratta alla lettura oggettiva della scienza e della quale viene riconosciuta la dimensione soggettiva, legata a determinanti sociali e culturali.

L'operazione è quella di andare oltre l'immaginario scienista e rappresentare la malattia e la morte non più come il Male da sconfiggere così come esso si era prefisso,



ma come aspetti irriducibili dell'esperienza umana che appartengono al mondo della vita. Così ridisegnata, la malattia cronica non sarà più interpretata come una disfunzione da aggiustare per aderire ad un'immagine di normalità, ma come un'esperienza biografica, sociale e culturale ; una in mezzo a tante possibili.

Bibliografia

Baudrillard J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*; tr. it. 1979, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.

Cartesio (1999), *Discorso sul metodo*, Roma, Armando.

Cassirer E. (1923), *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. I; tr. it. 1961, *La filosofia delle forme simboliche*, vol. I, *Il linguaggio*, Firenze, La Nuova Italia.

Castoriadis C. (1995), *L'istituzione immaginaria della società*, Torino, Bollati-Boringhieri.

Conrad P., Schneider J.W. (1992), *Deviance and medicalization: from badness to sickness*, Philadelphia, Temple University Press.

Conrad P. (1992), Medicalization and social control, *Annual Review of sociology*, 18: 209-232.

Conrad P. (2007), *The medicalization of Society*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

Conrad P., Lopes Munoz V. (2010), Medicalization of chronic pain, *Tidsskrift for Forskning i Sygdom og Samfund (Journal for Research on Sickness and Society)* 13: 13-24.

Durand G. (1964), *L'imagination symbolique*; tr. it. 1977, *L'immaginazione simbolica*, Roma, "Il Pensiero scientifico" Editore.

Fainzang S. (2009), *Farmaci e società. Il paziente, il medico e la ricetta*, Milano, FrancoAngeli.

Foucault M. (1963), *Naissance de la Clinique. Une archéologie du renard médical*; tr. it. 1998, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi.



Oltre l'immaginario scienista: la malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana



Foucault M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*; tr. it. 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.

Foucault M. (1976), *La volonté de savoir*; tr. it. 1978, *La volontà di sapere. Storia della sessualità* vo. 1, Milano, Feltrinelli.

Gadamer H.G. (1994), *Dove si nasconde la salute*, Milano, Raffaello Cortina.

Geertz C. (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*; tr. it. 1990, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino.

Giddens A. (1991), *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press.

Glaser B.J., Strauss A.L. (1965), *Awareness of Dying*, Chicago, IL, Aldine.

Glaser B.J., Strauss A.L. (1968), *Time for Dying*, Chicago, IL, Aldine.

Good B. (2006), *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, Torino, Einaudi.

Gramsci A. (2011), *Odio gli indifferenti*, Milano, Chiarelettere.

Kleinman A. (1980), *Patients and Healers in the context of Culture: an exploration of the borderland between anthropology, medicine, and psychiatry*, Berkeley, University California Press.

Kleinman A. (1988), *The Illness Narrative: Suffering, Healing and the Human Condition*, New York, Basic Books.

Kleinman A. (1995), *Writing at the margins*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

Kubler-Ross E. (1969), *On Death and Dying*; trad. it. 2000, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editrice.

Illich I. (1976), *Limits to medicine-Medical Nemesis: the expropriation of health*, London; tr. it. 2005, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute*, Milano, Boroli Editore.

Marzano M. (2002), *La medicina, la morte e la modernità. Un'analisi sociologica*, *Rassegna italiana di Sociologia*, 2: 267-294.



Marzo P.L., Meo M. (2013), Cartografie dell'immaginario, *Im@go. Rivista di studi Sociali sull'immaginario*, 1: 4-13.

Maturo A., Conrad P. (2009), *The medicalization of life*, Milano, FrancoAngeli.

Maturo A. (2009), I mutevoli confini della medicalizzazione: prospettive e dilemmi del miglioramento umano, *Salute e Società*, 2: 17-35.

Maturo A. (2012), Medicalization: Current Concept and Future Direction in a Bionic Society, *Mens Sana Monographs*, 2012, 10(1): 122-133.

Maturo A. (2013), The medicalization of education: ADHD, humanenhancementand academic performance, *Italian Journal of Sociology of Education*, 5(3): 175-188.

Meo M. (2012), *Il corpo politico. Biopotere, generazione e produzione di soggettività femminili*, Milano, Mimesis.

Meo M. (2014) (ed.), *Ripensare il corpo. Rappresentazioni, Medicalizzazioni, Decolonizzazioni*, Roma, Aracne.

Mill J.S. (1976), *Saggi su alcuni problemi insoluti di economia politica*, ed. it. Parrinello S., Milano, Isedi.

Parsons T., Litz V., Death in American Society, in E. Schneiderman (ed.), *Essay in Self-Destruction*, 133-170, New York, Science House.

Raffa V. (2014), Corpi, malattia e potere normativo, in M. Meo (ed.), *Ripensare il corpo. Rappresentazioni, Medicalizzazioni, Decolonizzazioni*, 65-82, Roma, Aracne.

Raffa V. (2016), *Identità croniche? La talassemia tra costruzione sociale ed esperienza biografica*, Milano, FrancoAngeli.

Simmel G. (1903), *Die Grobstade und das Geistesleben*; tr. it. 2007, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando editore.

Sorrentino V., *Il pensiero politico di Foucault*, Roma, Meltemi.

Sontang S. (1979), *Malattia come metafora: il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi.

Taylor C. (2005), *Gli immaginari sociali moderni*, Roma, Meltemi.

Weber M. (2006), *La scienza come professione, la politica come professione*, Milano,



Valentina Raffa

Oltre l'immaginario scienista: la malattia cronica tra ospedalizzazione e vita quotidiana



Mondadori.

Wunemburger J.J. (2003), *L'immaginario*, Genova, Il Melangolo.



Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia.

Vincenzo Del Gaudio

Abstract

On Richard's Trace: The Theater Imagination of Evil Between Theater of Blood and Theater of Sickness. In 1977 Carmelo Bene met the French philosopher Gilles Deleuze whom tells his idea about Richard III mise-en-scène, that is to equip the actor of huge prosthesis to his arms that would show all the body degeneration and would make him, at spectator's eye, the incarnation of a meaningless evil.

After all the whole theatre from last century, starting from its foundation, has been crossed by Antonin Artaud's visionary charge and his *theatre of cruelty*, where theatre becomes a space of pestilence and incarnation of evil. This work wants to investigate some figures of last fifteen years theatre, around whom it has been built a consciousness connected to evil, and to show its layering of figures that go from a social fear to the staging of sickness and death, passing through pain and foolishness of evil.

Keywords

Riccardo III | Representation Evil | Theater of Blood | Sick Theater | Social Imaginary.

Author

Vincenzo Del Gaudio– delgaudio.vincenzo@gmail.com
Università Degli studi di Salerno

Prologo

Il teatro nell'ultimo secolo ha rappresentato l'idea di male in diverse forme e diversi modi; ha provato a rappresentare il proprio tempo e a dialogare con i linguaggi artistici e mediali che hanno dato forma ad inquietudini e sentimenti condivisi in vere e proprie figure dell'immaginario (Frezza, 1995, 2015; Abruzzese, 2001, 2008, 2011), spazi di elaborazione collettiva che, attraverso i media, definiscono il rapporto tra individualità e sentire collettivo. In questa direzione "un'ampia zona di sociologie dell'immaginario del Novecento [...] hanno individuato come processo fondamentale della cultura quel flusso mimetico e connettivo, costruito su narrazioni ed immagini irriducibili al regime di significazione dei testi chiusi e fissi, e basato su una intensa partecipazione del non-razionale, dell'inconscio, dei sentimenti, dei sensi, su cui si basa il gioco di iterazione tra individui e società" (Ragone, 2015: 65). D'altro canto il teatro, pure essendo un medium particolare e solo a determinate condizioni (Amendola and Del Gaudio, 2017; Deriu, 2013) a partire dalla metà del secolo scorso deve essere pensato alla luce del rapporto che intrattiene con i media prima elettronici e poi digitali (Abruzzese, 2017) con i quali non soltanto condivide un immaginario ma anche alcune pratiche che, con i linguaggi digitali, sono sempre più ibride (Giannachi, 2004, 2009; Giannachi and Benford, 2011; Kozel 2007; Bay-Cheng and Kattenbelt and Lavender and Nelson, 2010; Bay-Cheng and Parker-Starbuck and Saltz, 2015, Abruzzese, 2017; Gemini, 2003; Schechner, 2011; Dixon, 2007; Amendola, 2006; Monteverdi, 2011; Salter, 2010; Pizzo, 2013). In una prospettiva legata alla mediologia del teatro e alla sociologia dei processi dell'immaginario, indagare le figure attraverso le quali il teatro ha tematizzato il male significa riconoscere alcuni plessi semantici complessi, figure iconiche la cui natura è intermediale.

Uno dei modelli attraverso il quale il teatro ha prodotto e tematizzato l'immaginario del male è sicuramente legato alla vasta produzione di testi che al proprio centro hanno le figure del male e il loro sviluppo. Il nostro contributo intende indagare alcune tra le numerose figure del male che popolano l'immaginario teatrale concentrandoci piuttosto che sulla produzione letteraria sulla produzione scenica, cercando di comprendere come tali figure funzionino per un'elaborazione sociale del male. Le figure che abbiamo scelto di analizzare sono essenzialmente due: il *teatro del sangue* intendendo con questo termine un modello attraverso il quale il teatro ha messo a fuoco il tema della violenza analizzandolo da due angolazioni differenti, da un lato una forma di teatro che tende ad esorcizzare la violenza e dall'altra un'altra forma che tenda ad utilizzare la violenza come momento di espansione, liberazione ed estasi. Il *teatro della malattia* inteso come quel teatro che inscena il corpo malato, deforme, mostruoso¹ fino a ripensare l'intero spazio scenico come spazio della malattia.

¹ Sulla questione del corpo mostruoso rimandiamo alla definizione di "attore zombie" da noi adottata per la messa a fuoco di alcune questioni inerenti al lavoro attoriale contemporaneo. (Amendola and Del Gaudio and Tirino, 2017)

Riccardo: Anti-prologo.

La figura di Riccardo III di Shakespeare è stata spesso evocata per rappresentare il nesso che si instaura tra comportamento delittuoso, immaginario del male e potere. Riccardo sin dalle prime pagine dell'opera è descritto come un orrendo gobbo deforme che detesta il tempo di pace e il cui unico scopo è quello di cospirare ai danni del fratello. È lo stesso Shakespeare che ci mostra come Riccardo in realtà, per propria natura sia costretto ad indossare i panni del delinquente, di abbracciare il male, di assumere la parte del cattivo: "e così, dal momento che non riuscirei davvero a fare l'innamorato e intrattenere questi bei giorni dalla voce soave, ho deciso d'assumere, per contro, la parte del cattivo, e di portare ogni sorta di invidia odio agli oziosi piaceri di questo tempo" (Shakespeare, 1987: 27)². Insomma, come ha notato Auden, Riccardo è un *villain* cioè "un individuo perfettamente consapevole che compie, in piena coscienza, un crimine fine a se stesso" (Auden, 2006: 51).

Nel 1977 Carmelo Bene decide di mettere in scena "Riccardo III". Nello stesso anno lo stesso Bene costruirà dello spettacolo un adattamento per la televisione prodotto dalla RAI. Il rovello intorno al quale il regista e attore salentino vuole costruire il proprio Riccardo viene raccontato a Gilles Deleuze che Bene incontra quasi quotidianamente dopo le messe in scena di S.A.D.E. a Parigi³. Deleuze senza vedere lo spettacolo decide di scriverci un saggio: *Un manifesto di meno* (Deleuze 2002). Il Riccardo III di Carmelo Bene a nostro avviso funge perfettamente da figura che tiene insieme entrambi i modelli di rappresentazione del male che andremo ad analizzare in quanto su di esso si condensano le istanze sia del sanguinario e del sangue che della malattia e della deformità. L'idea centrale del lavoro di Bene è quella di munire Riccardo di enormi protesi che a mano a mano ne ridefiniscono i contorni corporali, aprendolo e sezionandolo, come scrive Deleuze: "Egli si comporrà con protesi secondo gli oggetti che trae a caso da un cassetto. Si costruirà un po' come Mr. Hyde, con colori, rumori, cose. Si formerà, o meglio, si deformerà secondo una linea di variazione continua" (Deleuze, 2002: 87). Tale gesto, quello del fare e del disfare il corpo, viene interpretato da Deleuze come un gesto chirurgico, che apre i corpi, li seziona⁴, fino a mostrarne le viscere, il sangue, fino a mostrarli come monchi, malati, deformi. Tale deformità è evidente nelle enormi mani posticce che Bene applica al personaggio di Riccardo, mani tozze e tumefatte. Il Riccardo di Bene d'altronde si apre con una sorta di invocazione al delitto, una sorta di preghiera di sangue: "Guarda, guarda il mio sangue, ma tu guarda il sangue

² Per una prima disamina del concetto di male in Shakespeare si veda tra la vastissima bibliografia (Bradley, 1964; Knott, 1964; Macginn, 2008; Ricciardi, 2011; Donà, 2016; Auden, 2006) Sull'influenza di Shakespeare sui media contemporanei si veda in prima analisi (Calbi, 2013; Balló, Perez, 2015).

³ Una ricostruzione di quei giorni si trova in (Bene and Dotto, 1998)

⁴ Della stessa idea sembra essere Pierre Klossowski che pensa al teatro di Bene come ad un teatro chirurgico "il teatro è molto vicino alla chirurgia [...] l'ospedale, la clinica è un teatro: Sade l'aveva capito benissimo" (Klossowski, 1995 in Bene, 1995: 1528)

dei Lancaster... come cola per terra!... Piango, lo vedi?, vedi come piango la morte di mio padre?!... non vedi come la mia spada piange?... Non lo vedi che voglio fare piangere tutti?!" (Bene, 2002: 15). Riccardo è un uomo deforme e malato il cui scopo non è più quello di raggiungere la corona, ma quello di sezionare il proprio e l'altrui corpo, è un Riccardo senza centro, senza equilibrio: "Riccardo non smette di perdere l'equilibrio, di barcollare, di scivolare dal comò su cui si appoggia..." (Deleuze, 2002: 100) in cui si incarna un immaginario funereo che da un lato apre al delitto e allo scorrere del sangue come spazio di relazione e dall'altro si concentra sulla malattia e la deformità come deriva necessaria di ogni corpo, come esperienza di un male insensato che viene compiuto: Riccardo è sia servo che padrone, aguzzino e vittima, un mutante che si carica su di sé tutto il peso del male che egli stesso infligge, tra teatro del sangue e teatro della mostruosità. La figura di Riccardo incarna per tutto il secondo novecento fino ai primi anni del nuovo millennio una figura di snodo per la messa in scena e la tematizzazione del male, basti pensare ad artisti come Thomas Ostermaier e Angelica Liddell che, tra gli altri si confrontano con la doppiezza e l'ambiguità della figura shakespeariana, soggetta ad una sorta di indistinzione, ad una sorta di apertura dove il male è uno spazio simbolico sospeso tra malattia e potere, tra sangue e dolore.

1 La rappresentazione del male: Il teatro del sangue.

Il teatro occidentale, sin dalla sua fondazione, è uno spazio sociale dentro il quale costruire comunità (Fisher Lichte, 2005, 2014, 2014a). D'altronde chiamando in causa Durkheim l'estetologa tedesca Erika Fisher-Lichte chiarisce che i processi che determinano la costituzione sociale della comunità - "il teatro appariva come il luogo nel quale questi processi di formazione di una comunità si potevano non solo osservare, ma compiere in modo esemplare" (Fisher-Lichte, 2014: 91) - in teatro sono amplificati. Insomma per l'estetologa tedesca il teatro è uno spazio in cui non soltanto è possibile osservare i movimenti oscillatori attraverso i quali le comunità si costituiscono ma piuttosto è uno spazio dove fare in prima persona esperienza di tali movimenti. Cioè il teatro funge da spazio dentro cui ripetere, in forma esemplificativa, l'esperienza della comunità che secondo Fisher-Lichte permette agli attori e agli spettatori, attraverso la loro co-presenza corporea (Fisher-Lichte, 2014: 67-71), di fare, in forma consapevole, esperienze alle quali generalmente si è preclusi: "la creazione della comunità di attori e spettatori doveva rendere possibile per tutti i partecipanti le esperienze finora precluse, mettendo così in moto corrispondenti processi di trasformazione" (Fisher-Lichte, 2014: 93). Come per Durkheim (Durkheim, 1962) prima, per la filosofa tedesca le comunità si producono intorno all'"esecuzione collettiva di rituali" (Fisher-Lichte, 2014: 93) che, come ha mostrato Victor Turner sono alla base del processo di fondazione della comunità a teatro (Turner 1986, 1993, 2014). Lo spazio teatrale quindi per Fisher-Lichte implica uno spazio nel quale studiare e fare esperienze di complessi rapporti sociali.

1.1 Alle radici della crudeltà: il teatro del sangue tra Felix Emmel e Antonin Artaud.

Nel testo *il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (Artioli, 2005) Umberto Artioli prova a tracciare una linea evolutiva attraverso cui comprendere i riferimenti culturali che confluiscono nella nota formulazione artuadiana di *teatro della crudeltà*. La penultima tappa nel processo di costruzione culturale che porta al teatro della crudeltà viene identificata dallo studioso mantovano nel lavoro del critico teatrale tedesco Felix Emmel e in particolare nel testo *Das ekstatische Theater* pubblicato nel 1924 (Emmel, 1924). Subito Artioli chiarisce che il testo

si situa su di un crocevia a dir poco anomalo nella storia delle poetiche sceniche del novecento; troppo in ritardo per trovare udienza nella Germania di Weimar [...] troppo culturalmente marginale per porsi come antecedente immediato di colui che sui concetti di fascinazione, contagio, magia o destino costruirà, col *Teatro e il suo doppio*, una delle poetiche teatrali più significative del nostro secolo. (Artioli, 2005: 170)

Insomma Artioli ci avverte che la vicinanza tra Emmel e Artaud non può essere pensata da un punto di vista né filologico né tanto meno storico⁵, eppure tale avvertenza è strana soprattutto se ci viene fatta da uno degli storici del teatro più rigorosi del secolo scorso. Quello che Artioli sembra suggerirci che è che il testo di Emmel e quello di Artaud, pur non essendo legati da una filiazione diretta né da legami storici che ne autorizzano la comparazione, condividono un immaginario cioè condividono alcune immagini simboliche nelle quali si esplica il rapporto tra autore e società (Abruzzese, 2008) ed è proprio a partire da questo luogo dell'immaginario, questo spazio nel quale il rapporto tra individuo e società si esplica in immagini che i due testi sembrano suggerirci una particolare immagine del teatro come luogo della malattia e allo stesso tempo come spazio in cui esercitare una sorta di resistenza ad un crollo. Il testo di Emmel si apre con i toni apocalittici di una cultura erosa e destinata a perire sotto i colpi di machete di un male che pare incurabile:

Il marchio di Caino della nostra epoca si chiama: dissoluzione. La disintegrazione economica, sociale e politica ha consumato il corpo in frantumi dell'Europa. Il vegetare materiale consuma oggi tutte le forze del popolo tedesco. Un immenso beneficio infettivo prolifera. L'ossessione del Dollaro. La psicosi del valore reale. Una guerra di tutti contro tutti. Un Europa febbricitante. Questo avviene della forma sempre più raccapricciante della dissoluzione dell'uomo interiore. L'intelletto, la ragione matematica come arma più potente nella lotta per l'esistenza si è arrogata il dominio sui circoli dell'anima degli uomini. Tutte le connessioni culturali si sono corrose con la lisciva del loro smembramento.

⁵ Allo stesso modo Artioli avverte che l'adesione successiva di Emmel al nazismo oltre ad aver implicato una quasi totale cancellazione del lavoro del critico tedesco dagli studi di matrice teatrale non può essere l'unica chiave di lettura per decifrare *das Ekstatische Theater*.

I vincoli tra uomo e l'ambiente, tra uomo e l'uomo, tra uomo e il popolo, tra l'uomo e l'infinito, sono sciolti. La fonte, da cui la sola cultura scorre, è avvelenata (Emmel, 1924: 1)⁶

Il testo di Emmel riconosce una catastrofe, il marchio di Caino di un'intera epoca, una malattia incurabile che avvelena il cuore della cultura dell'Europa. Per Emmel tale male si ripercuote nel teatro che diventa una sorta di camera di tortura, uno spazio nel quale quelle comunità che abbiamo visto essere cruciali per il funzionamento sociale del teatro, vengono contagiate dalla "guerra di tutti contro tutti". Dunque il critico tedesco sembra pensare ad un teatro nel quale elaborare il fallimento e il male che attanaglia un'intera epoca, nel quale elaborare un mondo dopo la *katastrophe*, cioè nel quale elaborare strategie di difesa e costruzione del teatro futuro e con esso di nuovi rapporti sociali. Allo stesso modo uno dei saggi più famosi che costituiscono *il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud sembra aprire alla constatazione di un "franare generalizzato": "Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, e che è fatta per dettare leggi alla vita" (Artaud, 1968: 127). Il punto interessante al fine del nostro discorso non è tanto che entrambi gli autori riscontrino un franare della cultura, sono tanti gli autori che all'inizio del secolo scorso parlano di una crisi culturale irreversibile, la cosa interessante che accomuna i due autori è che da un lato tale crisi viene rappresentata attraverso la metafora della malattia mostrando il teatro come uno spazio malato abitato da attori claudicanti, un spazio in cui il negativo entra in maniera preponderante e ne determina i confini⁷. L'altro punto estremamente interessante è che entrambi gli autori non cercano un rovesciamento dialettico opponendo all'idea di un teatro della malattia un teatro della cura, ma piuttosto per entrambi lo spazio teatrale deve spingere verso una diversa forma di crudeltà che giochi il negativo con il negativo, il crollare con la rovina, la malattia con la malattia, la pena con la pena. Tale struttura nel lavoro di Emmel passa dalla tematizzazione di un *teatro del sangue* che si opponga ad un *teatro dei nervi*: "Esso vuole dare all'arte teatrale un nuovo fondamento sopra-intellettuale: l'estasi del sangue" (Emmel, 1924: 5). Il concetto emmeliano di sangue ha a che fare con la possibilità di costruire un attore, una regia, una critica che abbiano come scopo principale quello di aprire una falla nel teatro dei nervi considerato come momento mimetico e poco autentico della scena. Per Emmel il teatro del sangue apre alla riscoperta delle forze che agiscono in profondità, in opposizione al teatro dei nervi che agisce in superficie: "In Emmel, questa dialettica del centripeto e del centrifugo, per cui la forza originaria, man mano dalla sua radice, si condensa e si rarefa, diventando orgia di simulacri [...] vale anche per l'attore" (Artioli, 2005: 172). Insomma la dialettica tra sangue e nervi apre ad un momento in cui, per il critico tedesco, il male, inteso come

⁶ Tutte le parti citate dal testo di Emmel laddove non se ne indichi la fonte sono state da noi tradotte.

⁷ Per una prima disamina di tali momenti di crisi all'inizio del secolo scorso si veda Cacciari (1977; 1980), Rella (1981).

momento in cui bataillanamente (Bataille, 1978, 1987) l'uomo, uscito dai gangli e dalle categorie del quotidiano, raggiunge una dimensione di *continuum* con le forze della natura.

D'altro canto Artaud pensa al suo teatro della *crudeltà* come ad uno spazio in cui la crudeltà sia una strada per raggiungere un nuovo teatro; una forza propulsiva che metta lo spettatore in una condizione di disagio:

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze il teatro deve rinnovarsi.

Profondamente convinto che il pubblico pensa innanzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al razio-cinismo, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa per le strade.

Se vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra o nella pazzia. (Artaud, 1968: 201).

Per l'autore francese il teatro deve diventare uno spazio in cui il terrore e la crudeltà fungano da traino per l'apertura della "nostra intera vitalità, da metterci di fronte a tutte le nostre possibilità" (Artaud, 1968: 202). Così come per Emmel per Artaud il teatro deve ritrovare nel proprio spazio, la forza distruttrice delle feste popolari, di quei momenti in cui si fa esperienza di comunità acefale, per dirla ancora con Bataille⁸, comunità che si danno oltre il momento razio-cinante, che si aprono all'imprevisto e alla morte. In questo senso per entrambi gli autori il teatro è uno spazio malato, legato alla malattia come forza propulsiva, al male non inteso come forma morale ma piuttosto come propellente a partire dal quale lo spazio comunitario si costituisce. Il teatro del sangue e il teatro della crudeltà sono due esperienze che aprono alla costituzione di un immaginario teatrale come uno spazio aperto, aperto al contagio, alla malattia e alla rivolta: "Questa rivolta è quella del Male contro il Bene [...] non possiamo che essere *l'impossibile* e la morte." (Bataille, 1987:19). D'altro canto nell'ultimo periodo della propria riflessione, a partire da quello che Marco de Marinis ha denominato 2° teatro della crudeltà (De Marinis, 1999), l'autore francese sembra ripensare gli assetti teorici del proprio teatro proprio a partire dalla categoria di sangue; nei giorni di internamento nel manicomio di Rodez l'autore francese utilizza la metafora del sangue per ripensare profondamente il corpo e ripartire da esso, e dalla messa in discussione della sua anatomia. Il teatro diventa uno spazio traumatologico dove il sangue è espressione di un ripensamento dell'anatomia umana che giungerà alla nota formulazione di *corpo senza organi* (Artaud, 2000), lo spazio teatrale del "teatro del sangue" diventa una "scena-crogiolo in cui si rifanno i corpi, per calpestio di ossa, membra e sillabe" (De Marinis, 1999: 78)

1.2 La mimica del sangue: il teatro di Origien e Mysterien e la violenza esorcizzata

⁸ Sulla questione delle comunità acefale in Bataille si veda (Esposito, 1998; Galletti, 2015).

Se Emmel ed Artaud teorizzano un teatro nel quale la crudeltà ed il sangue fungano da motore per la costituzione dell'evento scenico e da ultimo come spazio entro il quale si esperisce un prototipo di comunità, un altro artista pensa allo spazio scenico come uno spazio in cui esperire le "forze primordiali" e in cui il sangue sia al centro della scena come motore dell'evento performativo: Hermann Nitsch. Tra i più importanti esponenti dell'azionismo viennese Nitsch a partire dalla fine degli anni sessanta mette in scena alcune performance che denomina *Origien-Mysterien-Theater*.

L'om Theater è un modello di performance che si basa sulla scia di quanto pensato da René Girard (Girard, 1980), sull'idea che punto di partenza del legame tra evento scenico e comunità si basi sulla messa in scena della violenza intorno ad un capro espiatorio. Il sangue in questo processo è l'elemento primordiale, il "colore" intenso che definisce il lavoro dell'artista austriaco. Nitsch dunque si lega all'immaginario delineato da Emmel e da Artuad per mettere in scena veri e propri rituali in cui la violenza non sia semplicemente rappresentata ma venga presentata in tutto il suo furore. Nei rituali dell'om theater vengono macellati animali, il corpo dei performer ricoperti di sangue e poi asciugati con lunghi lenzuoli bianchi che successivamente vengono esposti; il sangue diventa l'elemento predominante e simbolico della violenza: "IO SONO IL PITTORE che MACELLA E CACCIA PER VOI L'ANIMALE [...] scavo con entrambe le MANI NELLA CARNE UMIDA DI SANGUE DELLE SUE INTERIORA E MACCHIO IL MIO CAMICE CON FECI SANGUE E COLPA" (Nitsch 2008: 11), il motore attraverso il quale il processo di trasformazione e costruzione del rituale teatrale e di conseguenze la comunità si compie (Nitsch, 2008, 2010); i lenzuoli che vengono esposti vengono definiti in questo senso "pittura rosso sangue". Nella costruzione scenica di Nitsch la pittura quindi diventa il momento finale di una complessa dialettica rituale in cui il rito inscena la violenza per immunizzarsi da essa (Esposito, 2002). Seguendo la logica girardiana⁹ il rito nitschiano spinge tutta la violenza su di un unico elemento per fare in modo che essa venga stigmatizzata dalla società. Nell'om theater la fondazione della comunità teatrale passa attraverso il delitto e il sangue che definiscono il campo entro il quale tale comunità trova il proprio *munus* (Esposito, 1998)¹⁰. Nelle pratiche nitschiane la pittura assume due diversi significati: uno memoriale, che funge da momento documentale dell'evento scenico e uno più profondo che potremmo definire performativo, essa si lega all'elemento performativo che ogni pittura sembra occultare *ab origine*, ne mostra il movimento. In questo senso il ricorso all'elemento negativo, alla violenza e al male nel teatro di Nitsch è legato ad una logica salvifica: "mete che l'om theater e quindi la mia

⁹ È lo stesso Girard studiando il meccanismo mimetico del desiderio a legare la propria teoria a logiche teatrali: (Girard, 1980, 1983; 1987, 1994). In questo senso è lo stesso autore a mostrare come la propria teoria funzioni all'interno del teatro di William Shakespeare (Girard, 1998).

¹⁰ Come ha notato Lorenzo Mango tale pratica ha come scopo quello di risalire fino alle radici del teatro occidentale: "Nitsch si muove lungo questa linea della tradizione occidentale del tragico e tenta di risalirla a ritroso, di recuperarne la matrice archetipica, quella che precede la storia e la differenziazione culturale." (Mango, 2011)

pittura si propongono di conseguire: 1. La pittura può svilupparsi fino a diventare una liturgia dipinta, una via di meditazione liturgica che richiede l'affermazione della vita; 2. attraverso l'om theater si deve creare una festa di resurrezione per l'esistenza; 3. Ogni discesa nel perverso e nel disgustoso avviene nel senso di un salvifico rendere coscienti." (Nitsch, 2008: 14). In questo spazio simbolico Nitsch definisce un immaginario in cui il sangue e il delitto sono tappe di espiatione, il male viene utilizzato per un complesso percorso salvifico in un l'attore è al centro di una liturgia fatta di eccessi e violenza:

l'attore sceso nell'eccesso, disceso estaticamente, macchia e cosparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri stati di intensità e eccitamento. Spesso ancor più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE. Esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, cosperso, spruzzato di sangue (colore rosso) (Nitsch, 2008: 11).

Nell'om theater avviene una sorta di ribaltamento laddove per la pittura tradizionale è la tela ad essere centrale per la "messa in scena" e il camice è soltanto uno strumento del pittore che non entra mai all'interno dell'orizzonte del quadro nel lavoro di Nitsch è il camice ad essere centrale per la struttura liturgica della propria pittura. Il camice diventa lo spazio dove il sangue si raggruma, dove il fluire dell'evento trova il proprio cicatrizzarsi, il performer diventa il sacerdote che apre alla liturgia del teatro e ne mostra il funzionamento. Il camice diventa uno spazio simbolico nel quale l'immaginario salvifico e sacrificale del teatro del sangue nitschiano si addensa: "camice della terapia, camice della trasudazione del sangue, camice della paura (camice del flagello): sangue rappreso, sangue acido, sangue infetto, sangue in putrefazione, sangue arterioso chiaro ossigenato, sangue venoso povero di ossigeno" (Nitsch, 2008: 15). Nell'om theater il male inteso come violento momento fondativo del teatro stesso, oltre ad essere il momento di immunizzazione (Esposito: 2002) della violenza, che viene introiettata in forma rituale all'interno della comunità al fine di relegarla nell'ordine della rappresentazione, è anche il momento necessario senza il quale non è possibile giungere a forme di redenzione comunitaria. Nel teatro dell'artista viennese avviene un continuo scambio di ruoli tra attore e spettatore che diventano co-soggetti (Fisher-Lichte, 2014) dell'azione scenica, tale logica è ben visibile in *Aktion 135* (2012) che l'artista propone alla Biennale de l'Avana del 2012 nella quale gli spettatori vengono invitati a prendere parte alla sanguinaria e truculenta azione di smembramento di una mucca e l'artista si siede su di una sedia a guardare tale azione. Il rapporto soggetto-oggetto viene messo da parte, o meglio, viene posto in un movimento di oscillazione continua, in cui gli spettatori diventano continuamente attori costringendo i performer al ruolo di spettatore.

Il teatro del sangue di Nitsch inscena un immaginario fatto di mutilazioni e violenza che serve come motore per l'evento drammatico, lo modella, gli dà forma; una macchina liturgica che mette in moto una pittura che è sempre azione (δρᾶ μᾶ) in uno spazio in cui la violenza dell'azione diventa germinativa di processi comunitari.



Figura 2 Aktion 135 @ Fondazione Morra



Figura 1.2 Aktion 135 - @ Fondazione Morra

1.3 *L'estasi del sangue: Jan Fabre*

Sino a partire dagli anni '70 del Novecento il lavoro dell'artista belga Jan Fabre si è concentrato sull'esplorazione dei fluidi corporali e in particolare sul sangue. Nel lavoro di Fabre, preliminarmente, il sangue ha una duplice funzione: da un lato ha una funzione materica, cioè viene utilizzato come vero e proprio materiale per la composizione di opere pittoriche e sceniche, e dall'altro in forma simbolica, come metafora del flusso vitale che Fabre prova a restituire alla realtà dell'opera: "Alla fine degli anni '70 ho iniziato a disegnare usando il mio stesso sangue, cosa che ancora mi capita. Ho utilizzato molti fluidi corporali, come le lacrime, lo sperma, le urine; mi sono poi concentrato sulla pelle e sullo scheletro. È un processo organico, che ho condotto passo passo, gradualmente" (Fabre, 2011). Il teatro dell'artista belga è un teatro aperto alla contaminazione, un teatro che guarda alla danza, alle arti visive, come spazi di riposizionamento delle arti performative. Nell'estetica di Fabre il sangue ha una funzione determinante costituendo sia il sostrato sul quale il teatro si fonda sia il modello formale nel quale le singole opere si collocano. Dunque il pensiero di Fabre sul sangue è un pensiero evolutivo che, lungi da avere la funzione di shock nel pubblico, ha come base l'immaginario dei corpi aperti e sanguinolenti della pittura fiamminga:

Quando ero un giovane artista, e per la prima volta sono stato a Bruges a vedere i pittori fiamminghi, sono rimasto folgorato dal potere che emanavano i corpi rappresentati: stigmate, flagellazioni, corpi aperti, ferite. Sono tornato a casa e ho fatto la mia prima performance col sangue, era il 1977. Come artista avevo trovato – e trovo tuttora – un senso profondo nella tradizione, ma il punto di partenza doveva essere il mio stesso corpo. Usare il sangue non è mai stata dunque la ricerca di uno shock. Questo percorso è arrivato al teatro nel 1980, e da allora sto tentando di trasmetterlo ai miei attori e danzatori. (Fabre, 2011)

Il sangue viene inserito in una complessa macchina scenica nella quale l'artista belga prova a far dialogare il teatro con l'immaginario prodotto dagli altri media. Uno dei meccanismi attraverso il quale Fabre prova ad avvicinare la pratica teatrale alle pratiche dei media elettronici e digitali è legata ad un particolare utilizzo del principio della ripetizione. Tale ripetizione di costituisce a partire dall'idea che essa, prima di essere alla base delle varie forme medialità, a teatro trova diverse modalità di utilizzo che aprono ai modelli di libertà: "la ripetizione è il tempo visibile strutturato, in modo visivo" (Fabre, 2008: 265). La ripetizione è un modo per consentire al tempo di diventare parte visibile dello spettacolo, è un modello che, per l'artista belga, è atto a tenere insieme l'immaginario teatrale performativo con quello mediale e quello delle arti visive. In questo senso il teatro del sangue di Fabre si nutre dell'immaginario pittorico e mediale provando a ricomporne i contorni in immagini e figure sensibili nelle quali tale immaginario si condensa, tale meccanismo ha alla base il principio della ripetizione in quanto grazie ad essa il regista sceglie le immagini e i gesti, le parole e le forme sceniche. C'è in Fabre una sorta di dialettica tra forme dell'immaginario e forme della scena, come se le seconde, attraverso il meccanismo della ripetizione, accolgano le prime e le rimodellino seguendo le esigenze sceniche: "Credo nel potere della ripetizione mimetica: copiare un gesto senza alcuna modifica fisica. L'accumulo e la fine della mimesi sono anche la sua scomparsa." (Fabre, 2008: 265).

Lo spettacolo dove forse si condensa maggiormente l'immaginario sanguinolento di Fabre e che può essere utilizzato come una sorta di summa del proprio teatro del sangue è *Je suis sang* (*Conte de fées médiéval*) (2001) messo in scena al festival di Avignone del 2001. Come accade per sua intera idea di teatro del sangue per Fabre il campo di indagine non è tanto, o almeno non soltanto, un'indagine storica sulla violenza medioevale, che pure è presente, quanto un'indagine sulla condizione biologica dell'uomo. In tale condizione biologica il sangue diventa uno sfondo ineludibile: "l'uomo è fatto di sangue e al sangue appartiene" (Fabre 2010: 45). Lo spettacolo di Fabre indaga il corpo a partire dalle diverse modalità attraverso cui questo si manifesta nel corpo umano, dal sangue mestruale al sangue della dissezione dei corpi che due dottori/ciarlatani compiono sulla scena fino alla violenza del sangue generato dalla guerra:

Je suis sang esplora il sangue in quanto materia prima del corpo, il sangue come combustibile del corpo, il sangue che può bollire in un eccesso di violenza e di passione, il sangue sporco che può essere rigettato o che dev'essere purificato. Il sangue pulsante del

nuovo che vuole nascere. Il sangue lento che si coagula e muore. Il sangue antico di una razza umana in via d'estinzione. Ma anche il sangue vecchio che è stato versato in questo luogo: le mura di Palais des Papes che si illuminano bruscamente di rosso." (Van den Dries, 2010: 36)



Figura 2 Je suis Sang - @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon

Il sangue quindi è simbolo di infezione, di un teatro che agisce sull'estasi e sulla possibilità, attraverso di esso, di raggiungere l'estasi con la violenza. A differenza del teatro di Nitsch, non ha una funzione esorcizzante, ma una funzione catartica. Per entrambi gli artisti il teatro è un rito di purificazione, la differenza fondamentale è che nel teatro di Fabre non c'è valore sacrificale ma un continuo processo di ripensamento del *bios* alla luce della vita animale¹¹. Il male e il sangue nel teatro di Fabre sono momenti necessari per giungere ad una forma orgiastica di comunità:

La catarsi è un principio molto importante per me. Lo spettatore è messo a confronto con i momenti più oscuri della storia dell'umanità, dal dolore all'orrore estremi e questo confronto con la sofferenza profonda purifica il suo cuore. Nelle mie messinscene, cerco proprio questo, lancio un'offensiva al pubblico, lo porto in viaggio, mostrandogli gli aspetti umani che ha dimenticato o respinto, faccio appello alla sua violenza, ai suoi sogni, al suo desiderio. Il teatro allora agisce come la peste, così come viene descritta da Artaud, per analogia a Sant'Agostino, che definiva il teatro un'epidemia di peste, da sradicare a tutti i costi. (Fabre, 2008: 266).

¹¹ Per una prima analisi della funzione della vita animale sulla scena da parte di Jan Fabre si veda: (Fabre, 1996, 2014; Orozco and Parker-Starbuck, 2015, Van den Dries, 2011)



Figura 3 Je suis Sang - @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon

2 La rappresentazione del male: la malattia e il mostruoso.

Alla fine del paragrafo precedente Jan Fabre, sulla scorta di quanto teorizzato all'inizio del secolo scorso da Antonin Artaud, apre al teatro come luogo di malattia e d'infezione. Luogo nel quale rappresentare la decadenza del corpo, forse perché a differenza di altri media il teatro non rappresenta semplicemente il corpo ma lo *presenta* in tutta la sua finitezza e caducità, quasi disarmato di fronte al proprio essere mortale.

La riflessione sulla natura di alcune delle icone del male nel teatro contemporaneo, dopo aver guardato al teatro del sangue e alla funzione che in esso ha la violenza, si chiude intorno alla funzione della malattia come spazio di elaborazione del male fisico e biologico, e come spazio simbolico nel quale ripensare i fondamenti del corpo e la propria radice finita. La parola malattia ha la stessa radice della parola male dal quale deriva ed indica un'alterazione sia fisica che degli affetti inerente al corpo umano. Il teatro come spazio di elaborazione simbolica, soprattutto a partire dal novecento si è interrogato sulla natura del corpo e sulle sue alterazioni¹², fino a mostrarne le modificazioni e la derive. Se Artaud apre al ripensamento dello spazio teatrale come

¹² In questa direzione si vedano gli studi di Petra Kuppers: (Kuppers, 2003, 2007, 2014)

spazio della malattia, dove questa essenzialmente viene pensata nella doppia valenza, di appetito di vita e rischio della morte, il teatro contemporaneo pensa la malattia come luogo necessario dell'esposizione e del rischio, come luogo simbolico a partire dal quale ripensare i fondamenti del corpo e la sua evoluzione biologica. Come ha notato Linda Kauffman, in un testo oggi pionieristico, il teatro contemporaneo rappresenta il corpo malato in tutta la sua dissolutezza, lo mette in relazione con tutto l'immaginario medico che i media contemporanei (serie tv, cinema, letteratura ecc. ecc.) (Kauffman, 1998: 13) mostrano, pensando il corpo come un campo di battaglia, uno spazio in cui le forze biologiche e tecnologiche giocano una partita, al cui centro c'è il tentativo di portare il corpo umano oltre i propri limiti biologici: "The body is simultaneously evidence of and material witness to the process of metamorphosis mapped here. That metamorphosis is the result of radical innovations in science, medicine, and technology, but the specialists responsible for these innovations seldom analyze their larger implications" (Kauffman, 1998: 14).

2.1 Le radici della malattia: Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio.

Nel 1997 la compagnia cesenate Societas Raffaello Sanzio mette in scena il *Giulio Cesare* (1997) di Shakespeare; lo spettacolo è un vero e proprio studio sul corpo malato. Gli attori sono affetti da alcune patologie anche gravi per esempio anoressia e obesità (Castellucci, 2007; Castellucci Guidi Castellucci, 1999) sino ad un attore soggetto a laringectomia a cui dunque è stata esportata la laringe e che riesce a proferire solo alcune parole attraverso un piccolo buco all'altezza del collo. Lo spettacolo mostra come il corpo-malato, che si incrocia con la malattia, rappresenti un'altra modalità di costruzione del corpo attoriale contemporaneo. Il corpo malato mostrato da Castellucci è un corpo tecnico in cui la malattia deve sempre fare i conti con un processo di medicalizzazione. In questo spazio il regista utilizza una sonda per uso medico per mostrare la laringe nel momento della fonazione. Tale operazione ha un doppio scopo: da un lato mostra la medicalizzazione del corpo malato che è un corpo sempre soggetto alla tecnica e dall'altro mostra il corpo della voce. Mostrare il corpo della voce ha per Castellucci la funzione, fondamentale nel suo teatro, di mostrare ciò che si dà ai limiti del visibile. Enrico Pitozzi proprio rispetto al lavoro di Castellucci mostra un doppio regime dell'immagine:

Da un lato il teatro del colore, vale a dire quella sensibilità che orienta la scrittura della luce e la organizza in una logica cromatica; dall'altro l'immagine acustica, quando il suono si manifesta in tutta la sua potenza drammaturgica. Possiamo parlare di una dimensione fotologica del teatro che si riassume in una grammatica dello sguardo che fa del colore il veicolo non solo di sensazioni ottico-visive, ma termiche, tattili, acustiche e perfino olfattivo-gustative (Pitozzi, 2015: 115).

Nel Giulio Cesare tale doppio regime dell'immagine apre ad una doppia incarnazione: da un lato la voce dell'attore viene estroflessa e incarnata nelle immagini che la sonda manda in scena dandole uno statuto visibile, dall'altra il corpo dell'attore laringectomizzato mostra il corpo malato in tutta la sua pesantezza inscenando un corpo sbilenco quasi negato ma allo stesso tempo estremamente presente sulla scena; un corpo in disfacimento che apre ad una condizione di medicalizzazione da un lato e di presentazione del dolore dall'altro. Nel 2015 Castellucci decide di lavorare ad una rimessa in scena dello stesso spettacolo che non è una vera e propria ripresa in quanto il regista cesenate riprende soltanto tre monologhi dalla complessa struttura dello spettacolo originario che prevedeva la divisione in due atti:

All'attore è chiesto di utilizzare un endoscopio che passa attraverso le narici e arriva fino alla gola, in modo tale da indagare il meccanismo – ma più precisamente la meccanica – della voce. Si vedono le corde vocali palpitare nel momento stesso in cui la voce si rende udibile.

Il secondo è un monologo muto, fatto di gesti. È il monologo del vecchio Giulio Cesare, che in questo caso fin dall'inizio appare già come "vittima". Ma è anche un monologo fatto di rumori, che si sprigionano assieme al gesto. Il terzo monologo è quello vittorioso di Marcantonio, il discorso celeberrimo in cui attraverso l'uso della retorica – una retorica più sofisticata di quella di Bruto – riesce a imporsi e a vincere. Ecco allora che l'attore del monologo utilizza una tecnica del tutto particolare per proferire parola, poiché l'attore è laringectomizzato ed è dunque costretto ad usare una tecnica fonatoria differente, una voce esofagea. È una voce molto legata all'idea di ferita – in questo senso vittoriosa (Castellucci, 2016).

Insomma nel rimetterlo in scena Castellucci da un lato recupera la doppiezza del corpo della voce attraverso l'utilizzo dell'endoscopio medico, dall'altro il corpo medicalizzato viene mostrato come un corpo medium di cui si mostrano i presupposti ontologici e di codice. Inoltre nel terzo monologo il corpo malato, mutilato, laringectomizzato viene esposto in tutte le sue possibilità comunicative, invertendone i codici Castellucci ci mostra un corpo malato che è sempre un corpo medicalizzato; questa dialettica è decisiva per comprendere il significato del corpo malato in scena che è sempre posto su di una soglia tra malattia e medicalizzazione, la soglia che per Petra Kuppers è una cicatrice – *scar* – che apre ad una doppia dinamica dello sguardo spettatoriale che si interseca tra attrazione e repulsione:

The scar is also an image: it holds strong connotations of social violence, of outsider status, of negativity. And yet, mysteriously, it holds the gaze—the scar incites the look, invites the narrative, fuels the story, and anchors it back into (some version of) bodies, time, and space. Creative practices at the site of the scar can play with the mechanisms of repulsion and attraction, self and other, identity and production of difference (Kuppers, 2006: 1).



Figura 4 - Giulio Cesare. Pezzi staccati - @ Romaeuropa Festival.

D'altronde il lavoro di Castellucci è sempre attento alle logiche del corpo malato come per l'allestimento di *Orfeo e Euridice* (2014) dove protagonista dello spettacolo è una ragazza in coma vigile¹³ o ancora nel tanto discusso *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (2012) in cui la scena è inondata da un'enorme riproduzione del Cristo Benedicente di Antonello da Messina. Lo spettacolo mette in scena in uno spazio asettico un letto e un piccolo divanetto; una stanza di una casa in cui un figlio si prende cura del padre malato;

¹³ In *Orfeo e Euridice* (2014) Romeo Castellucci sceglie di proiettare in diretta le immagini di una paziente in coma vigile, Karin Anna Giselsbrecht, che dal proprio letto di ospedale ascolta attraverso delle cuffie la musica che proviene dal teatro. Il proprio doppio digitale diviene così parte dell'architettura della scena e allo stesso tempo essendo ascoltatore privilegiato dell'opera lirica diviene di essa co-soggetto. Per una disamina completa dello spettacolo si veda (Heidegger, 2014; Monteverdi, 2014).

il padre viene cambiato spesso dal figlio e l'immobilità lo costringe ad usare un pannolone per i bisogni corporali che a poco a poco inondano la scena. Il corpo che Castellucci mette in scena è un corpo aperto, in cui la malattia rappresenta un radicale rovesciamento di ciò che un corpo può fare. A questo punto Castellucci sembra suggerirci che l'aumento del corpo determinato dai nuovi media implica una fenditura in cui il corpo bio-tecnologico diventa corpo medicalizzato, un corpo esposto alla malattia e al disfacimento.

Epilogo?

Chiaramente quello del *teatro del sangue* e del *teatro della malattia* sono solo due dei possibili plessi semantici in cui si esplicitano figure del male e il rapporto che il teatro intrattiene con le rappresentazioni del male. Tali plessi semantici si costituiscono e si determinano in maniera intermediale cioè si muovono da un media all'altro e si aprono sempre a diverse connotazioni. In questo spazio una sociologia dell'immaginario deve indagare tali plessi semantici per collocarli all'interno del rapporto tra teoria dell'immaginario e scienze sociali. In questo rapporto il teatro assume una sua centralità in quanto esso rappresentando gli altri media (Bolter and Grusin, 1998) si costituisce come uno spazio in cui la natura di tali figure si pone su di un doppio piano: da un lato esse sono punte di un più complesso magma dell'immaginario e dall'altro diventano figure simboliche attraverso le quali studiare la costituzione e lo sviluppo dei rapporti sociali.

Bibliographie

Abruzzese, A. (2001), *L'Intelligenza del mondo, fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Roma Meltemi.

Abruzzese, A. (2008), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Sossella.

Abruzzese, A. (2011), *Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Sossella.

Abruzzese, A. (2017), *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa*, Milano, Meltemi.

Amendola, A. (2006), *Frammenti d'immagine. Scene, schermi e video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori.

Amendola, A., Del Gaudio, V. (2017) *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Salerno. I gechi.

- Artaud, A., (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Artioli, U. (2005), *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza.
- Auden, W., H. (2006) *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi.
- Balló, J., Perez, X., *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcellona, Anagrama.
- Bataille, G. (1978), *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo.
- Bataille, G. (1987), *La letteratura e il male*, Milano, SE.
- Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J., Saltz, D. (a cura di) (2015), *Performance and media: Taxonomies for a changing field*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (a cura di) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University press.
- Bene, C. (2002), *Riccardo III*, in Deleuze, G., Bene, C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 11-82.
- Bene, C., Dotto, G. (1998), *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.
- Bradley, A. (1964), *La tragedia di Shakespeare*, Milano, Garzanti.
- Calbi, M. (2013), *Spectral Shakespeares. Media Adaptations in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave.
- Castellucci, R. (2007), *Epitaph*, Milano, Ubulibri.
- Castellucci, R., Guidi, C., Castellucci, C. (1999), *Epopea della polvere. Il teatro della societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri.
- Castellucci, R. (2016) *La meccanica della retorica. Intervista a Romeo Castellucci*, from <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-meccanica-della-retorica-intervista-a-romeo-castellucci-attorno-ai-pezzi-staccati-del-giulio-cesare/> (ultima consultazione 20/04/2017).
- De Marinis, M. (1999), *La danza alla rovescia di Artaud*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- Deleuze, G. (2002), *Un manifesto di meno*, in Deleuze, G., Bene, C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 85-113.

- Deriu, F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le lettere, 2013.
- Durkeim, É. (1962), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni Comunità.
- Dixon, S. (2007), *Digital performance*, Cambridge, MIT press.
- Donà, M. (2006), *Tutto per nulla. La filosofia di William Shakespeare*, Milano, Bompiani.
- Emmel, F. (1924), *Das Ekstatische Theater*, Prien, Kampmann & Schnabel.
- Esposito, R. (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R. (2002), *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Fabre, J. (1996), *Arti & insetti & teatri*, Genova, Costa e Nolan.
- Fabre, J. (2008), *Conversazione con Jan Fabre*, in Van den Dries, L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri: 259-296.
- Fabre, J. (2011), *Teatro*, Milano, Ubulibri.
- Fabre, J. (2011), *Conversazione con Jan Fabre*, from <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/97/il-potere-del-corpo-vulnerabile-conversazione-con-jan-fabre.html> (ultima consultazione 20/04/2017).
- Fabre, J. (2014), *Stigmata. Actions & Performances 1976 - 2013*, Milano, Skira.
- Fisher-Lichte, E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, London New York, Routledge.
- Fisher-Lichte, E. (2014), *Estetica del performativo*, Milano, Carocci.
- Fisher-Lichte, E. (2014a), *Dionysus Resurrected Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd.
- Frezza, G. (1995), *La macchina del mito tra film e fumetti*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Frezza, G. (2015), *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema dall'analogico al digitale*, Cava de' Tirreni, Areablu.
- Galletti, M. (2015), *La comunità "impossibile" di Georges Bataille*, Torino, Kaplan.
- Gemini, L. (2003), *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli.
- Giannachi, G. (2004), *Virtual theatres. An introduction*, London-New York, Routledge

- Giannachi, G. (2007), *The Politics of New Media Theatre*, London-New York, Routledge.
- Giannachi, G., S. Benford (2011), *Performing Mixed reality*, Cambridge-London, MIT press.
- Girard, R. (1980), *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1983), *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1987), *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1994), *L'antica via degli empi*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1998), *Shakespeare o il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano.
- Heidegger, G. (2014), *Incontro con Romeo Castellucci Conversazione sulla regia di Orfeo ed Euridice di Gluck*, from <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/incontro-con-romeo-castellucci> (ultima consultazione 20/04/2017)
- Kauffmann, L. (1998), *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkley, University of California press.
- Klossowski, P. (1995), *Senza titolo*, in Bene, C. (1995), *Opere*, Milano, Bompiani: 1528-1531.
- Knott, J. (1964), *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli.
- Kuppers, P. (2003), *Disability and Contemporary Performance Bodies on Edge*, New York, London, Routledge.
- Kuppers, P. (2007), *The Scar of Visibility #1 medical performances and contemporary art*, Minneapolis London, University of Minnesota press.
- Kuppers, P. (2014), *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*, New York, Palgrave.
- Mac Ginn, C. (2008), *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Roma, Fazi.
- Mango, L. (2011), *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, in *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, anno I, n. 1, aprile 2011, pp. 15-43
- Monteverdi A.M. (2011), *Nuovi media nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli.
- Monteverdi, A.M. (2014), *L'Orfeo di Castellucci. Musica celestiale per un angelo in coma vigile, Rumor(s)cena 25 giugno 2014*, from

<http://www.rumorscena.com/25/06/2014/lorfeo-di-castellucci-musica-celestiale-per-un-angelo-in-coma-vigile> (ultima consultazione 20/04/2014)

Nitsch, H. (2008), *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra.

Nitsch, H. (2010), *Essere. Teorie dell'Origien Mysterien Theaters*, Napoli, Edizioni Morra.

Orozco, L., Parker-Starbuck, J. (2013), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, New York, Palgrave.

Pizzo, A. (2013), *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University press.

Pitozzi, E. (2015), *Estendere il visibile: la logica del suono e del colore*, in Di Matteo, P. (2015) *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio: 115-126.

Ragone, G. (2015), Radici delle sociologie dell'immaginario, *Mediascape journal*, n.4: 63-75

Ricciardi, F. (2011), *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, Mimesis.

Salter, C. (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT press.

Schechner, R. (2011), *Performance studies. An introduction*, London-New York, Routledge.

Shakespeare, W. (1986), *Riccardo III*, Milano, Rizzoli.

Turner, V. (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino

Turner, V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

Turner, V. (2014), *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, il Mulino.

Van den Dries, L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri.

Van den Dries, L. (2011), *L'Animalité dans l'oeuvre de Jan Fabre*, in Parault, S. (2011), *L'Homme en Animal sur scène et au cinéma*, Nanterre, Esitions du Jongleur

La bocca del male. Cannibalismo, estetizzazione e performatività nell'ecosistema narrativo di Hannibal Lecter

Mario Tirino

Abstract

The Mouth of Evil. Cannibalism, Aestheticization and Performativity in the Narrative Ecosystem of Hannibal Lecter. The paper explores from a socio-cultural perspective how the theme of cannibalism is used in the narrative ecosystem focused on Hannibal Lecter (four novels by Thomas Harris, five films, a television series). The imaginary related to food in this transmedial ecosystem illustrates the path that goes from procuring to preparation until consumption. In this key, the paper analyses the ways moral norms of a given era identify some relationships with food as normatively acceptable, while classifying others as "abnormal", referring to cannibal cultures (Kilgour 1990). Novels, films, and ABC series are analyzed according to two functions associated with the cannibalistic gesture (Arens 2001): the symbolic function associated with eating human flesh and the aestheticizing function. Finally, the paper debates the figure of the cannibalistic killer in ABC tv show, as a paradigmatic example of the transition from the classical hero to the postclassic hero (Cano-Gomez 2012) and the representation of evil in terms of identity performance, in the wider context of the post-seriality television (Brancato 2011).

Keywords

cannibalism | transmedia | Hannibal Lecter | narrative ecosystem | evil

Author

Mario Tirino – mario.tirino@gmail.com
Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione
Università degli Studi di Salerno

Le scienze sociali si sono occupate solo in tempi relativamente recenti di alimentazione (per approfondimenti si rinvia a Goody 1982, Fischler 1990 e Mennell, Murcott, van Otterloo 1992). La proposizione che ricorre nei diversi approcci di sociologia del cibo (Sassatelli 2004, Meglio 2012) riguarda il legame tra cibo e identità, formulato già dal fisiologo Anthelme Brillat-Savarin e dal filosofo Ludwig Feuerbach. Il nesso cibo-identità, secondo la massima di Giovenale “mens sana in corpore sano”, riguarda il tentativo di controllare con le pratiche alimentari la salute del corpo e della mente. Nei processi di socializzazione, questo principio si traduce nella formulazione di liste di cibi permessi e altri vietati, in base a prescrizioni di ordine simbolico, spesso legate alla religione. Come osserva Leach (1972: 44-45), l’ambiente terrestre abbonda di materiali potenzialmente commestibili, ma solo una piccola parte è classificata come cibo, in base ad una categorizzazione di ordine culturale che individua tre classi: sostanze commestibili riconosciute come cibo e normalmente consumate; sostanze commestibili, ma ritenute proibite o consumate solo in occasioni rituali; sostanze commestibili che la cultura e il linguaggio non identificano come cibo. In base a tale operazione, alcuni fenomeni sono esclusi dal discorso sociale, in quanto tabù di ordine sociale e linguistico legati all’alimentazione “proibita”. Tra questi fenomeni rientra sicuramente il cannibalismo.

1. Il cannibalismo. Tabù e mito

Il tema dell’antropofagia ricorre nei racconti di diverse culture ed epoche, proprio in quanto tabù (Diehl e Donnelly 2008), mito perturbante e affascinante allo stesso tempo (Ulyatt 2012: 8). Nella cultura greca, per esempio, le *Baccanti* di Euripide, i passi dell’*Odissea* riservati al gigante Polifemo, il mito del Minotauro e di Edona sono altrettanti esempi di una pervasiva presenza del tema antropofagico. Nelle fiabe occidentali il cannibalismo fa capolino in esemplari noti quali *Le Petit Poucet* (Pollicino, 1697) di Charles Perrault, *Hänsel und Gretel*, raccolta dai fratelli Grimm, e *Jack and the Beanstalk* (Jack e la pianta di fagioli), resa famosa da Joseph Jacobs. Nella classificazione dell’agire cannibalico, gli studi antropologici (Travis-Henikoff 2008: 24) individuano diverse tipologie: l’endocannibalismo (mangiare amici e membri della propria comunità deceduti); l’esocannibalismo (uccidere e ingerire le carni dei nemici, come atto di potenza); il cannibalismo di sopravvivenza (praticato in circostanze eccezionali); il cannibalismo medico (consumare sangue o tessuti umani per finalità pseudoterapeutiche); il cannibalismo gastronomico; il cannibalismo come perversione, messo in atto da individui dai tratti sadici o psicopatici. Sono le ultime due tipologie di antropofagia a ricorrere con più frequenza nelle società occidentali degli ultimi tre secoli e a cui, naturalmente, è possibile ricondurre il personaggio di Hannibal Lecter.

2. Hannibal e le norme sociali. I romanzi di Thomas Harris

In linea con Pescatore e Innocenti (2012), adottiamo qui il paradigma ecosistemico, quale approccio interdisciplinare (sociologico, culturologico, antropologico) che analizza vasti materiali narrativi riconducibili a un unico disegno ecosistemico, caratterizzato da un elevato livello di coordinamento tra tutte le sue componenti. L'ecosistema narrativo riconducibile ad Hannibal Lecter, inteso come personaggio finzionale e mito culturale, si compone di quattro romanzi scritti da Thomas Harris (*Red Dragon*, Il delitto della terza luna, 1981; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1988; *Hannibal*, 1999; *Hannibal Rising*, Hannibal – Le origini del male, 2006), di cinque film (*Manhunter*, Manhunter – Frammenti di un omicidio, 1986, di Michael Mann; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1991, di Jonathan Demme; *Hannibal*, 2001, di Ridley Scott; *Red Dragon*, 2002, di Brett Ratner; *Hannibal Rising*, Hannibal – Le origini del male, 2007, di Peter Webber) e di una serie televisiva (*Hannibal*, 2013-15, 3 stagioni, sviluppata da Bryan Fuller per NBC).

La creazione di canoni di accettabilità e rifiuto di comportamenti individuali e collettivi discende dallo stretto legame tra società e immaginario. Ogni società infatti produce racconti simbolici in cui iscrive proiezioni di una versione ideale di sé. La tetralogia narrativa di Harris interagisce dinamicamente proprio con le norme sociali attraverso cui le società contemporanee definiscono i parametri di ammissibilità delle pratiche individuali e comunitarie attorno al cibo. In particolare, Harris ricostruendo la genealogia della famiglia Lecter, individua l'origine del male in quei momenti di frattura dell'ordine sociale – come le guerre – in cui pratiche normalmente rifiutate ritornano a galla: in *Hannibal Rising* (HR), prequel dell'intera saga, come nota Ulyatt (2012: 10), alcuni secoli dopo le vicende dei suoi avi, l'antropofagia di Hannibal ha origine durante i giorni bui dell'occupazione nazista dell'Unione Sovietica, quando la famiglia Lecter è costretta a fuggire nei boschi lituani, fino all'uccisione dei genitori. Hannibal in fuga con la sorella Mischa non riesce ad impedirne l'omicidio per mano di collaborazionisti lituani sbandati, che, a causa della fame, ne smembrano e mangiano le carni. Quest'evento segna la vita del giovane, si ripresenta nei suoi incubi e funge da innesco al suo mostruoso piano di vendetta. Dopo alcune peripezie, Hannibal è ricondotto a Parigi dallo zio Robert Lecter, famoso pittore, che lo accoglie a casa sua insieme alla moglie, Lady Murasaki, grazie alla quale il giovane è introdotto alla cultura giapponese e può sviluppare le sue qualità. Tornato tempo dopo sulla scena del delitto, Hannibal riscopre i poveri resti della sorella e successivamente scova uno dei militari, Enrikas Dortlich, e, dopo averlo torturato, lo uccide barbaramente, decapitandolo. La stessa sorte sarà riservata a un altro ex militare lituano, l'imbalsamatore Bronys Grentz verso la fine del romanzo. La recisione del capo appare come massima offesa arrecabile a un soggetto, poiché "la testa mozzata è anche icona suprema della morte, perché condivide quasi tutte le caratteristiche identitarie di ciò che rappresenta, la persona vivente" (Scurati

2012). La decapitazione ritorna in *The Silence of the Lambs* (TSotL), quando Clarice Starling ritrova la testa di Benjamin Raspail in un recipiente da laboratorio. Come altre vittime di Lecter, Raspail sarà servito come succulenta pietanza. Il legame tra decapitazione e cannibalismo è reso più diretto, infine, in *Hannibal*. Dopo essersi occupato del recupero psicofisico di Clarice, Hannibal le prepara un succulento banchetto, al quale l'unico altro invitato è il funzionario del Dipartimento di Giustizia Paul Krendler, acerrimo nemico sia di Clarice (ne blocca la carriera in seguito al rifiuto di cedere alle sue molestie) sia di Lecter (a cui sta dando la caccia da anni). Hannibal, combinando le sue conoscenze mediche con le abilità da chef e i suoi deliri psicopatici, seda Krendler, rimuove la sua calotta cranica e gradualmente ne preleva con chirurgica precisione pezzi di cervello per cucinarli e mangiarli.

In linea di massima, la decapitazione, lo smembramento, lo scuoiamento e l'eviscerazione (per esempio quella di uno dei secondini in *The Silence of the Lambs*) sono sia operazioni preliminari alla preparazione della carne umana come cibo, sia offese rituali per aggredire il corpo e la personalità dei nemici. In *Hannibal* a queste operazioni se ne aggiungono altre come l'impiccagione (il 'Commendatore' Pazzi), che non solo rappresentano la reviviscenza di una violenza arcaica (nel Medioevo un avo di Pazzi fu eliminato in maniera analoga), ma sono anche tutte finalizzate a fare piazza pulita di chiunque intralci l'inesauribile fame di libertà di Lecter (Ullyatt 2012: 17).

Nel complesso, "Hannibal Lecter may be seen as a blend of exocannibalism and gastronomic cannibalism, with a soupçon of sadistic cannibalism" (Ullyatt 2012: 13). Il cannibalismo praticato da Lecter va comunque letto, nella tetralogia harrisiana, come uno degli elementi che compongono una personalità di paradossale complessità, in cui convivono talenti da psichiatra, gourmet, storico dell'arte, raffinato esperto di musica e tendenze irrefrenabili verso l'assassinio seriale (Taylor 1994: 219-220). La sua stessa patologia non può essere tradotta nei termini del linguaggio corrente, non essendoci termine adatto a classificarla. Ciò che in realtà manda in corto circuito le norme sociali e le tipizzazioni culturali è il fatto che il personaggio finzionale di Harris smentisce l'assunto secondo cui un soggetto di buone maniere, dalle capacità intellettive superiori alla norma, con una cultura elevata non possa agire come un serial killer cannibale. La società etichetta il dottor Lecter come "normale" per le sue capacità professionali e addirittura "raffinato" per i suoi gusti gastronomici e culturali (si veda la sua repulsione verso il cattivo gusto e la maleducazione), ma lo classifica come "folle" per le sue tendenze cannibaliche. Non comprendendo le origini del disturbo antropofagico, la società prova a istituzionalizzare Hannibal, senza successo. Un cannibale-esteta come il Lecter letterario manifesta il disturbante legame esistente tra civilizzazione e barbarie.

3. Hannibal e la liminalità

Sul crinale di questa soglia, i romanzi di Harris costruiscono un terreno fertile per indagare, attraverso il cannibalismo, il concetto di liminalità. In *Red Dragon* (RD) e *TSotL*

il racconto si costituisce come un anti-mystery, in cui la caccia all'assassino è privata di ogni suspense per il lettore, che ne conosce già l'identità. Così Harris mette in crisi la linearità dell'azione, il carattere individualistico e l'autorità epistemologica tradizionalmente connessi al genere (Richter 1989: 108), affidando al personaggio del serial killer il compito di eradicare quell'affetto legato ad una stretta connessione patico-affettiva tra vittima e colpevole presente nelle forme più tradizionali del genere. La *detective fiction* in Harris non ristabilisce nessun ordine sociale (in *TSotL* e *Hannibal*) e, fino a *HR*, non chiarisce la fonte della psicopatologia antropofagica di Hannibal. Così i romanzi galleggiano in una zona indecidibile tra crime fiction, gotico e horror (Taylor 1994: 220). Se, come mostra Messent (2008), *TSotL* cita *Dracula* (1897) di Bram Stoker a *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, quali parti di un più generale processo di "cannibalizzazione" della letteratura gotica ottocentesca praticato da Harris (Halberstam 1991: 51), in generale l'abbondanza di scene legate allo scempio del corpo umano collega l'intera quadrilogia agli umori *gore* e *splatter* della fiction orrorifica letteraria e audiovisiva. Harris compie una contaminazione tra strutture della crime fiction e gotico, ma, come nota Kilgour (1998), già quest'ultimo è il frutto di un'erosione dei confini tra *romance* e terrore. Intuito lo statuto liminale delle componenti gotiche della propria saga, Harris riempie questo spazio operando ulteriori commistioni tra cultura alta e cultura bassa. Alla prima possono essere ricondotte, limitandoci al solo *Hannibal*, le dotte citazioni da Dante, Yates e Hawkings, mentre alla seconda – in una dinamica che lega disgusto e desiderio (Stallybrass e White 1986) – gli atti di cannibalismo di Lecter, che occupano un ruolo decisivo nello spazio liminale dei romanzi harrisiani.

Kilgour (1990) individua una serie di opposizioni binarie (cotto/crudo, centro/periferia, familiare/straniero) su cui si regge la produzione di significato nelle culture umane, basandosi sul presupposto che la coerenza e l'ordine di un sistema simbolico sono assicurati da una disposizione gerarchica in cui il termine superiore controlla quello inferiore. Nei romanzi di Harris questa struttura gerarchica salta ed entrambi i poli della relazione simbolica acquisiscono pari significato, in prima battuta attraverso quella ossimorica commistione di talenti e perversione di Lecter.

Hannibal emerge come una figura fisicamente e intellettualmente minacciosa, non perché semplicemente infrange il tabù del cannibalismo, ma perché viola il confine tradizionale tra cannibalismo e raffinatezza culturale, attraversando "the boundaries of deep categories of a culture's conceptual scheme" (Carroll 1990: 115).

In tale ottica, il discorso narrativo di Harris sembra affine alle teorie di William Arens e alle recenti scoperte archeologiche. Arens (1979) afferma che il cannibalismo non è mai esistito nella forma di pratica ritualizzata, ma va piuttosto letto come un mito creato dalle razze umane per rivendicare la loro superiorità sugli altri. La prospettiva di Arens destruttura la tradizionale opposizione binaria tra civiltà (cultura) e barbarie (cannibalica), riducendo il cannibalismo a un discorso coloniale, analogamente a quanto avviene con le scoperte archeologiche che, recentemente, hanno attestato come il cannibalismo fosse massicciamente diffuso (Stokening 2003).

Lungo il corso dell'intera tetralogia harrisiana, Hannibal ha un gusto finemente sviluppato, sia in senso materiale (i vini, gli oggetti pregiati) sia in senso culturale (l'amore per l'arte, la musica classica), così educato dalla zia Lady Murasaki (come si narra in *HR*). Come spiega Messent (2008: 21), "Harris would appear to indicate that cannibalism is our civilisation's 'dark secret'": dietro l'apparente raffinatezza si cela un'insaziata fame di carne umana. Cannibalismo reale e metaforico si intrecciano nella permanenza di ancestrali appetiti che ci guidano ancora e il processo di sublimazione appare una menzogna, come sintetizza Kilgour (1998b): l'antropofagia è la realtà, è la civilizzazione ad essere un mito.

L'essenza gotica della narrazione harrisiana (Messent 2008) si manifesta rispecchiando i processi tipici del cannibalismo - ingestione della carne umana, superamento dei confini corporei, distruzione dell'identità - in attività socialmente accettabili. Kilgour (1990) ha offerto una lettura delle metafore associate al cannibalismo, facilmente associabili ai romanzi di Harris.

Occorre a questo punto richiamare il lavoro di Sigmund Freud. In *Totem und Tabu* (Totem e tabù, 1913) egli immagina una comunità primordiale in cui i figli, soggetti al volere egemonico del padre, che esercita un dominio esclusivo sulle donne del gruppo, decidono di ribellarsi, uccidendolo e cibandosi delle sue carni. Nella teoria psicanalitica freudiana, lo stato selvaggio viene superato solo tramite il gesto barbarico del cibarsi del corpo del padre: i figli però, soggiogati dall'antica subordinazione ai voleri paterni, rinunciano alle donne, fondando le basi per l'esogamia e il totemismo; in questo modo, il cannibalismo è inteso come origine della società e della cultura umane. Nei romanzi con Hannibal il richiamo alle metafore psicanalitiche è costante.

In primo luogo, Harris caratterizzando lo psichiatra freudiano Lecter come un killer seriale svela l'autorità del terapeuta (Young 1991), in grado di penetrare le menti come penetra i corpi (Halberstam 1991: 39), come avviene con la stessa Clarice Starling in *TSotL*: in pratica, psicoanalisi e cannibalismo sono parti di un unico continuum, in cui l'intrusione aggressiva dell'analista nella mente della vittima prelude al consumo del suo corpo (Kilgour 1998b). In maniera simile, in *Hannibal*, Lecter somministrando delle droghe induce Mason a tagliarsi pezzi di faccia e darli in pasto ai cani.

Il nesso psicoanalisi-cannibalismo si riverbera anche rispetto alla funzione del detective. Se Freud si pensava come un investigatore, Clarice Sterling è, come noto, un funzionario dell'FBI. Il suo successo come agente del Bureau dipende dalla capacità di gestire azioni di intrusione, sorveglianza, controllo e punizione che riecheggiano le modalità operative della psicoanalisi (Young 1991: 25). Peraltro in *Hannibal* è la stessa esistenza privata di Clarice ad essere soggetta a un regime di sorveglianza dal Bureau: in conclusione, "the invasive scopic authority of both psychoanalysis and FBI are part of a piece, an extension, so Harris would metaphorically suggest of other more physical forms of cannibalistic feedings" (Messent 2008: 22).

Un altro richiamo alla psicoanalisi freudiana è stabilito in *Hannibal*, allorché Clarice chiede al killer se si sia mai sentito costretto ad abbandonare il seno materno per far posto alla sorella e, subito dopo, scopre il seno per offrirlo a Lecter. Per Freud, com'è

noto, la fase orale è la prima fase dello sviluppo psicosessuale infantile, tra zero e otto mesi, in cui il bambino prova piacere sessuale attraverso la sollecitazione della bocca e delle labbra mentre è allattato. La bocca è l'unico mezzo del bimbo per interagire col mondo, per questo Freud parla anche di fase cannibalica dello sviluppo psichico. Nella scena citata Clarice prova a ricreare una forma di piacere di tipo cannibalico legato alla fase orale, trasferendo nella pratica la teoria freudiana e consentendo a Lecter di ovviare alla prematura perdita della madre, di cui l'agente FBI prende il posto nel ricreare una scena della prima infanzia: questa forma di cannibalismo orale, dunque, ripara la distanza tra Sé e Altro, Sé e mondo (Kilgour 1998b).

In uno scritto del 1848 Karl Marx (1968: 211) associa il cannibalismo alla controrivoluzione borghese, aprendo ad una serie di letture dell'antropofagia come metafora di capitalismo e colonialismo (Bartolovich 1998), e, più in generale, di diverse forme di imperialismo, individuali e collettive, attraverso cui si esprime il desiderio di assorbire gli altri. In questa prospettiva, Kilgour (1998: 248) individua in Lecter "the most exaggerated version of the modern Hobbesian individual, governed only by will and appetite, detached from the world and other humans, whom he sees only as objects for his own consumption". Il desiderio di Lecter non può fermarsi di fronte ai confini del proprio corpo e incorpora forzatamente gli altri.

La metafora cannibalismo-capitalismo investe pure il personaggio di Mason Verger in *Hannibal*. Erede di una dinastia della macellazione, Verger deve il suo benessere a capitalisti senza scrupoli, giunti al successo con la frode e la corruzione, la cui essenza cannibalica è esibita, oltre che sul piano metaforico, su quello reale, allorché nel romanzo si narra di un incidente durante il quale alcuni impiegati dell'azienda famiglia furono accidentalmente trasformati in strutto nel periodo della guerra Ispano-americana di fine Ottocento. La rispettabilità sociale raggiunta col denaro consente a Mason, figura diabolica di pedofilo, sadico, incestuoso, di manipolare il potere politico-giudiziario e assicurarsi pene irrisorie, evidenziando così ulteriormente lo spazio di interazione tra "mostruoso" e "civilizzato" nel contemporaneo.

Un ulteriore esempio di raddoppiamento riguarda l'agente FBI Will Graham che, in *RD*, deve amministrare l'inquietante capacità di sentire ciò che sente il serial killer, per cui agente e criminale sono invischiati in una connessione simbiotica e Graham si chiede se nell'umanità civilizzata i desideri più oscuri possano essere concepiti come un virus da cui il corpo deve difendersi. Se si aggiunge che in *TSotL* Lecter indossa letteralmente la faccia maciullata di un poliziotto, si comprende come la tetralogia harrisiana miri al superamento della separazione tra civiltà e cannibalismo, anche attraverso una destabilizzazione della relazione tra legge e crimine, ordine e caos.

Nei primi tre romanzi della saga, *Hannibal* è rappresentato come il mostro, un essere demoniaco, puro concentrato di immorale malvagità. In *HR*, come abbiamo visto, si prova ad offrire una spiegazione delle origini della psicopatia di Lecter. Qui Harris costruisce un impianto psicologico in grado di far provare al lettore una sorta di empatia nei riguardi del cannibale, spiegando gli atti cannibalici come replica di azioni mostruose da altri perpetrate ai danni della sorella innocente. Lo stesso omicidio del macellaio,

raccontato in *HR*, è un tentativo di proteggere la femminilità indifesa della zia, come non era riuscito a fare con Mischa.

Come ribadisce Messent (2008), in *HR Hannibal* si trova in una posizione liminale, sospeso tra l'ingresso in società, la costruzione di un avvenire e la relazione affettiva con la zia acquisita, da un lato, e i propositi di vendetta selvaggia, dall'altro. Al termine della sua missione di sadica vendetta, Hannibal si colloca definitivamente fuori dal perimetro della società civile, apparentemente raggelato nei suoi sentimenti: le iniziali cause psicologiche hanno ora prodotto una mostruosa alterità. Tuttavia, la conoscenza del passato di Hannibal crea retrospettivamente anche connessioni tra il cannibale e Clarice Sterling (entrambi orfani e incapaci di salvare gli "agnelli" sacrificali dal loro orribile destino) e illumina il ruolo giocato dal cannibalismo nello sviluppo della loro relazione, congiuntamente con il desiderio di vendicare i simboli della sessualità maschile più aggressiva, come Kendler, del cui cervello, appunto, i due si cibano nella citata scena di *Hannibal* (e del film da esso tratto). In questo caso, il gesto cannibale echeggia la comunione cattolica, sacramento in cui il corpo e il sangue di Cristo sono transustanzianti, offerti all'umanità per la sua redenzione. In proposito, Kilgour (1990: 79) osserva come l'Eucaristia sia una situazione paradossale, che include la simultanea identificazione e differenziazione degli opposti, come "a banquet at which host and guest can come together without one subsuming the other, as both eat and are eaten".

I corpi dei fedeli membri della comunità sono identificati con il corpo di Cristo e con il corpo della Chiesa che egli rappresenta, in un rito fondato sul sacrificio e sull'atto fisico dell'ingerire. Analogamente, mangiare il cervello di Krendler costituisce un rito sacrificale e un atto comunitario, conferendo un senso del tutto diverso al cannibalismo che Lecter aveva praticato precedentemente, per placare i suoi mostruosi appetiti e il suo ego malato. Consumando con Lecter le carni di Krendler, Clarice stabilisce una comunione di due, liberandosi contestualmente delle ingiustizie di un mondo professionale statunitense misogino, repressivo e corrotto.

Un'ulteriore metafora è quella proposta da Harris, quando racconta dell'ossessivo interesse dei tabloid verso i serial killer e del collezionismo delle foto segnaletiche di Hannibal: qui Harris sta avvisando i lettori circa le loro tendenze cannibaliche (Messent 2008), gratificate da una miriade di racconti di atti violenti, perversi e distruttivi. Ancora, la metafora del cannibalismo può essere applicata alla critica, sempre pronta a gettarsi su nuova carne fresca (Kilgour 1998b).

In conclusione, la quadrilogia letteraria di Harris produce una tensione continua tra cannibalismo reale e metaforico, giocato intorno ai domini del capitalismo e della psicoanalisi, rinviando continuamente al superamento della dicotomia civiltà/barbarie.

I testi gotici di Harris usano atti letterali di cannibalismo e mostruosità per il loro fascino metaforico. Queste metafore sono usate per scardinare i confini che separano i tabù antropofagici e i più profondi istinti dell'essere umano, così come per collegare la realtà psicologica individuale con le strutture sociali. I romanzi gotici harrisiani attraverso la metafora e il rispecchiamento assemblano uno spazio finzionale liminale, in cui individuo e società, interno ed esterno, sfidano i pregiudizi consolidati e ci

permettono di prendere coscienza di processi altrimenti inesplorati (Veeder 1999). In quanto opere gotiche, i romanzi harrisiani contribuiscono a liberare emozioni represses e ad esplorare temi socioculturali generalmente ritenuti tabù, come fratricidio, incesto, mutilazioni varie, omicidio, consumo animale di carne umana e, soprattutto, cannibalismo.

4. *Perverse allegiance* ed estetizzazione del malvagio. I film di Hannibal

In un recente saggio Arturo Mazzarella (2014: 90-91), partendo dalla constatazione kantiana di un male interno all'uomo e passando attraverso le estetiche di Baudelaire e Dostoevskij del male come trasgressione dell'ordine costituito, ha osservato come "negli ultimi decenni del Novecento (...) l'aspetto esplicitamente trasgressivo per tradizione associato al male è andato via via sbiadendo, fino a scomparire, rientrando nella normalità dell'esperienza". Nelle opere di scrittori, registi e artisti presi ad esempio, Mazzarella nota come "la riflessione sul male ha perso le sue radicate connotazioni etiche (...) per acquistare, viceversa, uno spessore estetico: dunque, percettivo, secondo l'etimologia (...) del termine *aisthesis*". Il male perde lo stigma maledetto cui era associato da secoli, per caratterizzarsi come una tonalità estetico-percettiva. Come specifica tuttavia lo stesso Mazzarella, sulla scorta degli studi fenomenologici di Merleau-Ponty, lo stesso campo percettivo è attraversato da inquietanti conflitti, riconducibili a una mancata elaborazione del pensiero. Questo processo si risolve in un'atonía emotiva rispetto al male rappresentato e in un radicale disimpegno etico. In questa prospettiva, è possibile leggere almeno tre dei cinque film tratti dalla quadrilogia harrisiana – *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* e *Hannibal Rising*. In questi film, l'estetizzazione del Male segue due rotte: da un lato, la caratterizzazione narrativo-iconografica di un killer-esteta, nelle cui dinamiche sanguinarie lo spettatore è assorbito; dall'altro, l'impiego di elementi propri del linguaggio cinematografico per una estetizzazione della narrazione filmica che, favorendo la concentrazione spettatoriale sul dato estetico, allontana la necessità di un giudizio morale.

La relazione patico-affettiva tra Hannibal e lo spettatore si istituisce in un clima di distacco sensoriale, nella consapevolezza di un male "necessario", consustanziale alla natura umana. Una tale relazione si iscrive nei canoni del cinema horror, uno dei pochi domini della produzione culturale in cui ad occupare il centro della scena sono personaggi malvagi, con i quali gli spettatori istituiscono un rapporto di *perverse allegiance*, ovvero di accettazione del malvagio così com'è, come spiega Murray Smith (1999: 227): tuttavia, con Taylor (2014: 184) e a differenza di Smith, riteniamo che questo rapporto si istituisca non "nonostante", ma precisamente "per" la loro natura mostruosa. Se si accetta la nozione di stile in senso nicciano, come "a conflation of the character, quality and authenticity of one's ideals" (Taylor 2014: 188), Hannibal Lecter (interpretato da Anthony Hopkins) nei film *The Silence of the Lambs* e *Hannibal* mira costantemente ad

una stilizzazione della propria esistenza puntando alla raffinatezza e ricercatezza in ogni aspetto.

Tra i consumi culturali che meglio identificano il grado di raffinatezza culturale esibito da Hannibal rientra sicuramente la musica di Bach (Fahy 2003, Cenciarelli 2012), unitamente alle sue competenze di gourmet e amante dell'arte. La predilezione, espressa nei romanzi, per le Variazioni Goldberg eseguite da Glenn Gould, generalmente associate all'idea di rigore, geometria, pulizia formale, funge da indice del cerebralismo del genio criminale, oltre a rimandare alla serialità, che accomuna il lavoro del pianista a quello del killer. In *The Silence of the Lambs* il regista Jonathan Demme dosa con parsimonia, nel racconto filmico, sia la passione di Lecter per Bach, sia la rappresentazione della violenza, cosicché quando questo connubio Bach-violenza si presenta per la prima volta (nella scena dell'attacco ai secondini e della fuga) ottiene il massimo impatto emotivo sullo spettatore. La personalità scissa di Lecter è qui musicalmente resa dal brusco contrasto tra la musica di Bach e lo score di Howard Shore, che rinvia alle pulsioni barbariche sepolte sotto l'apparente raffinatezza del killer (Cenciarelli 2012). Il processo di esteticizzazione lavora sul killer come icona culturale in *Hannibal*, i cui titoli di testa assemblano un brand audiovisivo della saga, secondo le logiche del "film evento" (Simpson 2004), associando un dettaglio della maschera di Lecter, i caratteri della scritta "Hannibal" e le Variazioni Goldberg, che agiscono così da tramite sonoro con il film precedente sovrapponendosi a immagini della città di Firenze (disegnata in prigione in *The Silence of the Lambs* e scenario degli avvenimenti successivi). In *Hannibal*, inoltre, Ridley Scott e il compositore Hans Zimmer utilizzano la passione di Hannibal per Bach come parte degli elementi simbolici di un processo di popolarizzazione e brandizzazione del cannibale. In un'altra sequenza del film, in cui sono alternate scene di Hannibal al piano intento a suonare e del killer che legge una lettera di Clarice, l'esecuzione dell'Aria ispirata dalla donna-musa rinvia a una personalità più sofisticata e complessa, in cui si fondono ferocia e sentimento nel richiamo alla figura del pianista eroe romantico (Laing 2007). Il processo di estetizzazione di Lecter trova il suo apice nella famosa scena della lobotomizzazione e cannibalizzazione di Krendler. Qui Hannibal agisce da *metteur-en-scène*, preparando minuziosamente ogni elemento della cena (pietanze, servizio, abbigliamento di Clarice...) e disponendo il sacrificio del corrotto agente secondo un preciso rituale: assistiamo, quindi, alla "transformation of the 'aesthetic' into the mood and overarching principle of the scene" (Cenciarelli 2012: 131).

Questo processo di costruzione e presentazione estetizzante del personaggio di Hannibal conduce alla sua "revaluation", intendendo precisamente "a kind of aesthetic enterprise in which even repellent qualities are recognised as integral aspects of character" (Taylor 2014: 188). Come esito di questa operazione, Hannibal si costituisce come una figura in cui caratteristiche positive e maligne si riconfigurano e incorporano in un'unità, posta al di fuori dell'etica: in quanto *villain* "nicciano", Hannibal trascende la moralità convenzionale ristrutturando il sistema di valori tradizionali.

Taylor (2014) prova a tracciare le condizioni in cui si costruisce la fedeltà perversa dello spettatore nei confronti di questo personaggio. La chiave di volta attraverso cui si costruisce la fedeltà spettatoriale è il riferimento alla morale schiavo-signore elaborata da Nietzsche nella *Genealogia della morale* (1887). Il sistema di valori di *The Silence of the Lambs* e *Hannibal* è costruito sulla dicotomia nicciana schiavo-signore, rappresentata dal confronto tra Lecter e i vari esponenti delle istituzioni (Fredrick Chilton, Rinaldo Pazzi, Paul Krendler), incompetenti, servili, ciarlatani e sessisti. Il modo in cui Hannibal si libera, senza rimorsi, di loro è frutto più di disprezzo che di malvagità, com'è evidente dall'apparente noncuranza mentre eviscera Pazzi o lobotomizza Krendler. Il film così stimola l'ammirazione dello spettatore per l'elevato statuto di Hannibal, sebbene mitigato dall'efferatezza dei delitti del killer: è il livello di estetizzazione di Hannibal a farne un *villain* raffinato, da distinguere da psicopatici rozzi e più ripugnanti come James Gumb o Mason Verger. La distinzione tra Lecter e questi criminali avviene sul piano del cerebralismo e della teatralità esibiti dallo psichiatra, essendo l'uno e gli altri sadici assassini. In qualche modo, allora, la *perverse allegiance* è rinforzata da meccanismi di indebolimento delle qualità più ripugnanti di Lecter, confortando l'idea che i suoi antagonisti siano degni del destino che li attende.

In secondo luogo, la fedeltà perversa dello spettatore riflette anche l'ideologia femminista dei due film (Taylor 2014: 192, Stewart 1995), particolarmente evidente nella rappresentazione dell'FBI come un'istituzione patriarcale e sessista, che ostacola la carriera di Clarice, in un malcelato odio verso la determinazione, l'autosufficienza e l'indipendenza della donna in un ambiente prevalentemente maschile. In questa prospettiva, sebbene con inusitata ferocia, Hannibal agisce come un angelo vendicatore delle ingiustizie subite da Clarice, nelle spettacolari esecuzioni di Miggs (*The Silence*) e Krendler (*Hannibal*). La moralità dei comportamenti di Hannibal viene misurata in relazione a quella degli altri, secondo diversi livelli che nutrono la fedeltà spettatoriale.

In terzo luogo, Hannibal guadagna l'alone di fascino agli occhi degli spettatori, soprattutto per il suo potere di manipolazione mentale, che, a seconda del grado di inconciliabilità rispetto all'ordine di valori dell'altro, sfrutta come mezzo per arrivare a mangiarlo (Krendler), ucciderlo (Gumb, Verger) o redimerlo (Clarice).

In quarto luogo, la malvagità che contraddistingue Lecter gli dona un tono sublime, una *grandeur* (Taylor 2014: 200), sconosciuti agli altri *villain*. La sua violenza, soprattutto in alcuni casi particolarmente cruenti – come l'aggressione a un secondino in *The Silence of the Lambs* e l'immotivato attacco a un'infermiera in *Hannibal* (citati in Taylor 2014: 202) – è il mezzo con cui Hannibal istituisce una relazione ipnotica con lo spettatore: attingendo una dimensione mitica, archetipale, Hannibal suscita un'emozione primaria come la paura, diventando per il pubblico una terrificante divinità del male precristiana, perfettamente simboleggiata nelle immagini della sua bocca (che ricorrono in entrambi i film), ricoperta di sangue e con i denti scoperti, frutto di un marcato processo di estetizzazione del gesto cannibalico (Figure 1 e 2).



Fig. 1 - Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) in *The Silence of the Lambs* (Il silenzio degli innocenti, 1991) di Jonathan Demme.



Fig. 2 - Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) in *Hannibal* (2001) di Ridley Scott.

La *perverse allegiance* tra il cannibale e lo spettatore, in conclusione, si serve sia dei meccanismi narrativi di indebolimento della moralità dei suoi antagonisti, sia dell'ideologia femminista della saga, sia del fascino garantito dalle capacità di

manipolazione mentale di Lecter, sia dello statuto mitico-archetipale di una violenza primordiale, vicina a quelle esperienze di estasi dionisiaca in cui, nell'eliminazione del principio di individuazione, scompaiono i limiti della ragione per fare posto all'indistinzione tra il Sé e il mondo. In questa cornice, Taylor (2014: 206) parla di una rivalutazione morale di Hannibal, nella misura in cui arriva a imporre una concezione del male come forza potente e grandiosa: la relazione di *perverse allegiance* tra Hannibal e lo spettatore allora si fonda sul fatto che il male può essere al servizio di un bene più grande ("noble morality, poetic justice, or the principles of aesthetics and high culture"), ma anche su "the potential sublimity of an unfettered evil".

5. Performatività di omicidio e cannibalismo nell'eroe postclassico. Hannibal e la serialità televisiva

Se la quadrilogia letteraria di Harris ha condotto una progressiva riflessione sulla liminalità di Lecter tra civiltà e barbarie e i film di Demme e Scott hanno optato per un processo di estetizzazione delle modalità di costruzione e presentazione del serial killer, questi due processi socioculturali giungono a compimento con la serie televisiva NBC *Hannibal*. Nel quadro del paradigma della postserialità (Brancato 2011), la serie tv *Hannibal* certifica il passaggio dall'eroe classico all'eroe postclassico (Cano-Gómez 2012). L'eroe classico, caratterizzato da un set di qualità positive, progressivamente cede il passo a un modello di eroe tormentato dal dissidio interiore e dai dubbi, attraversato dalla frattura identitaria che accomuna i protagonisti di numerose narrazioni post-11 settembre (Pintor 2009: 2). Gli spettatori non chiedono narrazioni consolatorie, ma racconti incentrati su personalità malvagie, assassini, serial killer – personaggi dall'identità scissa e frammentata, di cui i protagonisti della serie NBC *Hannibal*, ideata da Bryan Fuller, sono esempio paradigmatico. La serie, ispirata al romanzo *RD*, ha come protagonista l'agente speciale Will Graham (Hugh Dancy), che, analogamente alle sue incarnazioni cinematografiche in *Manhunter* (William Petersen) e *Red Dragon* (Edward Norton), deve convivere con la pericolosa abilità di poter entrare in contatto empatico con le menti degli assassini, riuscendo a "intuirne" moventi, circostanze e modus operandi. Nella prima stagione della serie, lo psichiatra forense Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) ha l'obiettivo di aiutare Graham ad evitare di sprofondare nell'abisso di orrore delle menti malate che "attraversa". Come nota Crisóstomo (2014), accedendo agli incubi dell'agente federale, i telespettatori accedono alla vera essenza dei personaggi, ma lo fanno attraverso la distorsione di una mente turbata, in una dimensione dove fa irruzione il perturbante (nella stretta accezione freudiana di sembianze angoscienti dietro gli elementi più banali del quotidiano) attraverso la figura del *doppelgänger*, ossia del doppio malefico, umbratile e oscuro. La serie americana mostra i fatti dal punto di vista del *villain*, assoggettando l'intero dispositivo audiovisivo – fotografia, illuminazione, regia – all'intento di raffigurare iperrealisticamente le

immagini inquietanti. Il processo di spettacolarizzazione del gesto cannibalico procede qui concentrando le energie visive attorno ai dettagli degli assassini e alla preparazione e presentazione dei piatti, che il pubblico, probabilmente già avvezzo al disturbo antropofagico del *Lecter/Hopkins* filmico, o di quello letterario di Harris, collega immediatamente al cannibalismo. Le scelte estetiche della fiction televisiva alimentano un dualismo tra la repulsione (verso l'efferatezza dei delitti di *Lecter*) e l'attrazione, verso l'estrema bellezza formale delle immagini, dal denso gusto pittorico (nel richiamo a Caravaggio e ai maestri della natura morta), con una prevalenza di tonalità fredde nelle scene con *Graham* e un range di colori caldi in quelle con *Hannibal*. Il processo di stilizzazione della messa in scena concerne anche il protagonista, per cui il *Lecter* di *Mikkelsen*, rinunciando ai tratti ferini e mitico-archetipali della maschera selvaggia di *Hopkins*, si configura come un uomo algido, molto raffinato, dall'abbigliamento curatissimo, dai modi gentili e dalle eccelse abilità gastronomiche, in perfetta consonanza con il fascino e la complessità mentale del personaggio. Il punto di arrivo di una tale costruzione drammaturgica è l'allestimento di un'inversione emotiva (*Crisóstomo* 2014), per cui il tutore dell'ordine *Will* agisce attraverso l'empatia e la irrazionalità, mentre lo psicopatico/psichiatra *Lecter* agisce nel suo lavoro con logica e razionalità.

Altro rilevante esito della spettacolarizzazione della messa in scena in *Hannibal* è la trasformazione di gesti insani e ripugnanti, come gli omicidi, in oggetti estetici ed è proprio nelle qualità estetiche, spettacolari e stilistiche della performance omicida che risiede l'ultimo passaggio, attuato nella serialità televisiva, del processo di estetizzazione avviato nelle opere filmiche. Più precisamente, la serie mette in campo il nesso tra omicidi singolari, identità e performatività: l'omicidio diventa un teatro dell'orrore esteso, in cui si attua la performance dell'assassino, ma è pure lo spazio per distorcere o rubare le identità altrui, rese instabili dal crimine e dalla follia.

Per comprendere tale nesso, riprendiamo la nozione di performance di *Schechner* (2013: 2): dopo aver concepito la performance come un continuum di azioni umane che vanno dal rito, al gioco, allo sport, all'intrattenimento popolare, alle arti performative (teatro, danza, musica), fino alla vita quotidiana, egli adotta una definizione che assicura un'applicazione molto vasta: "any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed is a performance". Ciò che trasforma un'azione umana in una performance è la sua ripetibilità, ovvero la possibilità che schemi d'azione prestabiliti vengano rimessi in scena in altre occasioni (*Goffman* 1959). *Schechner* (2013) specifica inoltre che il comportamento ripetuto, in qualsiasi sfera dell'attività umana, ha una stretta connessione con l'identità. In questi termini, allora, il comportamento umano può essere visto come un atto simbolico da interpretare e osservare. L'omicidio seriale è costituito sicuramente da elementi rituali (disposizione dei corpi, preparazione degli ambienti e delle scenografie, arredi e costumi, per esempio); esso consiste in azioni ripetute e spesso accuratamente predisposte e sperimentate in precedenti crimini.

Nella serie *Hannibal* i serial killer realizzano le loro performance attraverso atti criminosi rappresentati, ritualizzati e stilizzati, secondo le dinamiche stravaganti degli

omicidi e dei gesti cannibalici. Attraverso queste performance i killer comunicano i loro messaggi, costruiscono e inscenano le proprie identità, mentre Hannibal crea una sorta di “teatro”, replicando i crimini (e quindi rubando le identità) degli altri criminali, dimostrando così la sua superiorità. L'intera prima stagione è puntellata da omicidi bizzarri, cruenti e scioccanti: vittime drogate e sepolte vive per diventare fertilizzante per funghi (*Amuse-Bouche*, Assaggio, 1x02); una giovane coppia assassinata e scuoiata in modo che la loro pelle assomigliasse alle ali di un angelo (*Coquilles*, Frutti di mare, 1x05); corpi riempiti di strumenti chirurgici e lame affilate in un rifacimento della nota illustrazione del “Wound Man” diffusa sui testi di chirurgia a partire dal Medioevo (*Entrée*, Antipasto, 1x06); un musicista dalla gola tagliata, al cui interno è posto un collo di violoncello per poter suonare le corde vocali (*Fromage*, Formaggio, 1x08); un insieme di corpi impilati su un totem (*True Normand*, Calvados, 1x09); un medico ucciso col sistema della *corbata colombiana* (la gola della vittima sezionata orizzontalmente e la lingua estratta dallo squarcio) (*Rôti*, Arrosto, 1x11). Ancora più sconvolgenti sono gli omicidi perpetrati nella seconda stagione, che ruota intorno al tentativo di Graham, incastrato da Lecter e rinchiuso in manicomio, di dimostrare la sua innocenza: un collage di corpi umani, dalla pelle di ogni sfumatura di colore, che compongono un grande occhio (*Sakizuki*, 2x02); un giudice ucciso ed esposto come una sorta di raffigurazione della figura mitologica della Themis (*Hassun*, 2x03); un cadavere umano nel cui cranio è posto un alveare (*Takiawase*, 2x04); un corpo fatto a fette e mostrato come campione pronto per l'esame al microscopio (*Mukōzuke*, 2x05); il corpo di un uomo trapiantato in un albero, con gli organi vitali estratti e sostituiti da fiori (*Futamono*, 2x06); una vittima di sesso femminile collocata nell'utero di un cavallo morto (*Su-zakana*, 2x07); parti di un corpo maschile nascoste dentro lo scheletro di una specie di orso estinta, riassemblata in un museo naturale (*Shiizakana*, 2x09). E così via anche nella terza stagione.

Tra le motivazioni che spingono il serial killer alla ripetizione delle condotte omicide la gratificazione sessuale occupa un posto centrale; tuttavia, in altri casi, il killer intende comunicare qualche messaggio oppure affermare la propria identità. Esattamente come nei romanzi di Bolaño (Del Gaudio 2017), l'identità in *Hannibal* è performativa, ambigua, fluida. Emblematico in proposito il caso dell'assassina Georgia Madchen in *Buffet Froid* (Buffet freddo, 1x10), affetta sia dalla sindrome di Capgras (disturbo delirante che consiste nella convinzione che i propri cari siano stati sostituiti da sosia) sia dalla sindrome di Cotard (convinzione di essere morti ed aver perso gli organi vitali). Credendosi defunta e deprivata della capacità di riconoscere le persone intorno a lei, Georgia ammazza la sua migliore amica.

Il ruolo esercitato da Lecter in questa sciarada identitaria è, ovviamente, nevralgico: egli non solo ruba le identità degli altri serial killer imitandone i delitti, ma manipola le identità delle sue vittime, grazie alle sue capacità di persuasione e alla conoscenza di paure e speranze dei suoi pazienti. L'obiettivo di Hannibal non consiste nel soddisfacimento di bisogni psicologici e sessuali, quanto piuttosto nell'affermazione del proprio controllo sugli altri. Naturalmente, il bersaglio più alto cui rivolgere i propri desideri di dominio è Graham, che Hannibal, conoscendo le sue capacità di empatia con

i killer, intende trasformare in un assassino. Se, dunque, copiando le marche identitarie degli omicidi di altri killer, l'azione lecteriana è priva delle qualità ritualistiche e ripetitive che permetterebbero di codificarla come performance, ecco che lo statuto performativo si ripresenta nei riti culinari in cui si reitera, in forme sofisticate e raffinate, l'abitudine di confezionare e gustare manicaretti a base di carne umana, trasformando i suoi invitati in cannibali inconsapevoli. Rifacendoci nuovamente alla classificazione di Travis-Hennikoff (2008), quello praticato dal Lecter televisivo è un cannibalismo gastronomico, che, trattando organi e muscoli di corpi umani alla stregua di carni rare, mostra come la performatività dell'agire cannibalico porti a compimento il processo di deumanizzazione delle vittime, già chiaramente in atto anche nelle performance omicide (di Hannibal e degli altri assassini seriali). Il punto più cruento del processo di deumanizzazione, si ha nel caso dell'autofagia, allorché Hannibal convince Mason Verger a mangiare pezzi del suo volto, ossia della parte anatomica più strettamente connessa all'identità (in *Tome-wan*, 2x12). La cosificazione della preda, favorita dalla mancanza di informazione sulla sua vita, si compie allorché l'uomo diventa materia gastronomica, ma nella serie sono numerose anche le strategie di trasformazione dell'identità delle vittime, trasformate *post mortem* in oggetti di un'altra dimensione (vegetale, animale o inanimata): strumenti musicali, totem, orsi estinti, alberi, figure mitologiche. La performance omicida esibisce così proprietà creative, avvicinandosi a una sorta di lavoro artistico.

6. Conclusioni

L'analisi socioculturale dell'ecosistema narrativo organizzato intorno ad Hannibal Lecter ha evidenziato come il personaggio luciferino del cannibale sia stato declinato secondo percorsi differenti ma integrati tra letteratura, cinema e televisione. Nei romanzi Harris ha proceduto ad una progressiva evidenziazione dello statuto liminale di Lecter, che riporta al centro delle strutture socioculturali contemporanee il tabù rimosso del cannibalismo, istituendo uno spazio di negoziazione tra civilizzazione e barbarie. Nelle sue incarnazione filmiche, Lecter istituisce una relazione di *perverse allegiance* con lo spettatore, secondo un complesso sistema di estetizzazione delle forme di costruzione narrativa e visiva del personaggio. L'esito di queste strategie è la familiarizzazione dello spettatore con la malvagità del personaggio, la cui efferatezza è però mitigata da strutture di senso che favoriscono forme di empatia con il pubblico. Infine, la serie televisiva di Fuller porta a compimento i processi di spettacolarizzazione ed estetizzazione del male, in un clima di atonia emotiva e disimpegno etico tipico della riflessione sul male nella cultura contemporanea (Mazzarella 2014). Il salto definitivo consiste nella trasformazione dei gesti omicidi e cannibalici in performance dal sapore artistico, finalizzati all'affermazione identitaria dei killer coinvolti, nel definitivo

passaggio dalla stagione dell'eroe classico a quella dell'(anti)eroe postclassico (Cano-Gómez 2012).

Bibliografia

- Arens W. (1979), *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press; tr. it. 2001, *Il mito del cannibale: antropologia e antropofagia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bartolovich C. (1998), *The Cultural Logic of Late Cannibalism*, in F. Barker, P. Hulme, and M. Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, 204-237, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brancato S. (a cura di) (2011), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Napoli, Liguori.
- Cano-Gómez A.P. (2012), El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión *Hijos de la Anarquía*, *Palabra Clave*, XV(3).
- Carroll N. (1990), *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York and London, Routledge.
- Cenciarelli C. (2012), Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise, *Journal of the Royal Musical Association*, 137(1): 107-134.
- Crisóstomo Gálvez R. (2014), Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva, *Área Abierta*, 14(2): 36-52.
- Del Gaudio V. (2017), *Modelli performativi di costruzione dell'identità mediale tra letteratura e social network society. La letteratura nazista in America di Roberto Bolaño*, in A. Amendola e M. Tirino (a cura di), *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, 119-128, Salerno-Milano, Gechi Edizioni.
- Diehl D. e Donnelly M.P. (2008), *Eat Thy Neighbour: A History of Cannibalism*, Stroud, Sutton.
- Fahy T. (2003), Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Seven*, *The Journal of Popular Culture*, 37(1): 28-42.
- Fischler C. (1990), *L'omnivore*, Paris, Jacob; tr. it. 1992, *L'onnivoro*, Milano, Mondadori.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books; tr. it. 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.
- Goody J. (1982), *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Halberstam J. (1991), Skinlick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*, *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, 27, 36-53.
- Innocenti V. and Pescatore G. (2012), Information Architecture in Contemporary Television Series, *Journal of Information Architecture*, 4 (1-2): 57-72.
- Kilgour M. (1990), *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of*

- Incorporation*, Princeton, Princeton University Press.
- Kilgour M. (1998), *Dr. Frankenstein Meets Dr. Freud*, in R.K. Martin and E. Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, 40-53, Iowa City, University of Iowa Press.
- Kilgour M. (1998b), *The Function of Cannibalism at the Present Time*, in F. Barker, P. Hulme, and M. Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, 248-255, Cambridge, Cambridge University Press.
- Laing H. (2007), *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*, Aldershot, Ashgate.
- Leach E. (1972), *Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse*, in P. Maranda (ed.), *Mithology: Selected Readings*, 39-67, Harmondsworth, Penguin.
- Marx K. e Engels F. (1968), *Il 1848*, Firenze, La Nuova Italia.
- Mazzarella A. (2014), *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Meglio L. (2012), *Sociologia del cibo e dell'alimentazione. Un'introduzione*, Milano, FrancoAngeli.
- Mennell S., Murcott A., van Otterloo, A.H. (1992) *The Sociology of Food*, London, Sage.
- Messent P. (2008), *American Gothic: Liminality and the Gothic in Thomas Harris Hannibal Lecter Novels*, in B. Szumskyj (ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, 13-36, Jefferson, McFarland.
- Pintor Iranzo I. (2009), *Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea*, *Formats: revista de comunicación audiovisual*, 5.
- Richter D. (1989), *Murder in Jest: Serial Killing in the Post-Modern Detective Story*, *Journal of Narrative Technique*, 19(1): 106-115.
- Sage C. (2003), *Social embeddedness and relations of regard: alternative "good food" networks in South-west Ireland*, *Journal of Rural Studies*, 19: 47-60.
- Sassatelli R. (2004), *Sociologia dell'alimentazione*, *Rassegna Italiana di Sociologia*, XLV (4): 1-18.
- Schechner P. (2013), *Performance Studies: An Introduction* (3rd Edition), London and New York, Routledge.
- Smith M. (1999), *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*, in C. Platina and G.M. Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, 217-238, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Stallybrass P. and White A. (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen.
- Stewart A.J. (1995), *The Feminine Hero of the Silence of the Lambs*, *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 14(3): 43-62.
- Stokening M. (2003), *Widespread prehistoric human cannibalism: easier to swallow?*, *TRENDS in Ecology and Evolution*, 18(10): 489-490.
- Taylor A. (2014), *A Cannibal's Sermon: Hannibal Lecter, Sympathetic Villainy and Moral Revaluation*, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 4, 184-207.
- Taylor B. (1994), *The Violence of the Event: Hannibal Lecter in the Lyotardian Sublime*, in S.



- Earnshaw (ed.), *Postmodern Surroundings*, 215-230, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.
- Travis-Henikoff C.A. (2008), *Dinner with a Cannibal: The Complete History of Mankind's Oldest Taboo*, Santa Monica, Santa Monica Press.
- Ulyatt T. (2012) To Amuse the Mouth: Anthropophagy in Thomas Harris's Tetralogy of Hannibal Lecter Novels, *Journal of Literary Studies*, 28:1, 4-20, DOI: 10.1080/02564718.2012.644464.
- Veeder W. (1998), *The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?*, in G. Byron and D. Puntner (eds.), *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, 54-70, New York, St. Martin's.



Immaginario del male e stereotipi di genere negli *anime* dalla fine degli anni '70 ad oggi

Francesca Ieracitano / Paolo La Marca

Abstract

Gender-oriented imagery of evil in anime from late 70's to present day. This paper examines the specific traits that evil developed within Japanese *anime* that became very popular in Italy from late 70's to present day. The aim of the study is to focus on the representation of evil that may take an evident or concealed gender-oriented stereotyped characterisation which is different in *anime* developed for boys or for girls. A content and frame analysis has been carried out on 16 case-studies in order to explore the features which define an imagery of evil differentiated by male or female audience. Some examples of this occurrence are: physical and psychological evil traits; rhetoric; metaphors; gender stereotypes; punitive actions against evil; the reasons why evil develops etc.

Our results showed that gender stereotyping persists in the latest *anime* and is portrayed through the way the main and secondary evil characters are described. Furthermore, latent patterns of gender-oriented imagery of evil emerge through evil characters' ability to neutralize the empowerment conquered by female leads during conflicts.

Keywords

Evil | Anime | Gender | Imagery | Stereotypes | Japanese culture

Authors

Francesca Ieracitano – f.ieracitano@lumsa.it

Dipartimento di Scienze Umane , Comunicazione, Educazione e Psicologia
Università Lumsa di Roma

Paolo La Marca - paolo.lamarca@gmail.com

DISUM- Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania

1. L'immaginario del male nella cultura di massa

La costruzione di un immaginario collettivo del male deve molto alla cultura di massa e alle diverse declinazioni che esso ha assunto all'interno dei contenuti mass mediali: dai film, alle canzoni, alle serie tv, al mondo dell'animazione.

In particolare, è proprio all'interno di questo mondo che la presenza del male assume un ruolo ben distinto e cruciale per la caratterizzazione dei protagonisti, la definizione delle trame narrative, ma anche e soprattutto per l'esaltazione dello *storytelling* e dei suoi possibili sviluppi. Basti pensare alla rappresentazione della "strega" in uno dei capolavori Disney come *La bella addormentata nel bosco*, dove il personaggio antagonista non è soltanto cattivo, ma rappresenta l'incarnazione stessa del male e la scelta del nome (*Maleficent*) lo sottolinea. La malvagità insensata che anima questo personaggio è tale e tanta da legittimare la realizzazione dello spin-off *Maleficent*, con Angelina Jolie, interamente dedicato al tentativo di comprendere le ragioni del male fino a renderlo trasparente (Baudrillard, 1991).

Retoriche e icone del male all'interno della cultura di massa affondano le loro radici nelle rappresentazioni sociali e nella cultura di appartenenza, alimentandole al contempo. La relazione media e male in questa sede verrà indagata con riferimento alle sue rappresentazioni, in particolare negli *anime* giapponesi. Tale precisazione è necessaria se si pensa che per molta letteratura (Gili, 2001; Morozov, 2012; Hunsinger, 2015), e parte dell'opinione pubblica, i media sono stati, e continuano a essere, l'incarnazione del male nelle società occidentali, in quanto strumenti di potere, controllo e manipolazione, canali di accesso agli aspetti più torbidi e devianti della vita sociale.

L'immaginario del male nella comunicazione di massa trova spazio all'interno della musica in generi come il *death metal*, ma anche il rock degli anni '70. Nel primo caso esso si esprime attraverso la poetica della distruzione (Harrell, 1994), nel secondo caso nella dimensione apocalittica dei concerti Rock anni '70 indagata da Stivers (1982) e oggi superata dalla figura del "rapper cattivo" (Alexander, 2006).

All'interno della produzione filmica, l'immaginario del male spesso si esprime attraverso l'icona del mostro che ne costituisce l'archetipo ridotto poi a stereotipo (Morin, 2005) dal genere *horror*. Come ricorda Eco (1999: 384), il mostro "rappresenta la violazione delle leggi naturali, il pericolo che incombe, l'irrazionale che non possiamo più dominare". Esso occupa una collocazione intermedia tra leggenda/irrealtà, come nel caso del vampiro, e "qualcosa che abbiamo creato noi: [...] il mostro è la radioattività che stiamo seminando. È il figlio che potrebbe nascere deforme. La guerra che potrebbe scoppiare senza che nessuno abbia fatto un gesto" (Eco, 1999: 384).

Tuttavia, l'immaginario del male nella cultura di massa non ha vita facile. Esso si scontra con quella che Morin definisce "l'irruzione dell'happy ending" rispetto alla quale la felicità costituisce il fulcro affettivo di un nuovo immaginario antagonista a



quello del male. Ciò è testimoniato dallo sforzo di ridimensionare nelle trame la tragedia, l'assurdità, l'irrazionalità e la follia con cui esso si esprime attraverso l'azione umana. Sebbene serie tv di successo come *Game of Thrones* sembrino andare in direzione opposta, altri casi – come *Stranger Things* – testimoniano come la lotta tra l'immaginario del male e quello dell'*happy ending* sembra risolversi in ogni episodio a favore di quest'ultimo. Ogni piccola conquista che avvicina gli eroi alla verità e alla scoperta della natura del male contro cui stanno combattendo infonde nello spettatore la rassicurazione che il male e le traversie subite dagli eroi "sono di breve durata" (Morin, 2005: 27).

Anche l'informazione gioca un ruolo importante nella rappresentazione dell'immaginario del male. I nodi oscuri della vita mortale: la tragedia, i mostri della violenza e quelli senza *happy ending* sono relegati nella cronaca, "quella periferia in cui ciascuno si sente non coinvolto personalmente, ma oscuramente esposto" (Morin, 2005: 173).

Nella produzione mass mediale la rappresentazione dell'immaginario del male presenta alcuni tratti e rimanda a simboli universali (Fromm, 1962) che talvolta trascendono le differenze culturali.

Il caso degli *anime* è in questo senso emblematico, perché rispetto ad altri contenuti mediali affonda le sue radici in una cultura profondamente diversa da quella occidentale. Malgrado ciò, quando la raffigurazione del male presenta dei riferimenti specifici a questa cultura, essi non sono mai tali da non poter essere colti e compresi fuori dal contesto culturale di riferimento. In alternativa subiscono un riadattamento che può essere talvolta lieve o talmente invasivo da assumere i contorni di una "riscrittura". Nelle saghe robotiche di Nagai Gō (*Mazinga Z*; *Jeeg Robot*; etc.) non mancano riferimenti alla storia e alla mitologia giapponese, che, giocoforza, appaiono "addomesticati" o taciuti nelle versioni per il mercato italiano. Spesso si tratta di veri e propri giochi di parole, ma anche di rimandi a personaggi ed epoche del passato. Nonostante ciò, il messaggio e le dinamiche della storia non risultano essere compromessi. Sia che si tratti di *oni* (demoni della tradizione giapponese), sia che si tratti di mostri, la minaccia esterna è immediatamente riconoscibile (Di Fratta, 2007; Pellitteri, 2008). In *Kōtetsu Jūgu* (Jeeg robot d'acciaio, 1975), la leggendaria regina/sciamana Himiko diventa Himika; il regno Yamatai (Yamatai-koku, 550 a.c.-750 a.c., circa) diventa il grande regno di Jamatai (Jamatai-Ōkoku) con un implicito riferimento ai demoni (il sinogramma "ma"); mentre gli *haniwa* – statue in argilla tipiche del periodo Kofun (250-538 d.c.) – diventano terribili mostri assetati di vendetta. Nonostante questi riferimenti possano apparire incomprensibili a un pubblico non giapponese, è innegabile che questi manga – così come anche i rispettivi *anime* – contengono elementi condivisi con la culturale occidentale e che, a grandi linee, potremmo sintetizzare in due punti: la donna come personificazione del male (Himika in questo caso; ma anche, come si è visto, Maleficent) o il regno delle tenebre/del Male localizzato nelle profondità della Terra.

Se l'immaginario del male sembra essere globalizzato e apparentemente esente da stereotipizzazioni culturali, non si può dire altrettanto per la relazione che si instaura tra esso e le differenze di genere. La differenza di genere, diviene allora un indicatore utile a cogliere le diverse declinazioni che esso assume. In particolare, gli *anime* divengono un ambito di osservazione privilegiato a causa della loro esplicita destinazione a un pubblico, ora maschile, ora femminile.

L'idea che si intende sostenere all'interno della presente riflessione è che la cultura di massa – ed in particolare il mondo degli *anime* – propone un immaginario di male che non è mai neutro. Esso assume dei tratti che presentano una chiara caratterizzazione e stereotipizzazione di genere. L'intento è dunque quello di comprendere le specificità dei tratti che il male assume negli *anime* di particolare successo in Italia dalla fine degli anni '70 fino ad oggi, tenendo conto della differenziazione che intercorre tra quelli espressamente indirizzati ad un audience maschile o femminile. Tutto ciò al fine di cogliere le specificità e gli eventuali cambiamenti intervenuti nella rappresentazione del male in una prospettiva diacronica.

2. Il male nella letteratura sociologica occidentale e nella cultura giapponese

Per rintracciare gli archetipi nei quali affonda le radici l'immaginario del male all'interno degli *anime* è utile il confronto con il pensiero di autori classici e contemporanei della letteratura sociologica e con la cultura giapponese. Ciò consente di definire meglio l'oggetto di indagine ed operationalizzare il concetto di male per poterne rintracciare i tratti salienti e le funzioni sociali che gli vengono attribuite nelle trame narrative.

Un primo importante contributo al tema deriva dall'analisi che ne fa Durkheim (2005) ne *Le forme elementari della vita religiosa*. Per l'autore il male è un fatto sociale e la salvezza dal male "un dramma collettivo" che richiede un'assunzione di responsabilità reciproca (Durkheim, 2005: 36). In quanto fatto sociale, il male si traduce in modi di agire, pensare e sentire esterni all'individuo e ha un potere di coercizione su di lui (Durkheim, 1996). Ciò lo rende un fenomeno osservabile e analizzabile anche all'interno delle rappresentazioni mediali.

La sua analisi dei riti piaculari degli arunta mette in luce i tratti attribuiti al male in contesti primitivi, come si vedrà in parte rintracciabili in alcuni *anime*. Durkheim differenzia due categorie di spiriti definiti geni malefici la cui funzione sociale è quella di spiegare agli uomini i mali permanenti da cui essi sono afflitti: gli incubi; le malattie; i turbini e le tempeste.

Essi sono rappresentati in forma animale o metà animale e metà umana, gli si attribuiscono dimensioni enormi e tratti ripugnanti, abitano in luoghi sotterranei o caverne. Quanto ai temperamenti attribuiti, richiamando l'analisi di Spencer e Gillen (1899), Durkheim opera una differenziazione: alcuni geni hanno istinti crudeli e cattivi;



altri una "costituzione malvagia", risultando "magri e scarni" (Durkheim, 2005: 342). A differenza dei primi essi si collocano al di "fuori dei quadri sociali" (Spencer, Gillen, 1899: 327) e non trovano una rappresentazione tra i viventi. Questi geni maligni, definiti Oruncha, secondo i due autori in realtà sono più astuti che cattivi, mentre gli Erintja, che hanno tratti apparentemente simili (Strehlow, 1907), hanno la funzione regolare di fare il male.

I tratti caratteristici del male individuati da Durkheim in riferimento alle religioni totemiche, in particolare, sopravvivono al passare del tempo. Il male in ogni epoca, infatti, contiene un elemento bestiale o irrazionale. Tale elemento, come ricorda Corradi, si ritrova sia nella forte reazione emotiva di chi guarda, sia nelle emozioni di chi lo compie. Il male irrompe nella quotidianità come una forza improvvisa trasportandoci fuori di essa proprio perché suscita in noi un sentimento di orrore. (Corradi, 2016: 122).

Il male ha un diretto collegamento con il sacro e rimanda a qualcosa che sfugge, anche quando non assume i tratti orrorifici o animaleschi, ma si configura come "una possibilità dell'azione umana". In tal caso la sua fuggevolezza è data dal fatto che esso si concretizza in "un eccesso di azione umana che non è comprensibile con i quadri esplicativi ordinari" (Corradi, 2016: 126). Del resto, come sostiene Ricoeur "spiegare l'emergere del male non vuol dire assolverlo? [...] Per evitare questo rischio, non bisognerebbe spiegare nulla e lasciare al male il suo carattere assoluto di irruzione" (Ricoeur, 1995: 166-169). Il male irrompe in maniera non graduale e per lo stesso principio non può essere sottoposto a spiegazioni che gradualmente chiariscano le ragioni dell'insorgere dell'orribile (Ricoeur, 1995).

È ciò che avviene negli *anime*, come del resto in alcune *tv series*, dove il male non può essere assolto o essere reso "trasparente", altrimenti si interromperebbe il filo della serialità che deve al rinnovarsi del male e delle sue manifestazioni la capacità di portare avanti la trama. Il male per questo è privo di cause, almeno nei primi *anime* della fine degli anni 70 e degli anni '80, fatte salve poche eccezioni, e mantiene il suo tratto di ambiguità. Questa ambiguità spesso non lo rende subito riconoscibile, ma allo stesso tempo lo rende altro e ben distante dai protagonisti. È in questa distanza dall'eroe che il male trova la sua funzione sociale. Senza l'antieroe la trama non si evolverebbe perché non ci sarebbe tensione drammatica e di conseguenza la catarsi nella quale essa si risolve (Propp, 1928).

Nella cultura giapponese, il male assume caratteristiche diverse a seconda dei contesti, degli ambiti (religioso, letterario, artistico) e delle epoche storiche. Le ramificazioni e le molteplici implicazioni, spesso di carattere religioso, ci impongono però di evidenziare soltanto alcune delle sfaccettature più pertinenti in relazione agli "archetipi" associati al male che qui verranno indagati. Un primo legame è quello tra l'aspetto "demoniaco/bestiale" e la figura femminile presente all'interno del *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, VIII sec. d.C.), quando, durante la discesa negli inferi, il «maestoso» Izanaki si ricongiunge finalmente con l'amata Izanami. Come nel mito di Orfeo ed Euridice, Izanaki infrange la promessa e osserva la donna nel suo nuovo

aspetto mostruoso e deforme. Il risentimento e l'orgoglio ferito spingono Izanami a lanciare una maledizione – *"se così dunque stanno le cose, ogni giorno soffocherò a morte mille della folta siepe di uomini in carne e ossa del tuo mondo"* – impersonando il ruolo della Morte stessa (Villani, 2006: 42).

Sebbene il male e la cattiveria animino anche personaggi maschili come Susanoo o Mikoto, sono soprattutto quelli femminili a rimanere cristallizzati nell'immaginario collettivo. Animata da rancore e gelosia è anche la signora di Rokujō, personaggio centrale del *Genji monogatari* (Storia di Genji), opera cardine della letteratura giapponese. I demoni interiori (*kokoro no oni*) della donna si trasformano in uno spirito malvagio che si impossessa del corpo della rivale in amore, portandola alla morte.

Spiriti, demoni, spettri, draghi sono solo alcune delle "personificazioni" del male nel folclore nipponico. E ancora una volta sono le donne, o meglio i loro corpi, a essere considerati come un "strumento" di vendetta o seduzione. Volpi, gru e serpenti assumono spesso e volentieri sembianze femminili per circuire e ingannare gli uomini, per poi mostrare all'improvviso il loro reale aspetto animale/bestiale.

Nel suo *Ugetsu monogatari* (Racconti di pioggia e di luna, 1776), Ueda Akinari introduce il personaggio di un serpente-demone la cui bellezza nasconde una natura sfuggente e ammaliante, oltre che un sentimento d'amore incontrollato. Nel racconto *Kibitsu no kama* (Pentola di Kibitsu), invece, vengono sottolineati gli effetti negativi della gelosia di una donna:

nei casi peggiori distrugge la famiglia, rovina il paese, diventa oggetto di derisione per il mondo intero. (...) Una donna gelosa, dopo la morte, si tramuta in serpente oppure dà sfogo al suo rancore scatenando tuoni e fulmini e non si placa neppure se il suo corpo viene fatto a brandelli (Orsi, 1998:111).

Il rapporto che ogni società costruisce con la dimensione del male è misurabile in relazione al tipo di risposte che esso riceve in termini di punizione; ciò vale anche per le rappresentazioni mediali. È proprio guardando ai meccanismi punitivi del male nelle società contemporanee che è possibile comprendere verso quale direzione si sta spostando l'immaginario del male. L'importanza che essi hanno assunto ha contribuito a rendere il male clandestino (Baudrillard, 1991). Se l'immaginario del bene è stato costruito da sempre sullo sforzo di sconfiggere il male, adesso le energie sono canalizzate nel correggerlo, sbiancarlo, renderlo trasparente (Baudrillard, 1991). La società contemporanea ha maturato l'illusione di poterlo superare o addirittura cancellare. Tuttavia, rapportarsi solo all'immaginario del bene cancellando ogni traccia di negatività rende il male inintelligibile, e questo spiega l'emergere di fenomeni reali e mediali "estremi" attraverso i quali, come ricorda Baudrillard (1991), il male si esprime parlando un linguaggio che non siamo più in grado di comprendere. Alcuni di questi fenomeni estremi non passano attraverso le rappresentazioni del male, ma attraverso la loro costruzione mediale. In altri termini, il male non è semplicemente narrato ma messo in atto. Basti pensare alle immagini dell'11/09 o a quelle veicolate dall'Isis che



hanno costruito un terrore di portata globale. Rispetto alle derive raggiunte dal male nella società contemporanea, i meccanismi punitivi arrancano. Del resto come ricorda Alexander (2006: 184) "è la costruzione del, e non la risposta al, male che definisce e rivitalizza il bene".

3. Le differenze di genere negli *anime* e nei *manga*

Il tema della differenza di genere all'interno dei cartoni animati, non solo giapponesi, è stato indagato già a partire dagli anni '70 da autori che hanno riconosciuto l'importante ruolo dei media nel modellare specifici comportamenti di genere (Remafedi, 1990: 59).

La questione è stata esaminata da diversi punti di vista (Signorielli, 1990; Leaper, Breed, Hoffman, Perlman et al. 2002; Choo, 2008). Per ciò che riguarda gli effetti prodotti dai cartoni sugli stereotipi legati ai ruoli di genere, rilevante è lo studio di Davidson, Yasuna e Tower (1979) condotto su un pubblico di bambine di 5-6 anni. La ricerca ha evidenziato come l'impatto su di esse, prodotto dall'esposizione a cartoni animati neutrali dal punto di vista delle rappresentazioni di genere, non era poi troppo differente da quello riscontrato su bambine esposte a contenuti altamente stereotipati. Le ragioni sono state attribuite al fatto che nei cartoni neutrali, il personaggio principale era di sesso femminile, non troppo attraente e coinvolto come il protagonista maschile nella risoluzione di un mistero. Tuttavia, il personaggio femminile secondario era una bionda attraente e passiva.

Secondo quanto emerge dalla ricognizione della lettura fatta da Thompson e Zerbinos (1995; 1997), la questione del genere agisce anche nelle strategie di produzione e distribuzione dei contenuti medial, poiché nell'audience di età compresa tra i 2 e gli 11 anni il numero dei bambini è superiore a quello delle bambine (Thompson, Zerbinos, 1995). Pertanto non c'è interesse a distribuire programmi che interessino alle bambine perché "i bambini non guarderanno programmi che hanno le bambine per protagoniste, mentre le bambine guarderanno cartoni che hanno per protagonisti i maschi" (Carter, 1991).

Per quanto riguarda invece l'analisi dei contenuti dei cartoni, alcuni autori come Streicher (1974) hanno analizzato le modalità con cui personaggi femminili sono rappresentati. Lo studio ha fatto emergere non solo che i cartoni per bambine sono meno numerosi rispetto a quelli dei maschi, ma anche che i personaggi maschili sono più rappresentati di quelli femminili e il loro ruolo nelle storie è sempre quello di dover essere salvate o di innamorarsi a prima vista. Le femmine sono dunque meno attive e non ricoprono posizioni di responsabilità. Ciò è confermato dallo studio di Levinson (1975: 569) secondo cui i personaggi maschili ricoprono una varietà di ruoli, mentre i personaggi femminili "reflect real world values concerning traditional gender-role assumptions". Infatti, i ruoli ricoperti vanno dalla madre-casalinga alla nonna e alla zia,

dalla cameriera alla tata, dall'infermiera alla segretaria. Per finire con la cantante, la star del cinema, la reporter e la strega (Thompson, Zerbinos, 1997: 654).

Tali stereotipi di genere rispondono alla tendenza ad ascrivere specifiche qualità agli uomini e alle donne (Bem, 1981)¹.

Questa ricognizione della letteratura sul tema non è senz'altro esaustiva, ma è utile a individuare in che termini gli stereotipi di genere intervengono nelle narrative, ma anche nelle scelte produttive dei cartoni animati occidentali.

Meno esplorato, per lo meno in occidente, è la questione della stereotipizzazione dei ruoli di genere all'interno degli *anime*, dove coesistono grandi contraddizioni. Da un lato, guardando agli *anime* più recenti, si assiste allo sforzo di voler sovvertire una visione stereotipata di genere che per lungo tempo ha cristallizzato le modalità di rappresentazione di ruoli e qualità attribuibili a personaggi maschili e femminili all'interno dei cartoni animati occidentali, soprattutto quelli della Disney. Basti pensare alla portata innovativa di un *anime* come *Ranma 1/2* dove il protagonista è un ragazzo che subisce una metamorfosi fisica quando viene a contatto con acqua calda o fredda, trasformandosi in maschio o femmina a seconda della temperatura. Ciò gli consente di vivere nei panni di una ragazza e comprendere il peso delle convenzioni sociali nel trattamento che riceve (Yoshida, 2008; Hiramoto, 2013).

D'altra parte però il mondo degli *anime* è influenzato dalla differenziazione tra *shōjo* manga (fumetti per ragazze) e *shōnen* manga (fumetti per ragazzi) propria della cultura giapponese, dai quali vengono tratti i rispettivi *anime* (Orsi, 1998; Sugawa, 2013; Oshiyama, 2007). Il termine *shōjo* non indica solo un target di riferimento costituito da ragazze dagli 8 ai 16-17 anni, ma è un vero e proprio "costrutto culturale" (Yoshida, 2008), attraverso il quale i media etichettavano le ragazze contribuendo alla formazione di future "brave mogli e sagge madri" nell'interesse dello Stato, rimarcando la differenza di genere tra maschi e femmine in linea con un modello di tipo patriarcale (Yoshida, 2008: 89).

Con la comparsa di alcune donne come autrici di manga si assiste ad una sovversione degli stereotipi legati all'identità di genere e sessuale.

L'importanza di portare avanti le conoscenze sul tema focalizzandosi sull'analisi di un immaginario del male *gender oriented* si basa sul presupposto che una visione stereotipata di genere, sebbene oggi venga più ridimensionata nella caratterizzazione e nei ruoli dei personaggi, rischia di essere comunque veicolata e riprodotta nelle modalità di rappresentazione del male. In questo caso, gli stereotipi di genere andrebbero ad appoggiarsi su quelli che sono gli stereotipi legati alla definizione di ciò che è bene e ciò che è male. Senza incorrere in analisi di stampo deterministico o apocalittico, tale aspetto merita di essere approfondito nella misura in cui, come

¹ Secondo il Bem Sex Role inventory, le caratteristiche femminili sono "affectionate, cheerful, childlike, compassionate, does not use harsh language, eager to soothe hurt feelings, feminine, flatterable, gentle, gullible, loves children, loyal, sensitive to the needs of others, shy, soft-spoken, sympathetic, tender, understanding, warm, and yielding".

sostengono Baker e Ball (1969), i giovanissimi non sono in grado di distinguere tra realtà e fantasia. Ciò potrebbe rendere l'immaginario del male proposto dagli *anime* veicolo di correlazioni ambigue tra i due campi semantici.

4. L'analisi dei casi

4.1 Metodologia

Al fine di analizzare se negli *anime*, dagli anni '70 fino agli anni 2000², è presente una rappresentazione del male *gender oriented*, è stata condotta un'analisi del contenuto e dei *frame* su 16 *anime*: 8 destinati a ragazzi e 8 a ragazze, scelti come casi studio.

I risultati illustrati non hanno pretesa di rappresentatività statistica di tutto l'universo degli *anime*. Lo scopo, infatti, non è misurare quanto la dimensione esplorata ricorra, ma come essa venga rappresentata. La scelta dunque di un approccio qualitativo consente di esplorare attraverso vari livelli di analisi la dimensione dell'immaginario del male nelle sue specificità; le sue possibili evoluzioni nel tempo e la presenza di alcune correlazioni tra le modalità di rappresentazione del male e gli stereotipi di genere (Durand, 1984; Grassi, 2012).

Tra gli *anime* per ragazzi, sono stati selezionati in ordine di programmazione nella Tv italiana: *Jeeg Robot* (1979); *Mazinga Z* (1980); *Daitarn 3* (1980); *L'uomo tigre* (1982); *Devilman* (1983); *Ken il guerriero* (1984); *Neon Genesis Evangelion* (2000) e *Death note* (2008).

Tra gli *anime* per ragazze sono stati selezionati: *La principessa Zaffiro* (1980); *Candy Candy* (1980); *Lady Oscar* (1982); *Ransie la strega* (1982); *Sailor Moon* (1995); *Rayearth - Una porta socchiusa ai confini del sole* (1997); *Caro fratello* (2003); *Yui Ragazza virtuale* (2003).

I casi sono stati scelti sulla base dei seguenti criteri: si tratta di *anime* tratti da corrispondenti *shōnen* e *shōjo* manga o viceversa; hanno avuto un certo seguito in Italia entrando nell'immaginario collettivo di ragazzi e ragazze di diverse generazioni (ciò è testimoniato dalle repliche andate in onda e dal merchandising legato ai personaggi); coprono l'arco temporale individuato per l'analisi; il riferimento al male all'interno della trama è tendenzialmente esplicito.

² Gli *anime* in Italia arrivano molto tempo dopo l'uscita dei rispettivi manga e delle serie di animazione in Giappone. Tra i casi presi in esame, in particolare, basti pensare che *La principessa Zaffiro* è uscito in Giappone come *anime* nel 1967 per arrivare in Italia nel 1980. Lo stesso dicasi per *Mazinga Z* e *L'uomo tigre*, le cui serie italiane presentano uno scarto di quasi 10-12 anni rispetto al primo passaggio televisivo in Giappone. La diffusione di canali tematici e piattaforme come Netflix e VVVVID determina una frammentazione nella fruizione che rende difficile l'individuazione di prodotti di animazione di massa come quelli che hanno segnato la storia degli *anime* tra gli anni 80 e gli anni 90. Per questa ragione, l'analisi parte dalla fine degli anni '70 e arriva fino ai primi anni del 2000.

Data la natura delle variabili indagate, l'unità di analisi è costituita dal cartone animato e non dai singoli episodi, con particolare riferimento alla trama narrativa generale e ai protagonisti e antagonisti principali.

Le variabili sulla base delle quali è stata effettuata l'analisi del contenuto sono:

- *l'anno di uscita dell'anime*;
- *il nome con cui viene appellato il personaggio principale che interpreta il male*;
- *le caratteristiche psico-fisiche della figura del male*;
- *il tipo di ricadute che il male produce sul/sulla protagonista in base al genere*: questa variabile è stata rilevata facendo riferimento ai momenti di conflittualità/combattimento. In particolare si è tentato di cogliere: 1) quali tratti del personaggio vengono messi in risalto attraverso l'interazione con il male e 2) quali risposte/reazioni i/le protagonisti/e mettono in atto per difendersi;
- *le cause che hanno dato origine al male*;
- *le punizioni che gli vengono inflitte*: utili a comprendere che fine viene riservata al male;
- *gli stereotipi di genere*: sia quelli che emergono nelle modalità di rappresentazione del male, sia quelli che emergono dalle modalità di interazione tra il male e i/le protagonisti/e.

All'interno della scheda di analisi del contenuto una sezione è stata dedicata all'analisi dei *frame* che ha permesso di cogliere il modo in cui viene narrato il male e dove tende a persistere la sua relazione con gli stereotipi di genere. Ciò è stato esplorato attraverso scelte terminologiche, metafore, immagini visive, frasi a effetto ricorrenti e trasversali alle variabili indagate. Questi, insieme alle retoriche, costituiscono i dispositivi simbolici sulla base dei quali si costruisce un *frame* differente per l'immaginario del male orientato ai ragazzi o alle ragazze.

4.2 La caratterizzazione del male tra *topos* e stereotipo

La tipizzazione del male all'interno dei casi esaminati parte dalla scelta del *nome* con cui esso viene appellato, molto spesso evocativo delle sue *caratteristiche fisiche e dei tratti psicologici*. Rispetto a questi indicatori non mancano riferimenti simbolici e metaforici molto ricchi e complessi alla sfera religiosa e del sacro. Essi meriterebbero un livello di approfondimento che in questa sede non è possibile sviluppare, pertanto verranno solo accennati.

Guardando a queste variabili è stato possibile ricondurre il male a tre macro tipologie riscontrabili sia negli *anime* per ragazzi, sia in quelli per ragazze. Rispetto alle tipologie individuate, alcuni *anime* occupano una posizione trasversale.

Nella prima tipologia, il male è rappresentato da *demoni o figure evocative o in contatto con essi* e nella quale rientrano: *Jeeg Robot, Mazinga Z, Rayearth, Devilman, Death note*, per

certi versi anche *Evangelion*³ ed in parte la *Principessa Zaffiro* insieme a *Ransie la strega*, poiché in questi ultimi due casi, tra i principali antagonisti, alcuni personaggi presentano espliciti riferimenti al demonio.

Un primo tratto da evidenziare all'interno di questa tipologia è il ricorrente dualismo nella raffigurazione del male attraverso coppie composte da personaggi di genere diverso: maschio/femmina; maschio/ermafrodito; femmina/femmina che veste i panni del maschio.

È questo il caso di *Jeeg Robot* dove la Regina Himika è affiancata da Ryūma Teiō (il Signore del drago o Imperatore demone drago). La prima è caratterizzata da una chioma bionda fluente che in parte ricorda quella di Medusa, in parte va a formare grandi corna come quelle che ricorrono nelle raffigurazioni del diavolo; ha denti appuntiti da serpente e impugna un'ascia che rimanda all'iconografia della morte. Dal punto di vista della caratterizzazione psicologica, il personaggio è animato da sete di vendetta e risentimento. Al suo fianco c'è la figura del Signore del Drago, così chiamato per via del drago che ha avvolto al collo. Anch'egli è rappresentato come un demone dai capelli con punte rosse, una chiara immagine visiva che richiama le fiamme dell'inferno. La sua malvagità è rafforzata da una tipologia di trucco, minaccioso e aggressivo, che ricorda il *kumadori* del teatro *kabuki* (Fig. 1)⁴.



Fig. 1 - La Regina Himika (in alto) e il Signore del Drago (in basso)

³ La serie tv presenta numerose questioni irrisolte, tra cui la natura dei nemici chiamati "Angeli" ciascuno dei quali presenta riferimenti simbolici molto forti al cristianesimo, all'ebraismo e alla cabala (Azzano, Fontana, Tarò: 2009).

⁴ Le immagini utilizzate nel presente articolo sono tratte dai rispettivi *anime* e il loro utilizzo da parte degli autori è esclusivamente funzionale a rendere più chiara la trattazione dei casi analizzati.

Il dualismo ritorna anche ne *La principessa Zaffiro*, dove oltre al malvagio zio che ricorda nelle fattezze di un topo, ad incarnare il male ci sono le figure di Satana (in giapponese Maō Mefisto: Mefisto, re del male) ed Hellion (Hell Fujin: la signora Inferno). Satana è avvolto da un mantello nero e rivela un volto pallido dai tratti demoniaci, ma di fatto ha una personalità sensibile. La moglie Hellion, anch'ella dal volto algido e spigoloso, si rivela molto più spietata del marito che risulta esserne succube (Fig. 2).



Fig. 2 - Hellion e Satana

In *Mazinga Z*, la diade assume dei tratti di genere differenti dai canoni fin qui riscontrati. Essa è composta da un uomo e da un ermafrodita: il personaggio del Dottor Inferno (Doctor Hell) richiama l'icona dello scienziato pazzo con i tratti da anziano signore, folti baffi mefistofelici, capelli bianchi e occhi gialli che ne rivelano la natura demoniaca. Di fatto egli incarna il male, ma è anche un uomo a servizio del male. Nella caratterizzazione del personaggio – ricostruibile grazie ad alcune serie successive – ci sono riferimenti al nazismo e all'incubo della guerra atomica dovuti alla sua origine tedesca e alla sua ossessione per il progetto di energia fotoatomica. La minaccia e il male, dunque, giungono dall'occidente (Di Fratta: 2007). Questi elementi concorrono a definire i tratti di una figura rancorosa a causa di un passato di sofferenza (è stato abbandonato dai genitori ed emarginato per l'eccesso di intelligenza) degenerato in un alto grado di crudeltà. Ad affiancarlo vi è la figura del Barone Ashura, un ermafrodito frutto di un suo esperimento, nato dalla fusione delle mummie di due amanti uccisi. Il volto è per metà quello di un uomo e per metà quello di donna dal trucco molto marcato. Anche gli abiti sono di due colori e rimarkano questa doppiezza. Il personaggio sembra essere completamente in balia del Dott. Hell e la sua natura demoniaca è evocata dal nome che ricorda quello di Ashura (o Asura, in sanscrito), una famiglia di demoni in lotta contro gli Dei (Fig. 3).



Fig. 3 - Il Dottor Inferno (in alto) e il Barone Ashura (in basso)

Se per un verso la presenza e la composizione di queste coppie fa emergere un certo equilibrio di genere, esso si trasforma in squilibrio se si considerano i rapporti di forza che si creano tra i due personaggi. Un tratto che accomuna queste coppie – e che ritorna anche in altre tipizzazioni non demoniache, sempre circoscritte al periodo degli anni '80 – è il ruolo preponderante e di controllo esercitato dalla donna nei confronti della figura maschile che risulta sempre in posizione di sudditanza, fatta eccezione per il caso di *Mazinga Z* dove è l'uomo ad avere la meglio sull'ermafrodito che è suo servo.

Un caso a sé è la coppia Zagado/Emereude in *Rayearth*, alla quale si frappone la figura di Alcyone. Zagado veste i panni di un sacerdote in contatto con il regno dei morti, indossa un'armatura nera e spigolosa che rimanda allo stereotipo del bello e tenebroso. Egli incarna il male a fin di bene perché finge di tenere prigioniera Emeraude, di cui in realtà è innamorato. Emeraude non è un personaggio malvagio, ma deve essere combattuto dalle eroine perché non può essere uccisa da nessuno del regno di Cefiro, né può suicidarsi. È una figura languida ed indifesa che incarna lo stereotipo della "principessa da salvare". Ad essa si contrappone Alcyone, l'altro personaggio femminile, in questo caso negativo. Lei è seguace di Zagado del quale è innamorata. Rappresenta una figura tanto attraente e seducente dal punto di vista fisico – seni in vista, abiti attillati e minimal – quanto spietata. È un personaggio nel quale la stereotipizzazione è multistratificata e si basa su elementi contraddittori. Se il suo spirito combattivo e la sua ferocia la emancipano dalla rappresentazione stereotipata del personaggio femminile indifeso, buono e bisognoso di aiuto, come Emereude, l'aspetto provocante e sexy fa di lei un oggetto del desiderio. Inoltre, l'innamoramento per Zagado, che la rende gelosa e rancorosa, stempera la sua forza combattiva da guerriera e la assimila ad altre figure femminili la cui malvagità è dettata dalle passioni e debolezze dell'animo umano (Fig. 4).



Fig. 4 - Da sinistra: Zagado, Emereude e Alcyone

L'icona del demone è presente anche in *Devilman* e *Death note*, due serie animate accomunate dal fatto che il male è incarnato proprio dal protagonista che va incontro a un processo trasformativo e a una lotta interiore che produrrà due esiti molto differenti.

Devilman, infatti, nasce demone con grandi ali rosse e il corpo verde e come tale si comporta all'inizio, ma una volta a contatto con gli umani, e in particolare con una ragazza di cui si innamora, diventerà buono lasciando interpretare il ruolo del male al capo dei demoni. Al contrario, il protagonista di *Death note*, un ragazzo intelligente e annoiato e di bell'aspetto, una volta venuto in possesso del quaderno capace di uccidere le persone, si troverà ad acquisire un potere che gli sfuggirà di mano portandolo sull'orlo della psicopatía fino a desiderare di diventare il re dei diavoli. Nel caso di *Devilman* sarà una ragazza a farsi motore del processo trasformativo del protagonista verso il bene. Nel secondo caso, il protagonista di *Death Note* arriverà a servirsi dei personaggi femminili e della loro debolezza per saziare la sua sete di potere (Fig. 5).



Fig. 5 - Da sinistra: Devilman e Light Yagami, protagonista di "Death note".

Ransie la strega ed *Evangeliion* possono rientrare solo parzialmente in questa categoria. Anche in *Evangeliion*, infatti, come in *Death note* e *Devilman*, il protagonista presenta un dualismo che lo colloca a metà strada tra il bene e il male. La causa sono i



suoi demoni interiori che rendono il suo animo tribolato per una ferita psicologica derivante da un abbandono subito da piccolo. Lottando contro il suo dualismo, egli affronta degli "angeli crudeli", per citare la sigla, figure che nella caratterizzazione fisica e psicologica presentano numerosi rimandi alla sfera del sacro. Il riferimento alla dimensione demoniaca in questo *anime* è metaforica e simbolica: in parte essa si riferisce ai demoni interiori che animano la personalità controversa del protagonista, in parte alla sua capacità di infliggere male e ferire il prossimo. In lui coesistono oltre al senso di abbandono; il complesso edipico e il dilemma del porcospino che rende difficoltosi i suoi rapporti con il prossimo.

Nel caso di *Ransie la strega*, il male si manifesta in due forme distinte, proprio perché la protagonista vive a cavallo tra due regni: quello degli inferi e il regno degli umani. Nel primo caso ad agire è la figura di Satana, re del Regno supremo, il quale non è visibile per diverse puntate se non sottoforma di sagoma nell'ombra, dal temperamento austero e temibile che ispira un timore reverenziale. Dall'altro lato, il male è incarnato da Lisa, figlia di un boss della *yakuza*, animata da invidia e gelosia nei confronti di Ransie. Per questo secondo aspetto andrebbe ricondotta alla successiva categoria di male.

Nella seconda tipologia individuata, invece, il male consiste in *un'azione umana animata dalle passioni*: è questo il caso di *Candy Candy*, *Lady Oscar*, *Caro Fratello*, *Ken il guerriero*, *L'uomo tigre*.

Per gli *anime* femminili, il male è la donna stessa che agisce accecata dalla rabbia, ma prima di tutto da gelosia e invidia. Nel caso di *Candy*, *Lady Oscar* e *Caro Fratello* la malvagità ha le fattezze di ragazze bionde tutte appartenenti a ceti sociali elevati, accecate dalle passioni. È questo il caso, rispettivamente, della prepotente Iriza Legan, di Madame Du Barry capace di umiliare Maria Antonietta, di Lady Miya che nutre una forte gelosia per la protagonista (Fig. 6). Ne *L'uomo tigre* il male risiede nella "tana delle tigri", un'organizzazione che ha legami con il nazismo e dalla quale provengono lottatori dalle fattezze metà umane, metà animali per via della maschera che indossano. Vigliaccheria, scorrettezza e cattiveria fine a se stessa sono i tratti che accomunano i lottatori che sfidano Tiger man, ma soprattutto Mister X, il manager della tana delle tigri. Vestito con abiti distinti, da uomo ottocentesco, presenta un colorito violaceo che richiama il colore della morte, si dimostra sempre crudele e vigliacco. In *Ken il guerriero* il male è personificato nella figura del fratello Kaio, che prima di svelare le sue fattezze umane non diverse da quelle di Ken, è rappresentato come il primo demonio, animato da forza brutta mista a ferocia. L'armatura nera che indossa mentre è in sella a un cavallo corazzato serve a comprimere la sua aura combattiva demoniaca (*shura*) che non riesce a placare (Fig. 7).



Fig. 6 - Da sinistra: Iriza Legan, Madame Du Barry, Lady Miya



Fig. 7 - Da sinistra: Mister X e Kaio

Se il male nel caso degli *anime* per ragazzi è caratterizzato da una certa dose di bestialità e irrazionalità palese, che trova sponda nelle fattezze dei personaggi, nel caso degli *anime* per ragazze esso presenta fattezze amabili dietro le quali si celano pulsioni dell'animo umano come rabbia, invidia, gelosia che vengono covate fino ad esplodere in una furia distruttiva. Si rafforza l'idea che all'interno di questo gruppo di *anime* il male non sia un'entità aliena o demoniaca, ma sia la donna stessa. Soprattutto in *anime* come *Caro Fratello*, dove la figura maschile è quasi del tutto castrata o tutt'al più rappresentata sottoforma di oggetto del desiderio.

L'ultima tipologia di male rintracciata è quella riconducibile all'icona dei *mostri/meganoidi/mecha* nella quale rientrano *Daitarn 3*, *Sailor Moon* e *Yui ragazza virtuale*.

Anche in *Daitarn 3* viene riproposto il male attraverso la diade uomo-donna costituita dal Dottor Zauker – un meganoide con il cervello in vista e il viso da scheletro – e Koros, una donna dallo sguardo sensuale, dalla chioma rossa e dal temperamento spietato che dà letteralmente voce al primo che invece è afono. Anche in questo caso la figura del male maschile è praticamente castrata: la sua afonia non è solo reale, ma anche metaforica. Koros infatti gli presta la voce, ma allo stesso tempo lo rende incapace di comprendere ciò che dice, facendo di lui un mero contenitore. La figura femminile, anche in questa coppia, denota un maggiore grado di malvagità rispetto a quella maschile che è completamente soggiogata (Fig. 8).



Fig. 8 - Koros e Dottor Zauker

In *Sailor Moon* la coppia del male è costituita da due figure femminili: Queen Beryl e Metallia. La prima è una donna procace e avvenente che nel momento dell'attacco assume le sembianze di un "demone" dai capelli verdi. Metallia è colei che ha il pieno controllo su Queen Beryl, non presenta fattezze umane, ma è un'entità dai tratti mostruosi e disumani con occhi da diavolo avvolti in fiamme rosa ed è animata da sentimenti di odio. Nella caratterizzazione fisica e psicologica del male, il modello di *Sailor Moon* in qualche modo ha fatto scuola, perché è stato il primo *anime* per ragazze ad adottare i canoni e principi cardine dell'estetica del male che proviene da fuori, non più dai demoni interiori delle protagoniste, e che attacca la Terra. Laddove questi elementi erano fino a questo momento propri degli *anime* maschili. Non è un caso che l'*anime* di *Sailor Moon* ha avuto un certo seguito anche presso un pubblico maschile (Fig. 9).



Fig. 9 - Da sinistra: Queen Beryl e Metallia

In *Yui ragazza virtuale* il male è la personificazione delle paure del XX secolo. L'icona della tecnologia che cerca di governare il mondo e l'uomo è incarnata da Giganet: un supercomputer dalla struttura metallica nera che non ha nessun tratto umano, a parte i due occhi dallo sguardo malvagio. Proprio per questo egli desidererebbe creare un mondo da lui dominato in cui vivere come gli umani. Una sola figura femminile affianca Giganet nella sua missione ed è Frozen, i cui tratti da donna sono assolutamente umanizzati e rimarcati ancora una volta da un'armatura che mette in risalto i seni (Fig. 10).



Fig. 10 - Da sinistra: Giganet e Frozen

L'analisi di questi primi elementi fa registrare un'evoluzione nella rappresentazione dei tratti fisici e psicologici dei protagonisti degli *anime* sia maschili che femminili più recenti. Nei primi si tende a favorire l'interiorità e la sensibilità, ma anche l'insicurezza del personaggio rispetto alla sua prestantza fisica. Nei secondi, alle qualità socialmente attese dalle donne, vengono sostituite o affiancate altre virtù come il coraggio e la forza, prima appannaggio degli eroi maschili.

4.3 Il male a lieto fine: tra stereotipi di genere e meccanismi punitivi

Gli *stereotipi di genere* connessi alla rappresentazione del male sono emersi principalmente dall'analisi delle *modalità con cui il male si relaziona o impatta sul protagonista*, oltre che dalla sua caratterizzazione.

Negli *anime* rivolti a un pubblico maschile trasmessi in Italia dopo il 1979, come *Jeeg Robot*, *Mazinga Z*, *Daitarn 3*, assistiamo a scontri con il male che hanno la chiara funzione di esaltare al massimo la forza fisica e il coraggio del protagonista che risponde alla ferocia del male con freddezza. Durante i momenti di scontro con il male, soprattutto durate lo scontro finale, appaiono figure femminili in adorazione del coraggio e delle gesta eroiche del protagonista. Sono figure passive, funzionali all'esaltazione del personaggio o che tutt'al più fungono da "assistenti" all'eroe limitandosi a fornirgli "i componenti" o le armi necessarie all'attacco.

In altri casi, come *Ken il guerriero*, *L'uomo tigre* e *Devilman*, nello scontro con il male l'esaltazione della forza fisica è secondaria rispetto all'esaltazione delle virtù interiori come la bontà d'animo, la magnanimità e la levatura morale del protagonista.

Rispetto alle figure del male, gli eroi maschili si trasformano da guerrieri a modelli di vita da imitare. La bontà d'animo che li caratterizza rende ancora più forte il contrasto con la bestialità del male che mostra, in alcuni casi come in *L'uomo tigre*, una cattiveria non redentiva, ma fine a se stessa.

Diverso è il caso di *Ken il guerriero* che diviene quasi una figura messianica capace di far redimere il male. All'interno di questa narrazione, in particolare, la violenza e la crudezza dei combattimenti è quasi sovrastrutturale rispetto al contenuto, al messaggio e ai valori che l'*anime* veicola.

In *Death note* ed *Evangelion* lo scontro con il male perde i suoi tratti manichei che rendono netta la separazione tra bene e male. Il protagonista non risponde più



pienamente allo stereotipo del giusto, come negli *anime* degli anni '80. Al contrario, diviene completamente malvagio (*Death note*), ma non per questo meno affascinante. Il protagonista, qui, va incontro a un processo trasformativo che, come già chiarito, porta a un'escalation di malvagità all'interno del suo animo rispetto alla quale icone del male, come alcune "divinità della morte" (*shinigami*) e in particolare il demone Ryuk, assumono un ruolo di neutralità. Non sono né buoni, né cattivi. In *Death note*, le figure femminili incarnano il male o perché tentano di fermarlo, o perché esercitano il male per aiutarlo. È il caso di una *idol*, Amane Misa, dai tratti sensuali e avvenenti che collabora con il protagonista per salvarlo dalla cattura in quanto accecata d'amore per lui. Tale condizione porterà l'antieroe ad approfittarsi di lei sacrificandola pur di salvarsi. Il sacrificio di questo personaggio, vittima del proprio innamoramento, è funzionale a esplicitare il carattere irrazionale del male, al confine con la psicopatia.

Il protagonista, pur essendo ben distante dal machismo dell'eroe guerriero degli *anime* anni '80, riesce ad affascinare le figure femminili che cadono ai suoi piedi per la sua tenebrosità.

Più controverso è il caso di *Evangelion*, dove il protagonista mantiene la tipizzazione del buono soprattutto nello scontro con gli Angeli, funzionale al suo percorso di crescita e cambiamento interiore. Tuttavia è nell'indossare l'armatura da eroe che si manifesta la sua insofferenza e la difficoltà a calarsi pienamente nei panni del personaggio positivo.

Nel caso di queste due tipologie di antieroe, l'azione del male su di essi ha fatto emergere specifiche rappresentazioni di genere. In *Evangelion*, in particolare, l'eroizzazione del protagonista è resa possibile dalla collaborazione con figure femminili con le quali egli deve sincronizzarsi pienamente nel combattimento se vuole ottenere la potenza massima. Queste donne nascondono ferite psicologiche altrettanto profonde, tuttavia si presentano come figure avvenenti e sicure di sé nel combattimento. In una certa misura rispondono allo stereotipo di donna protettiva e materna, pronta a immolarsi e a offrire conforto con dei forti richiami al complesso edipico freudiano.

Negli *anime* femminili l'impatto che il male ha sulle protagoniste corre, invece, lungo due direttrici. In *Lady Oscar*, *Candy Candy* e *Caro fratello*, il male personificato nella perfidia e nell'invidia umana lascia inermi le protagoniste incorniciandole nel ruolo di vittime impotenti. D'altro canto, però, la bontà d'animo che è alla base della loro debolezza e attaccabilità, sarà anche la ragione della loro salvezza. L'essere vittime indifese, infatti, da solo basta a sconfiggere il male perché fa entrare in gioco amici e familiari che fanno scudo attorno a loro, consapevoli che da sole non potranno farcela.

In *Lady Oscar* questa dinamica si innesca tra Madame Du Barry e la Regina Maria Antonietta, inerme di fronte alle umiliazioni che subisce pubblicamente dalla prima. Lady Oscar, pur essendo protagonista ed eroina capace di sfidare chiunque in duello, è impotente dinanzi a questo tipo di male. Ciò che può fare, è dare sostegno e manifestare vicinanza alla donna vittima, atteggiamento che enfatizza l'androginia del suo personaggio.

Nel caso di *La principessa Zaffiro* e di *Ransie la strega*, le protagoniste tengono testa al male, senza mai arrivare allo scontro fisico, ma sempre con l'astuzia e con il supporto dei coprotagonisti. Entrambe incarnano i panni della "diversità" che vorrebbe essere accettata, Zaffiro come donna e Ransie in qualità di strega "buona".

In *Rayearth*, *Sailor Moon* e *Yui ragazza virtuale* lo scontro con il male mette invece in risalto un processo di *empowerment* che denota un'evoluzione nella caratterizzazione delle eroine. In tutti e tre i casi, il combattimento con armi diviene la costante nello scontro con il male. Malgrado ciò, hanno bisogno anch'esse del supporto di amiche combattenti pronte a sacrificarsi per loro.

In un'ottica comparativa tra gli *anime* per ragazzi e ragazze, un altro stereotipo di genere tende a persistere nella relazione triadica che si viene a creare tra l'eroe/eroina, il male e la persona amata. In questi *anime* si ripropone la situazione della persona amata rapita o uccisa dalle forze del male. L'innamoramento assume, in un certo senso, una precisa funzione sociale nel delineare il rapporto tra il male e gli eroi/le eroine. Nel caso di *anime* maschili come *Ken*, *L'uomo tigre*, *Devilman* il rapimento, la minaccia o l'uccisione della donna amata, costituiscono la spinta all'azione che dà all'eroe la motivazione e la rabbia necessaria per combattere, dunque è motore delle sue gesta eroiche.

Al contrario, proprio negli *anime* femminili in cui le protagoniste rivestono i panni delle guerriere, come *Sailor Moon*, *Rayearth* e *Yui Ragazza virtuale*, il rapimento o la possessione dell'uomo amato da parte del male diviene elemento di depotenziamento delle eroine. La dimensione affettiva è ciò che le rende deboli nello scontro ultimo con il male, che assume una posizione di vantaggio fino all'arrivo degli amici che accorrono in loro aiuto. Ciò ridimensiona in qualche misura l'indole delle eroine e la loro capacità guerriera che rimane subordinata allo stereotipo della sensibilità femminile e all'arrendevolezza.

Anche l'analisi delle *cause* che stanno all'origine del male e dei *meccanismi punitivi* usati per combatterlo, hanno messo in evidenza la persistenza di alcuni stereotipi di genere nell'immaginario del male, ma anche alcune assonanze.

In *anime* come *Jeeg Robot*, *Daitarn 3*, *L'uomo tigre*, *Devilman*, *Death note*, *Mazinga Z* e *Sailor Moon*, il male è causato da sete di vendetta per affronti e tradimenti subiti o brama di potere e desiderio di rivalsa.

La fine che spetta al male è ciò che esso si merita: la distruzione. Il male viene annientato attraverso esplosioni; infilzato con la spada. Nel caso di *Daitarn 3* viene sconfitto attraverso la forza mentale, mentre in *Death note* gli verrà tolta la vita con l'infarto. In questi casi lo scontro non prevede spargimento di sangue che invece sarà copioso nel caso de *L'uomo tigre*, dove la punizione che spetta al male è l'umiliazione attraverso il combattimento corpo a corpo. Così come in *Devilman*, dove lo scontro con i demoni rasenta lo splatter (soprattutto nel manga) a dimostrazione che la punizione inferta è di una violenza proporzionale alla malvagità che l'ha determinata. In altri termini, il trionfo del bene avviene solo attraverso la piena sconfitta del male che segna l'epilogo.



Meccanismi punitivi simili, sebbene attuati con altre modalità, sono quelli messi in atto in *Candy Candy*, *La principessa Zaffiro*, *Lady Oscar* e *Caro fratello*, dove all'origine del male incarnato dalle antagoniste femminili (e dallo zio, nel caso de *La Principessa Zaffiro*) vi sono le passioni umane quali gelosia e brama di potere. In questo caso, il male verrà sconfitto attraverso l'umiliazione, il biasimo e soprattutto l'isolamento sociale, senza alcuna redenzione o tentativo di bonifica.

Diversa la natura delle cause che hanno dato origine al male in *Ken il Guerriero*, *Ransie la strega*, *Rayearth* e *Yui ragazza virtuale*, accomunate dal desiderio di emulazione che il male ha nei confronti dei protagonisti. Esso va incontro a un processo redentivo; attraverso la forza del buon esempio o delle belle parole, il male mostra la sua fragilità e svela la sua ammirazione per l'eroe o l'eroina. Questa dinamica è presente in *Ken*, dove tutti i personaggi malvagi vanno incontro a un processo di conversione, incluso Kaio, il fratello cattivo, la cui malvagità era determinata da invidia verso Ken del quale riconoscerà la superiorità senza rinunciare al tentativo di sconfiggerlo. La si ritrova anche nel discorso conclusivo di Yui capace di umanizzare Giganet, ma soprattutto in *Evangelion* dove i demoni interiori del protagonista vengono sconfitti dal calore umano delle persone a lui vicine e dalle quali è sempre fuggito.

Man mano che ci si avvicina agli anni 2000, il male va incontro a meccanismi punitivi che ricordano il processo di imbiancamento di cui parlava Baudrillard e che arrivano a renderlo trasparente.

I protagonisti sono pronti al perdono e all'inclusione di un'alterità che in un primo momento hanno combattuto. Il fine ultimo diviene dunque l'accettazione, l'integrazione, ammesso che il male sia pronto a piegarsi e ad accogliere le logiche del bene. Naturalmente è questo il finale che spetta agli *anime* per ragazzi, con l'unica eccezione di *Evangelion*, dove il personaggio non ha la stessa virilità attribuibile a Ken che invece non avrà la pietà di risparmiare il fratello.

In termini di analisi diacronica è stato interessante rilevare come la natura e la caratterizzazione del male abbia subito un'evoluzione, e per certi versi un'inversione di tendenza, rispetto ai modelli proposti negli *anime* per ragazzi e per ragazze dei primi anni '80.

Negli *anime* per ragazzi si assiste infatti ad un processo trasformativo del male che lo avvicina al modello che ha caratterizzato gli *anime* femminili, dove il male si concretizzava nei turbamenti dell'anima, inquietudine, desiderio di potere, che hanno segnato le trame di *Lady Oscar*, *Candy Candy*, *Caro Fratello*, ecc. e che adesso è possibile ritrovare in *Death note* ed *Evangelion*. Una trasformazione che in parte riflette i mutamenti culturali che hanno segnato la società giapponese, e non solo, dove si registra una tendenza alla femminilizzazione dell'uomo.

Al contrario, nel caso degli *anime* femminili, più ci si avvicina agli anni recenti più le eroine riflettono il modello delle guerriere. Pertanto, il male che negli anni '80 era interno all'animo di personaggi assetati di desiderio di vendetta, ira e arrivismo, in epoche più recenti trova esternazione in esseri mostruosi che rendono necessario l'uso di armi e armature.

La concezione manichea del male lascia il posto adesso ad un male incerto, ambiguo, dai confini sfumati. Esso non è più direttamente identificabile nella cattiveria fine a se stessa, ma a tratti è assimilabile al disturbo mentale o a traumi non risolti che risiedono nell'animo umano dell'eroe contemporaneo.

Una visione diametralmente opposta al modello di eroe maschile degli anni '80, quasi una figura messianica avulsa da paure e insicurezze. In altri termini, più la psicologia dell'eroe si fa complessa, più il male diviene latente e multidimensionale.

Conclusioni

Analizzare l'immaginario del male in contenuti mediali come gli *anime* è fondamentale per comprendere da quali miti è plasmato l'immaginario delle giovani generazioni; su quali strutture culturali si fonda la differenza tra il bene e il male nell'animazione e su quali nuovi miti è eventualmente necessario rifonderla.

Nei casi analizzati, il male quando non assume i tratti orrifici, demoniaci o animaleschi si configura come "una possibilità dell'azione umana" (Corradi, 2016). Questa declinazione per lungo tempo ha dominato gli *anime* per ragazze dove l'immaginario del male si ancorava alle passioni più torbide e morbide. Solo in anni più recenti essa è emersa anche negli *anime* maschili.

Il male negli *anime* per ragazze non ha alcun potere di fascinazione, aspetto che invece comincia ad emergere negli *anime* per ragazzi. Le protagoniste femminili si pongono in netta antitesi nei confronti del male e ciò non fa che enfatizzare lo stereotipo dell'eroina buona, a tratti indifesa, che tutt'al più può tentare di redimerlo.

Se c'è un punto in cui persiste ancora una stereotipizzazione di genere nella rappresentazione del male, questo consiste proprio nella capacità dei personaggi maschili di scendere a patti con esso, tanto da non risultare mai completamente vulnerabili. Al contrario le eroine, anche quando raggiungono un alto livello di *empowerment*, sembrano incapaci di conciliare la loro sfera affettiva con lo spirito combattivo e il desiderio di affermazione sulle forze del male.

Un altro aspetto emerso dall'analisi è il livello di latenza di alcuni stereotipi di genere strettamente connessi alla rappresentazione del male. Tali stereotipi, infatti, si annidano nei personaggi secondari che affiancano il male. Donne procaci, piacenti, dalla forte valenza erotica che, anche quando sembrano animate da estrema crudeltà, crollano davanti alla fragilità dei loro sentimenti fino a ridimensionare i loro tratti spregevoli davanti alle richieste dell'amato. È come se una tale carica di malvagità fosse inadeguata alle figure femminili, a meno che non rientri nei ranghi dell'invidia o della gelosia: sentimenti che fanno parte del *carnet* emozionale dei personaggi femminili nella cultura di massa.



Per citare Alexander (2006: 179), il male non è una "categoria residuale" negli *anime*, perché concorre qui più che mai alla costruzione simbolica del bene e conquista una sua autonomia nella trama narrativa.

La persistenza di stereotipi di genere, soprattutto latenti, affiancati alla rappresentazione del male, lascia intendere quanto sia più importante lavorare sui modelli di costruzione del male – non solo di eroi ed eroine – piuttosto che sulle risposte attivate contro di esso.

Bibliografia

- Alexander J. (2006), *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, Il Mulino.
- Azzano E., Fontana A. e Tarò D. (2009), *Satoshi Kon: il cinema attraverso lo specchio*, Piombino, Il foglio.
- Baudrillard J. (1991), *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo.
- Baker R. K. e Ball S. J. (1969), *Mass media and violence: A staff report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence*, 9, Washington, DC: U.S. Government Printing Office.
- Bem S. L. (1981), *Bem Sex-Role Inventory*, Palo Alto, CA, Consulting Psychologists Press, Inc.
- Carter B. (1991), Children's TV, where boys are king, *The New York Times*, Section A, May 1: 1.
- Choo K. (2008), Girls return home: Portrayal of femininity in popular Japanese girls' manga and anime texts during the 1990s, in Hana yori Dango and Fruits Basket, *Women: a cultural review*, 19,3: 275-296.
- Corradi C. (2016), *Sociologia della violenza*, Roma, Mimesis.
- Davidson E.S., Yasuna A. e Tower A. (1979), The effects of television cartoons on sex-role stereotyping in young girls, *Child Development*, 50: 597-600.
- Di Fratta G. (2007), *Robot: fenomenologia dei giganti di ferro giapponesi*, Caserta, L'Aperia.
- Durand G. (1984), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Durkheim E. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, tr. it. 2005, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi.
- Durkheim, E. (1996), *Les règles de la méthode sociologique*, tr. it, 1996, Viano C. A. E Namer F. A (eds.), *Le regole del metodo sociologico*, Roma, Edizioni di comunità.
- Eco U. (1999) *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, ed. orig. 1964.
- Fromm E. (1962), *Il linguaggio dimenticato*, Milano, Bompiani.
- Gili G. (2001), *Il problema della manipolazione: peccato originale dei media?*, Milano, FrancoAngeli.

- Grassi V. (2012), *Mitodologie: analisi qualitativa e sociologia dell'immaginario*, Napoli, Liguori.
- Harrell J. (1994), The poetics of destruction: death metal rock, *Popular Music & Society*, 18,1: 91-103.
- Hiramoto, M. (2013). Hey, you're a girl?: Gendered expressions in the popular anime, Cowboy Bebop, *Multilingua*, 32,1,: 51-78.
- Hunsinger J. (2015), Producing the hidden: darknet consummativities, in R.A. Lind (Ed.), *Producing theory in a digital world 2.0*, New York, Peter Lang.
- Leaper, C., Breed L., Hoffman L. e Perlman, C. A. (2002). Variations in the Gender- Stereotyped Content of Children's Television Cartoons Across Genres, *Journal of Applied Social Psychology*, 32,8: 1653-1662.
- Levinson R. M. (1975), From Olive Oyl to Sweet Polly Purebred: Sex role stereotypes and televised cartoons, *Journal of Popular Culture*, 9: 561-572.
- Morin E. (1962), *L'esprit du temps*, tr. it. 2005, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi.
- Morozov E. (2012), *The net delusion: The dark side of Internet freedom*, New York, PublicAffairs.
- Orsi M.T. (1998), *Storia del fumetto giapponese. L'evoluzione dall'era Meiji agli anni Settanta*, Venezia, Musa Edizioni.
- Oshiyama M. (2007), *Shōjo manga jendā hyōshōron*, Tōkyō, Sairyūsha.
- Propp V. J., Arcella S. e Trocchi C. G. (2012), *Morfologia della fiaba: Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, ed. orig. 1928.
- Pellitteri M. (ed.) (2008), *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunué.
- Remafedi G. (1990), Study group report on the impact of television portrayals of gender roles on youth, *Journal of Adolescent Health Care*, 11: 59-61.
- Ricœur P. (1995), *La Critique et la Conviction*, Paris, Calman- Lévy.
- Signorielli N. (1990), Children, television and gender roles: messages and impact, *Journal of Adolescent Health Care*, 11: 50-58.
- Spencer B. e Gillen F. J. (1899), Some remarks on totemism as applied to Australian tribes, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 28, 3/4: 275-280.
- Stivers R. (1982), *Evil in modern myth and ritual*, Atlanta, Ga. University of Georgia Press.
- Strehlow C. (1907), *Die Aranda-und Loritja-stämme in Zentral-Australien* (Vol. 1, No. 1), J. Baer & Company.
- Streicher H. W. (1974), The girls in the cartoons, *Journal of Communication*, 24, 2: 125-129.
- Sugawa A. (2013), *Shōjo to mahō gāru hīrō wa ikani juyōsareta no ka*, Tōkyō, NTT Shuppan.
- Thompson T. L. e Zerbinos E. (1995), Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years?, *Sex roles*, 32, 9-10: 651-673.



Thompson T. L. e Zerbinos E. (1997), Television cartoons: Do children notice it's a boy's world?, *Sex Roles*, 37, 5-6: 415-432.

Ueda Akinari (2001), *Racconti di pioggia e di luna*, M.T. Orsi (ed.), Venezia, Marsilio.

Villani P. (ed.) (2006), *Kojiki – Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio.

Yonezawa Y. (2007), *Sengo shōjo mangashi*, Tōkyō, Chikuma bunko.

Yoshida K. (2008), *Animation and "otherness": the politics of gender, racial, and ethnic identity in the world of Japanese anime*, (Doctoral dissertation, University of British Columbia).



Del male nella politica contemporanea: il populismo tele-elettronico

Vincenzo Susca

Abstract

Evil in contemporary politics: tele-electronic populism. Tele-electronic populism, the extraordinary and violent upgrade of the traditional populism, is the most impressive political form in the contemporary scenario: its most resounding innovation. Due to its strong drive to represent directly the entire population, it seeks to go through the left-right dichotomy, simply exiling the role of the parties and of the traditional ideological storytelling. It is an update of the oriented marketing, soaked with all codes of the mainstream tv-shows: impertinence, participation, fan culture drawn by social network and conventional populism. Why is evil imagery the source of this phenomenon? Which cultural and societal features do neo-populist forces express? How far do they represent a discontinuity towards the order of the things?

Keywords

Political crisis | Monstrosities | Populism | Media | Spectacle

Author

Vincenzo Susca – vincenzo.susca@univ-montp3.fr
Dipartimento Sociologia
Università Paul-Valéry, Montpellier



Lo scenario

Gli Stati Uniti d'America, epicentro della democrazia occidentale moderna, dal 20 gennaio 2017 sono governati da Donald Trump, imprenditore multimilionario dal discorso e dai comportamenti misogini, xenofobi e liberticidi, il quale – partito dall'economia del cemento e investito di notorietà nel fracasso della televisione spazzatura – sta tentando di invertire con perentoria aggressività la maggior parte delle azioni del suo predecessore Barack Obama, volte a rimarginare le ferite razziali, sociali e diplomatiche coesistenziali con l'affermazione dell'*american dream* almeno dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. Il presidente neoeletto, pur sostenuto dal Partito Repubblicano, non appartiene al suo ceto politico, anzi ha ottenuto l'investitura alle primarie opponendosi alle sue élite, tanto da costituire per molti esponenti di spicco del Grand Old Party, moderati e non, un problema, se non apertamente un nemico.

Dopo il 26 giugno 2016, a seguito del risultato di un referendum indetto dal primo ministro conservatore David Cameron, il Regno Unito ha scelto la prospettiva del Brexit, avviando la sua separazione dall'Unione Europea, azione che interrompe bruscamente, per la prima volta dal Trattato di Roma del 1957, il processo di integrazione politica del vecchio continente, attivato in nome di un'era post-bellica nel segno e con l'auspicio dalla pace.

In Francia, dopo cinque anni convulsi di governo socialista presieduto da François Hollande, marcati dagli attentati terroristici, dagli aspri conseguenti dissidi con le minoranze religiose musulmane, così come da alcune scelte di stampo neo-liberale nel riformare il mercato del lavoro accolte come un tradimento dalla base del partito e da gran parte della sinistra, la Quinta Repubblica, al suo cinquantottesimo anno di vita, appare in una crisi irreversibile, accentuata dal tracollo dei movimenti politici che hanno detenuto la maggioranza parlamentare negli ultimi lustri. Il primo partito d'oltralpe è da tempo il Fronte Nazionale, di cui la segretaria, Marine Le Pen, si è attestata seconda in occasione del primo turno delle elezioni presidenziali (aprile 2017). Per quanto riguarda il resto, la campagna elettorale ha palesato un crescente degrado della vita politica nazionale, incarnato negli scandali e nelle azioni giudiziarie per questioni economiche di stampo privato relative al candidato dei Repubblicani François Fillon, alla stessa Marine Le Pen, coinvolta in un'inchiesta su una falsa assunzione presso il Parlamento Europeo, ma anche a una divisione interna della sinistra e dei suoi partiti sfociata in veementi contrapposizioni. In tale contesto, il successo del movimento En marche e del suo leader Emmanuel Macron, per due anni ministro socialista dell'economia durante la presidenza di Hollande, votati a superare la distinzione tra destra e sinistra in nome di un rapporto diretto con il popolo e di una politica più pragmatica, rappresentano la cartina di tornasole di un crescente disagio dei cittadini nei confronti delle forme classiche e istituzionalizzate della politica,



appannaggio di un'attrazione verso quanti promettano con veemenza un loro superamento radicale.

È la stessa spirale che ha prima slanciato, poi consumato la figura di Matteo Renzi nel recente scenario politico italiano. L'ex sindaco di Firenze, infatti, ha preparato la sua ascesa al potere invocando l'urgenza di "rottamare" il sistema politico in vigore, per poi subire la stessa sorte, una volta divenuto presidente del consiglio, per opera di altri leader politici, come Beppe Grillo, Matteo Salvini e Silvio Berlusconi, i quali hanno convinto la maggioranza dei votanti – con la complicità indiretta di quanti si pongono a sinistra del segretario del Partito Democratico – di rifiutare le riforme costituzionali sottoposte a scelta referendaria dallo stesso, in un appello alle urne da subito promosso come un voto pro o contro il premier. A fronte di questa sconfitta, la Penisola vede crescere il consenso attorno a Matteo Salvini, segretario di una Lega Nord sempre più caratterizzata da vocazioni populiste, xenofobe e anti-europee, e a Beppe Grillo, ex comico sostenuto da un blog e da un movimento segnati da discorsi incendiari nei confronti della politica tradizionale, da vertici provenienti dalla società civile adirati con il sistema, da idee e pratiche tanto confuse nei principi e amatoriali nella prassi quanto dipendenti dalla volontà del capo. Il movimento, ad esempio, è riuscito ad ottenere il governo della Capitale, con l'elezione a sindaca di Virginia Raggi nel mese di giugno 2016 dopo una campagna elettorale tesa a screditare le giunte di centro-sinistra e di centro-destra responsabili del Campidoglio a partire dalla seconda metà degli anni Novanta. L'avvocata romana trentanovenne, come il suo segretario, adotta una strategia comunicativa imperniata su un rapporto diretto con i suoi elettori per mezzo, soprattutto, delle reti sociali. Tuttavia, nonostante i propositi altisonanti a proposito della moralizzazione della vita politica e dell'efficacia governativa, dal momento della sua investitura a sindaca l'Urbe versa in una condizione caotica e progressivamente più grave in tutti i suoi settori nevralgici, senza escludere neanche le faccende più controverse come la corruzione, che anzi stanno riguardando personalmente proprio la neoeletta!

Riattraversando l'Atlantico, anche in Sud America la situazione non è rosea, persino nel paese che più sembrava prossimo a un salto economico, civile e democratico, il Brasile. Qui, infatti, dopo una lunga e promettente fase di rinnovamento indotta dal Partito dei lavoratori (PT), gli scandali veri e verosimili scatenati da veri o verosimili abusi di potere dei presidenti Luiz Inacio Lula e Dilma Rousseff, hanno costretto questi ultimi alle dimissioni, da un lato minando la credibilità della sinistra brasiliana, dall'altro consegnando il potere nelle mani dei conservatori, di cui – con un inquietante passo nel passato – il peso degli evangelisti cresce considerabilmente.

Figure del male

La lista delle catastrofi abbattutesi sui sistemi democratici occidentali potrebbe continuare a lungo. Essa è la causa e l'effetto di una verità ormai urgente e



inappellabile: l'età d'oro della politica moderna è ormai volta al termine. Siamo governati da mostri¹. Si tratta di figure del "male" che non assomigliano più ai cittadini che dovrebbero rappresentare, esibenti invece la brutalità più profonda che risiede nell'inconscio collettivo; una sensibilità incivile, mossa da brame di cambiamento brusco del modo in cui i sistemi democratici sono costituiti. In tal senso, il male in questione è una diretta espressione dell'irreversibile malessere nei confronti della politica (Meny, Surel 2001), un sentimento che invita da un lato maggioranze sempre più cospicue della popolazione all'astensionismo, dall'altro i sempre meno numerosi votanti ad orientarsi prevalentemente verso persone, icone e movimenti idiosincratici rispetto allo *status quo*. "Male" è pertanto quella pulsione serpeggiante nella cittadinanza votata a ricusare il potere istituito, a delegittimare le classi dirigenti e ad inquinare il paesaggio politico con figure dissonanti, linguaggi aggressivi e propositi incendiari di vario tipo al di qua e al di là della destra, del centro e la sinistra, anzi direttamente contro le tradizioni partitiche e politiche afferenti a tali dimensioni.

Persino Obama, nonostante l'aplomb emanato dalla sua aura, ha basato la sua campagna elettorale sull'ipnotica e incalzante formula "We can change", dichiarando apertamente, sin dall'inizio della sua avventura come candidato alla presidenza degli Stati Uniti d'America nel 2008, di volere chiudere la parentesi della politica di Washington. La scintilla da cui ha tratto origine l'entusiasmo popolare nei suoi confronti deriva prevalentemente dalla capacità dell'ex presidente americano di cavalcare l'onda della cultura digitale e dal suo sapiente ammiccamento al formicolio delle classi creative (Florida 2003) e ai profili periferici rispetto alle correnti *mainstream* statunitensi (afroamericani, suburbani, disoccupati...). Ciò ha fatto dell'ex senatore dell'Illinois una figura ibrida in grado di incarnare temporaneamente la tensione transpolitica proliferante nello scenario societale americano, dal web alla piazza, dalle serie televisive sino all'arte contemporanea passando per i fumetti e per gli altari del consumo (Susca 2011).

A tal proposito, la recente vittoria elettorale di Donald Trump merita un ulteriore approfondimento. Se, in effetti, la scelta dei democratici di Hillary Clinton, dopo Obama, come candidata alle presidenziali al posto di persone meno integrate nell'élite statunitense del calibro, ad esempio, di Bernie Sanders, ha in qualche modo spinto tanti dissidenti ed esclusi tra le braccia del burrascoso milionario repubblicano, è forse anche pertinente sottolineare quanto, nonostante tutti i suoi sforzi e tanti risultati indiscutibili, l'opera svolta dall'ex presidente americano non potesse essere all'altezza delle promesse proferite durante la campagna elettorale. Esse avevano accolto e innescato desideri di cambiamento irrealizzabili, se non con ben altri intenti e mezzi a disposizione. Trump, in un certo senso, non ha fatto altro che alzare la posta in gioco,

¹ Etimologia della parola, dal latino *mōnstrum*: prodigio, cosa straordinaria, contro natura; *mostrare*: quasi stia per avvertire, secondo una idea superstiziosa degli antichi, della volontà degli dei. Ogni fenomeno contro natura fra gli uomini e la natura (Dizionario etimologico Zanichelli, 2008).



inasprire i toni, radicalizzare i discorsi anti-istituzionali, esacerbare il carico anti-sistemico e tutti gli altri propositi di mutamento presentati da Obama con uno stile più colto, democratico e nobile, ma non meno alternativo rispetto al contesto politico del suo tempo. Trump ha investito sull'immaginario del male, della paura e della rabbia, invertendo verso il male, la paura e la rabbia ciò che Obama aveva sollevato in nome del bene, della gioia e della speranza.

In effetti, più la frustrazione nei confronti dell'ordine istituito è acuta, più gli elettori, come in un sussulto rabbioso, *schiaffeggiano* il sistema invadendolo a cicli discontinui ora di personalità ruvide e guerresche, ammantate di retoriche infiammate, come Silvio Berlusconi (Abruzzese, Susca 2004), Nicolas Sarkozy o Donald Trump, altre volte di icone messianiche come quella di Obama o normali come François Hollande (secondo il suo stesso auspicio elettorale). Fatte le debite distinzioni, si tratta, in ogni caso, di figure alternative, o dichiarantesi tali, rispetto a ciò che la politica è stata sinora. Vediamo così volti più melliflui e languidi come quelli di Walter Veltroni, Ségolène Royal o John Kerry soccombere di fronte all'effluvio *macho* dei nuovi populistici, salvo quando, come nelle elezioni americane vinte da Obama nel 2009, questi ultimi rimandino a una linea coerente con *l'establishment*, ponendosi quindi come garanti dell'ordine istituito (questo fu il caso di John McCain, non riuscito a svincolarsi dall'eredità del presidente repubblicano George W. Bush). Il paradosso risiede qui nell'assunto secondo cui il populista tele-elettronico contemporaneo, per essere tale, nell'obiettivo di ammaliare il pubblico deve mimarsi come un agente di rivolgimento del sistema pur senza minarne minimamente le basi. Si trattava, d'altra parte, secondo Taguieff, di una tensione coesistente al populismo, nella misura in cui, "attraverso le sue molteplici espressioni (anche quelle più grottesche)", "celi un incitamento a 'rigenerare' la democrazia dall'interno, ricordando al sistema politico che il suo principio di legittimazione resta la sovranità del popolo e che la vita politica in democrazia non può essere ridotta al rispetto delle forme procedurali (2003: 85).

Se la politica non corrisponde più – nel senso baudelairiano del termine – ai modi di abitare e di immaginare presenti nella vita societale, meglio sembra allontanarsene nel modo più drastico possibile, invocando maschere in grado di completare la catastrofe in cui le società occidentali sprofondano da tempo, oppure fantasmagorie invocanti il sogno impossibile: cos'era Obama se non l'illusione di rimarginare la ferita razziale, sociale e imperialista su cui poggiano le fondamenta degli Stati Uniti d'America? E cos'è Trump se non l'acrimoniosa disillusione dell'*american dream*? In un certo senso, il suo slogan elettorale *Make America great again*, accompagnato dalle misure protezionistiche e isolazionistiche previste dal suo programma elettorale, è la prima o comunque più evidente presa d'atto da parte di un presidente statunitense della fine del sogno americano.

D'altra parte, il voto a Trump e ai suoi omologhi è un atto quasi cinico, scevro di entusiasmo, agito in modo inconscio e incosciente da una sorta di soggettività sconsolata, delusa, disincantata, ormai tanto distante dalla sfera del politico da desiderarne la catastrofe, una catastrofe sospirata come la sola e l'ultima soluzione



possibile: la tabula rasa. Place de la Concorde, il luogo storico dei moderati parigini, era semivuota la sera dei festeggiamenti per l'elezione di Nicolas Sarkozy a Presidente della Repubblica il 6 maggio 2007. Silvio Berlusconi e il Popolo della Libertà hanno persino rinunciato ad organizzare delle celebrazioni per la loro ultima esorbitante performance elettorale dopo le elezioni legislative del 13 e 14 aprile 2008. George W. Bush è stato il primo presidente americano a cui è stato impedito, nel mese di gennaio del 2005, dalle proteste dei manifestanti di percorrere la tradizionale sfilata che accompagna i neoeletti verso il Congresso di Washington. Dodici anni dopo, la cerimonia di investitura di Trump alla presidenza degli USA ha fatto più notizia e rumore per le manifestazioni ad essa avverse che per il suo pallido versante festivo. Poche settimane dopo il voto, l'indice di gradimento degli eletti in questione cala a strapiombo, a testimoniare la mancanza di un patto profondo tra rappresentati e rappresentanti. C'è assuefazione nell'aria. Un'atmosfera fosca e pregna di diffidenza avvolge il politico, che riesce a raschiare temporaneamente consensi solo allorché si maschera nelle vesti della star – e sempre più dell'anti-eroe – rinunciando al discorso razionale in favore dei linguaggi emozionali e sensibili propri all'industria culturale (Susca, De Kerckhove 2008).

La catastrofe della politica

I politici contemporanei, di cui i populistici televisivi ed elettronici sono l'espressione parossistica e la versione *malvagia*, lungi dal promuovere prospettive ideologiche o programmatiche, si pongono così innanzitutto come nuovi bardi: cantano la loro storia infarcendola di passioni e trame spettacolari sperando che essa attragga l'emozione pubblica – ormai sostituitasi all'opinione pubblica – e la spinga prima all'empatia nei loro confronti e poi al voto. È così che l'epilogo del video pro-Obama *Yes We Can*, prodotto dal rapper Will I Am nel 2008, dissolveva la parola "hope" con "vote", su uno sfondo musicale dal tono affabulatorio e ipnotico che ritma in modo sempre più serrato la formula magica "Yes We Can". In Italia, Berlusconi ha sin dall'inizio trasformato, come descritto da Alberto Abruzzese nel suo libro *Elogio del tempo nuovo* (1994), la sua avventura politica in una "favola bella", facendo funzionare il proprio corpo politico come simulacro dell'immaginario televisivo fino ad allora tanto marginalizzato dalle élite tradizionali. Il Cavaliere trasformò così ogni ragione politica in uno show emozionante o in una gaffe atta a suscitare il sorriso del pubblico. La lista continua con i minuziosi dettagli del *sex gate* negli USA, sottofondo tacito del coinvolgimento degli americani nei confronti della campagna di Hillary Clinton alla conquista delle primarie dei democratici nel 2008. Come in una *soap opera*, l'ombra della Sala Ovale stimola torbidamente l'immaginazione del telespettatore, il quale assapora l'azione dell'eroina in quella che fu la stanza del suo oltraggio pubblico e privato. Esempio è anche il caso legato a Nicolas Sarkozy e alle sue *love story* con Cécilia e con l'ex modella, poi cantante, Carla Bruni. Allorché gli indici di popolarità calano e la sua azione di



governo svela, all'ombra delle dichiarazioni roboanti, un'inefficacia di fondo, i pettegolezzi, le immagini della luna di miele, il volto prima amareggiato dal divorzio e poi reso euforico da Carla, occupano la scena del dibattito politico in perfetta consonanza con il vociare dei *café de commerce* e delle *brasserie* (Musso 2008). Anche François Hollande, vincitore delle elezioni presidenziali dopo e contro di lui nel 2012, nonostante l'intento d'invertire il personalismo a sfondo scandalistico e spettacolare del suo predecessore, è stato ben presto spogliato dell'aura normale su cui aveva puntato a causa delle polemiche scatenate dalla sua ex compagna Valérie Trierweiler dopo la loro separazione (si veda a tal proposito, in particolare, il libro dal grande successo editoriale *Merci pour ce moment*, denso di confessioni e sfoghi sulla loro relazione scritto e pubblicato da quest'ultima nel 2014 [Paris, pp. 330]).

Quando i programmi e le ideologie non funzionano più, giacché non mobilitano più né la passione né l'interesse da parte della cittadinanza, gli spin doctor modificano la narrazione (Salmon 2008) deponendo con disinvoltura i simboli, i valori e le parole-chiave di cui la politica si è nutrita nel corso degli ultimi tre secoli; le scene istituzionali si trasformano quindi nei set di *soap opera* con tanto di tradimenti, immagini imbarazzanti, lacrime e copulazioni. Le storie devono tuttavia essere sempre più attrattive, la posta in gioco si alza di giorno in giorno: il politico è costretto a sfoggiare tutta la sua intimità per rispondere alle attese morbose della platea, a modificare il suo volto, a piegarsi allo spettacolo, sino ad accettare di essere messo alla berlina. Una siffatta ostentazione del corpo e della *privacy* del politico (Boni 2002) costituisce anche una violenza sacrificale nei confronti del leader di turno, obbligandolo a sviscerare ogni dettaglio della sua vita privata e a non staccare mai la spina della propria performance spettacolare, con l'ulteriore effetto collaterale di usurare la sua immagine riducendone progressivamente, rivelazione dopo rivelazione, scandalo dopo scandalo, nudità dopo nudità, oscenità dopo oscenità, tutto il fascino, bruciandone mediaticamente ogni mistero.

Ecco le basi che ci consentono di comprendere in modo più esaustivo rispetto alle corrive interpretazioni contemporanee, la dinamica di saturazione che ha investito l'armamentario dei sogni, delle favole e dei miracoli proposti dai politici dei nostri tempi. Come mostrano le campagne elettorali occidentali dell'ultimo decennio, far leva su un registro emozionale dal forte carico immaginifico e con un ampio ventaglio di prospettive rosee non rende più in termini di voti se esso non è integrato da un parallelo impeto rivolto a un cambiamento radicale dello *status quo*, nonché da gradi di ombre, macchie e ruvidità in grado di intercettare e di entrare in sintonia con i tumulti, i disagi e le frustrazioni aleggianti nei meandri più oscuri dell'immaginario collettivo. Con diverse variazioni, ogni politico di successo è oggi anche – soprattutto? – latore di questa parte maledetta: sia essa la deriva porno di Silvio Berlusconi, lo stile *bling bling* di Sarkozy dalle sfumature selvagge, la ferita razziale scritta sulla pelle di Obama, la sensibilità cyborg incarnata dallo Schwarzenegger cyborg e cow boy del cinema (Susca 2006), l'egoismo nazionalista di Marine Le Pen, la xenofobia di Matteo Salvini, le "rottamazioni" di Matteo Renzi, gli strali incendiari di Beppe Grillo...



Questi casi mostrano che il pacchetto elettorale progressista, “rose e fiori”, con tutto l’immaginario del bene che porta in sé, è stato proposto e disatteso oltremisura nel corso del passato, risultando infine logoro, consumato, incompleto se non accompagnato, o meglio sostituito con diverse variazioni di immaginari del male. È pertanto sbocciata una nuova tendenza della comunicazione politica, secondo cui, una volta esaurito il serbatoio dei sogni, delle seduzioni e dei miracoli – delle buone intenzioni – i nuovi populistici televisivi ed elettronici fanno leva su un discorso più crudo, esibiscono un aspetto più ruvido e cinico, mostrandosi nelle vesti antieroeiche del cattivo che tanto hanno nutrito, da Joker a Devil Man passando per Diabolik, Eminem, Nicolas Cage, Jack Nicholson, Dottor House fino a Dexter e Deadpool, l’immaginario contemporaneo. In altri termini, questo cambio di paradigma testimonia, accoglie e intensifica il disinvestimento simbolico e affettivo degli occidentali nei confronti dei miti e delle figure su cui si è forgiata la cultura moderna: il progresso, la democrazia, lo stato, il lavoro... Tuttavia, le maschere della politica, quando attingono agli archetipi e agli stereotipi del male per stabilire un’identificazione con la piazza, giocano su un presupposto al tempo stesso ghiotto e pericoloso per se stesse: la negazione del sistema da cui comunque provengono e di cui sono l’espressione più esacerbata e caricaturale. Una figura ibrida dai tratti mostruosi esattamente nella misura in cui questi testimoniano la fine di un corpo e i primi vagiti di tante alterità che esso ha addomesticato, sormontato o rimosso.

Il populismo tele-elettronico

Secondo Taguieff, l’avvento e il trionfo della cultura televisiva ha generato la “nuova categoria del ‘telepopulismo’, forma di populismo adattata alle esigenze della mediatizzazione televisiva” (2003: 123) secondo la quale il suo rappresentante di turno non si limita più a desiderare e ricercare di essere acclamato dalle folle ma, in ossequio ai principi del *marketing* e all’immaginario del *medium*, desidera far sognare il pubblico per poi costituire l’incarnazione stessa del sogno. Il populismo tele-elettronico è un ulteriore aggiornamento, eccessivo e parossistico, di questo modello. Esso non è più meramente “adattato” alle esigenze della mediatizzazione ma costituisce una sua diretta emanazione, presentandosi così, in effetti, come la forma politica più eclatante dello scenario contemporaneo, come la sua novità più roboante. Essa tende ad attraversare, in nome dell’ambizione di poter rappresentare direttamente tutta la popolazione – tutte le virtù del popolo – la dicotomia destra-sinistra, relegando in secondo piano il ruolo dei partiti e quello delle narrazioni ideologiche tradizionali. Si tratta, in effetti, dell’attualizzazione *marketing oriented*, impregnata di tutti i codici dello spettacolo *mainstream* televisivo, con in aggiunta dosi di disinvoltura, spirito partecipativo e *fan culture* (Jenkins 2006) attinti dai *social network*, del populismo ortodosso, di cui le leve sono la critica delle élite, il richiamo alle magnificenze delle origini, il decisionismo, la personalizzazione, la promessa di rinnovare il sistema e uno

smisurato uso del registro passionale (Mény, Surel 2001; Sartori 1999). Le variazioni nei confronti delle declinazioni tradizionali di questo paradigma provengono dall'attenzione all'estetica (Edelman 1992), ed in particolare alle forme più kitsch della cultura di massa, così come dalla relativizzazione del discorso politico appannaggio di una narrazione simbolica ed emotiva che lascia prevalere istanze coerenti con le pulsioni consumistiche, spettacolari, ludiche e partecipative del pubblico, con i capricci dei loro desideri insieme più carnali e fantastici. Basti pensare all'immaginario a cui hanno aderiscono, in ordine sparso, Berlusconi, Sarkozy, Blair sino ad arrivare alla parabola americana inaugurata da Reagan e giunta sino alla famiglia Clinton, a Schwarzenegger e a Trump. Pur differenti tra loro, in ognuno di questi casi il discorso politico appare sottotraccia rispetto al carico spettacolare evocato di volta in volta, che emerge quindi come la vera pasta di cui i populistici tele-elettronici sono fatti. Se possiamo rilevare che un tocco di populismo tele-elettronico accarezza ogni figura politica contemporanea, nella misura in cui questa anteponga l'identità e i linguaggi spettacolari a quelli tradizionali e alle loro prospettive razionali, ideologiche e programmatiche, dobbiamo d'altro canto notare che sono soprattutto le nuove destre a sapersene vestire in modo più calzante, specie quando i loro esponenti non abbiano una solida formazione politico-culturale o sappiano sbarazzarsene, procedendo con pragmatismo e senza troppi indugi.

Nonostante la loro sbandierata e perentoria adesione al "nuovo", con quanto essa implica in termini di dichiarazioni aggressive nei confronti dell'ordine istituito, i nuovi populistici tele-elettronici rappresentano, in realtà, una semplice rivestitura della facciata del potere politico, un suo travestimento – chirurgia estetica che punta a rinnovare la pelle senza mutare l'anima della politica contemporanea. Le loro figure tanto appaiono trasgressive e in qualche modo barbariche rispetto ai modelli tradizionali di leadership, quanto ne perpetuano le logiche e, una volta giunte al potere, i modelli di governo. Il popolo dei telespettatori e del web 2.0 rimane alla fine sempre disilluso dalla loro azione, rinvenendo in essi nient'altro che un abbaglio fugace di felicità, per via dei desideri che le loro antenne annusano senza riuscire a realizzare, senza poter realizzare, senza voler realizzare.

Terrorismo simbolico

Cosa consente di canalizzare, seppur in maniera effimera, un investimento simbolico attorno a figure tanto improbabili, inverosimili se non apertamente inaffidabili come quelle dei nuovi populistici tele-elettronici? Il loro successo, a ben vedere, è inversamente proporzionale alla grazia dei loro volti, alla moderazione dei loro discorsi e all'omogeneità che essi manifestano nei confronti degli stili caratterizzanti le élite classiche delle nostre società. Nel momento in cui l'unica effettiva modalità di partecipare alla gestione della repubblica è riposta nella scelta compiuta in una cabina elettorale, il votante nauseato dalla politica non trova miglior



modo di richiedere avidamente il mutamento che non sia l'elezione di figure eccessive, border-line, metafore di ogni possibile sabotaggio del sistema. Per questo motivo le maschere di Berlusconi-fuorilegge, Schwarzenegger-barbaro, G. W. Bush-guerriero, Super-Sarko, Grillo-capocomico e persino quella da cafone, guitto e guerrafondaio di Trump attraggono la simpatia di molti votanti e di molti tra tutti coloro che, ai margini del sistema, ne bramano l'abbattimento. Tali icone godono di un legame sotterraneo con l'immaginario collettivo. I travestimenti ai quali esse ricorrono con successo sono sintomi del lancinante malessere che alligna nel vissuto collettivo, il quale, scegliendole, urla nel modo più chiassoso possibile il suo desiderio di distruzione dell'ordine costituito.

Tanto più la vita quotidiana serba forme di rancore verso i sistemi di potere, quanto più i magazzini dell'immaginario moltiplicano figure ribelli di pirati, zombie, serial killer, invasori e barbari – populistici tele-elettronici compresi. Esse sono allegorie di un inconscio collettivo e connettivo, di un'irresponsabilità collettiva e connettiva animati da sentimenti tragici e votati alla tragedia, quindi cedevoli rispetto ai richiami del male – desideranti il peggio. Così, il voto per Trump (USA), Le Pen (Francia) o Grillo (Italia), ma anche in favore del Brexit (UK), rinvia in qualche modo, sul piano dell'immaginario, a un atto terrorista contro il sistema in cui la violenza fisica è sostituita da quella simbolica e comunicativa.

Siamo nel cuore della crisi, un passo in là oltre la decadenza, lontani da ogni soluzione nel senso classico e dialettico della parola. Non c'è più alcuna sintesi possibile e forse, come è accaduto per tutti i grandi cambiamenti culturali che hanno scandito la nostra storia, non c'è altra alternativa possibile se non riconoscere, integrare e perfino accogliere la tragedia che stiamo vivendo, attraversare la tragedia rendendola meno insopportabile e devastante tramite la comprensione delle ragioni, dei sentimenti e delle forme che ne sono l'alpha e l'omega. Come sostiene Michel Maffesoli, la fine di un mondo non significa la fine del mondo (2009). È probabilmente giunto il momento d'intercettare cosa sta nascendo tra le rovine della politica occidentale, per dislocarci al di là del moderno, constatando che i populistici tele-elettronici, nonostante e forse in quanto figure del male contemporaneo, sono una parte integrante del sistema che dichiarano di voler abbattere e non la sua controparte. Non sono semplicemente un problema, né tantomeno la soluzione del problema: sono il problema allo stato parossistico. Resta pertanto da capire e da studiare attentamente in che modo e in che senso queste forme spurie di politica siano contemporaneamente il sintomo del crollo di un sistema consolidato, il suo tentativo di resistere e di restaurarsi tramite una mutazione più superficiale che sostanziale, ma anche l'annuncio di modelli a venire. In tal senso, appare indispensabile da un lato seguire attentamente la genealogia del populismo nel suo intreccio con i media elettronici a partire dalla televisione fino alle reti sociali, quindi nel solco del passaggio dalla politica spettacolo alla politicizzazione dello spettacolo (Susca, de Kerckhove 2008), dall'altro correre il rischio di accostare, se non di accorpate, fenomeni dalle sfumature diverse in nome delle caratteristiche comuni che ne fanno casi simili, seppur tra loro eterogenei, all'interno di una stessa

spirale populista (Taguieff 2003), oggi sempre più tele-elettronica. Per quanto possa sembrare un'ipotesi azzardata, c'è qualcosa di comune, ad esempio, in Silvio Berlusconi, Arnold Schwarzenegger, Donald Trump, Beppe Grillo, Marine Le Pen ed Emmanuel Macron: essi condividono una sorta di "aria di famiglia" (Wittgenstein 1983). Questo qualcosa è l'oggetto e il soggetto da capire per intercettare la trasfigurazione del politico in corso d'opera.

Bibliografia

Abruzzese A. (1994), *Elogio del tempo nuovo. Perché Berlusconi ha vinto*, Costa & Nolan, Genova.

Abruzzese A., Susca V. (2004), *Tutto è Berlusconi. Radici, metafore e destinazione del tempo nuovo*, Lupetti, Milano.

Baudrillard J. (2008), *Carnaval et cannibale*, Parigi, L'Herne.

Boni F. (2002), *Il corpo mediale del leader. Rituali del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione*, Roma, Meltemi.

Edelman M. (1988), *Constructing the political spectacle*, Chicago, University of Chicago Press; tr. it. (1992), *Costruire lo spettacolo politico*, Torino, Nuova Eri. Edizioni Rai.

Florida R. (2002), *The Rise of the Creative Class*, New York Basic Books, New York; tr. it. (2003), *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano, Mondadori.

Jenkins H. (2006), *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*, New York, NYU Press.

Maffesoli M. (1992), *La transfiguration du politique*, Parigi, Grasset; tr. it. 2009, *La trasfigurazione del politico. L'effervescenza dell'immaginario postmoderno*, Milano, Bevivino.

Maffesoli M. (2009), *Apocalypse*, Parigi, CNRS éditions.

Mény Y., Surel Y. (2000), *Par le peuple, pour le peuple. Populisme et démocratie*, Parigi, Fayard; tr. it. (2001), *Populismo e democrazia*, Bologna, Il Mulino.

Musso P. (2008), *Le sarkoberlusconisme*, Parigi, Éd. de l'Aube.



Salmon C. (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits*, Pagigi, La Découverte; tr. it. (2008), *La fabbrica delle storie*, Milano, Fazi, Milano.

Sartori G. (1999), *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Laterza.

Susca V., De Kerckhove D. (2008), *Transpolitica. Nuovi rapporti di sapere e di potere*, Milano, Apogeo.

Susca V. (2006), *Ai confini dell'immaginario. Governator Schwarzenegger, i telepopulisti e oltre*, Milano, Bevivino.

Susca V. (2011), « La joie tragique d'Obama », *Sociétés*, Bruxelles, 112: 59-68.

Taguieff P. A. (2002), *L'illusion populiste. De l'archaïque qu médiatique*, Parigi, Berg; tr. it. (2003), *L'illusione populista. Dall'arcaico al mediatico*, Milano, Bruno Mondadori.

Trierweiler V. (2014), *Merci pour ce moment*, Parigi, Les Arènes.

Wittgenstein L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; tr. it. (1983), *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi.



Pareto, o dell'immaginario virtuista: il male "immorale" della cultura "velata".

Andrea Lombardinilo

Abstract

Pareto, or on the Imaginary Interpretation of "Virtuism": The Immoral Evil of Veiled Culture. The essay proposes a socio-communicative analysis of the relationship between censorship, art and power, inspired by the imaginary interpretation of immoral representations probed by Vilfredo Pareto in the *Virtuist myth and the immoral literature* (1914). In particular, this essay is inspired by the visit in Rome of the Iranian President Rohani, made in January 2016. In that occasion the museum officials decided to cover up some old statues with plywood panels. The backdrop is the fast development of the possibilities of technical reproducibility of information, images, contents. This phenomenon engenders some relevant issues regarding the strategies of message sharing, in the era of permanent connectivity.

Keywords

Communication | Virtuism | Censorship | Sociology | Art |

Author

Andrea Lombardinilo – andrea.lombardinilo@unich.it
Dipartimento di Scienze filosofiche, pedagogiche ed economico-quantitative
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

1. Il mito virtuista e l'immaginario del male

L'analisi che Pareto svolge dell'immaginario del male come rappresentazione "immorale" avviene in aperta polemica con gli ambienti clericali e conservatori, promotori di una vera e propria crociata contro quei contenuti ritenuti "osceni". Sotto esame vi è l'espressione del disagio socioculturale generato da rappresentazioni non ortodosse o non allineate rispetto allo stereotipo codificato dell'agire sociale (Goffman, 2003).

Tale fenomeno sembra protrarsi a distanza di oltre un secolo dalla prima pubblicazione del trattatello paretiano *Il mito virtuista e la letteratura immorale* (1914), sapida indagine sul manicheismo estetico di inizio Novecento, segnato da aneliti neopuritani e recrudescenze moralistiche. Conferma ne sono le polemiche e le prese di posizione, anche a livello internazionale, scaturite dalla scelta di coprire con pannelli di compensato alcuni nudi antichi esposti ai Musei Capitolini, per evitare imbarazzi al presidente iraniano Hassan Rohani, in visita a Roma il 26 gennaio 2016.

L'episodio ha riproposto, nell'era della società dell'informazione connessa e dei multiculturalismi (Habermas 2002), il problema atavico delle rappresentazioni cosiddette "immorali", legate a doppio filo all'appartenenza sociale, alla percezione estetica e al sostrato culturale dei fruitori dei prodotti culturali, sottoposti spesso a un processo di risemantizzazione religiosa, politica, civile. Lo evidenzia chiaramente Pareto nel suo scritto, che anticipa di due anni la pubblicazione del *Trattato di sociologia generale* (1916), al cui interno il sociologo sviluppa un dettagliato studio sui residui e sulle derivazioni che connotano l'agire sociale (Federici, 2016). Non è un caso che l'ultima classe dei residui analizzata (la n. VI) appartenga proprio alla sfera sessuale.

In primo piano, il tema dell'immoralità come male sociale, i cui dettami rappresentativi costituiscono un'infrazione rispetto agli stereotipi valoriali. Pareto si rivolge agli osservatori cattolici e conservatori, rei di ricorrere alla forza pubblica, ai sequestri preventivi, alla delazione, alla chiusura di giornali e librerie, pur di tutelare la moralità dell'opinione pubblica.

Di qui l'appassionata requisitoria di Pareto, che nel criticare gli epigoni della virtù (denominati con originale neologismo "virtuisti") pronuncia un sostanziale elogio della cultura classica (Arcari, 1970). Passa in rassegna autori classici e moderni che andrebbero censurati al pari dei contemporanei: da Plauto e Ovidio, passando per Dante, Boccaccio, Machiavelli, Shakespeare, Flaubert, Baudelaire, fino a Wilde e d'Annunzio. Per non parlare delle statue greche, romane o rinascimentali, che i "virtuisti" vorrebbero più pudiche, come ai tempi della Controriforma.

Ne *Il mito virtuista e la letteratura immorale* Pareto propone una lettura del male sotto forma di immaginario letterario e iconografico, declinato in accezione comunicativa e identitaria. Un tema quanto mai d'attualità nell'era del digitale e delle connessioni permanenti, in cui il tema del nudo e dell'osceno assume forme e significati diversi,

soprattutto in termini di rappresentazione estetica e condivisione sociale. Ne deriva la possibilità di riflettere sull'attualità della metafora del mito "virtuista", enunciata da Pareto poco più di un secolo fa, nel tentativo di comprendere come esso si sia evoluto nell'era della riproducibilità e condivisione istantanea delle immagini (Benjamin, 2000).

Sullo sfondo si staglia il concetto di immoralità come male sociale, che Pareto esplicita facendo ricorso alla nota dialettica dei residui e delle derivazioni, senza trascurare la portata universale del messaggio estetico, che travalica i paradigmi dell'ortodossia culturale e delle nuove forme di virtuosismo. Il senso della moralità muta in rapporto alle civiltà: "Una sola osservazione dovrebbe essere sufficiente a dimostrare con successo che, in merito al comportamento, la morale pagana differiva profondamente da quella attuale. Si ritenne necessario rinchiudere un gran numero di oggetti d'uso quotidiano ritrovati negli scavi di Pompei in un museo segreto a Napoli. Il disgusto moderno è alimentato da quegli stessi oggetti che gli abitanti di Pompei utilizzavano normalmente" (Pareto, 2011: 34).

Tutto ciò che è immorale è ancora concepibile come riflesso o retaggio del male? Pareto può contribuire a comprendere i significati fluttuanti dell'agire estetico anche al tempo delle interazioni connesse, sempre più disinibite e indipendenti (Jenkins, 2006; Maffesoli, 2005). Di qui l'esame dell'immaginario "virtuista" di inizio Novecento, destinato a non estinguersi e ad alimentare l'immaginario di un "male liquido" (Bauman & Donskis, 2016), nel segno dell'evoluzione dei paradigmi valoriali ed esperienziali.

2. La visita di Rohani a Roma: il caso (giornalistico) delle statue velate

La Venere Esquilina, il Dioniso degli Horti Lamiani, un paio di gruppi monumentali antichi: il primo raffigurante un leone che azzanna un cavallo, l'altro delle fanciulle. Sono queste le statue che, se ammirate, avrebbero provocato imbarazzo al Presidente iraniano Hassan Rohani in occasione della sua visita a Roma. Statue così "oscene" da dover essere velate o, meglio, nascoste da pannelli bianchi in compensato. Le foto delle statue imballate hanno fatto il giro del mondo, promuovendo un'immagine surreale ma percepita come emblematica dei rapporti di forza vigenti a livello internazionale sul piano politico, sociale e religioso tra il nostro Paese e la civiltà islamica.

Nonostante il tentativo di Rohani di minimizzare ("Caso giornalistico, Italia paese ospitale", Ansa, 2016a), la sua visita ha assunto una rilevanza mediatica mondiale, al punto da porre in primo piano il tema dell'integrazione culturale come processo politico. Lo stanno a dimostrare gli articoli e i servizi giornalistici della Bbc, della Cnn e di altre testate internazionali: «Times», «Guardian», «Bild», «El Pais», «Frankfurter Allgemeine», «Telegraph», «Le Monde».

"È una questione giornalistica. Non ci sono stati contatti a questo proposito. Posso dire solo che gli italiani sono molto ospitali, cercano di fare di tutto per mettere a proprio agio gli ospiti, e li ringrazio per questo" (Ansa, 2016a). Le dichiarazioni rese in

conferenza stampa dal presidente non sono comunque bastate per evitare il caso politico, scaturito dalla scelta della direzione dei Musei capitolini di velare alcuni dei capolavori esposti nel palazzo michelangiolesco addossato alla chiesa di Santa Maria in Aracoeli e affacciato sulla piazza del Campidoglio, a poca distanza dai Fori Imperiali. Insomma, la visita di Rohani si è trasformata in un vero e proprio incidente istituzionale (e politico) per il governo italiano, criticato per aver anteposto le ragioni della diplomazia a quelle della salvaguardia dell'identità civile e della valorizzazione del patrimonio culturale.

La levata di scudi delle opposizioni e dell'opinione pubblica internazionale suscita alcune considerazioni non solo sulla opportunità di assecondare le richieste dell'entourage del presidente iraniano, ma anche sull'assunzione di responsabilità politica. La reazione del Ministro per i Beni culturali, Dario Franceschini, ha rivelato l'assenza di coordinamento tra Governo, Ministero, Sovrintendenza ed ente museale. A suo dire, quella di coprire le statue dei Musei capitolini sarebbe stata una "scelta incomprensibile. Penso che ci sarebbero stati facilmente altri modi per non andare contro alla sensibilità di un ospite straniero così importante senza questa incomprensibile scelta di coprire le statue. Non erano informati né il presidente del Consiglio né il sottoscritto di quella scelta di coprire le statue" (Ansa, 2016b).

Dal canto suo il presidente del Consiglio *pro tempore*, Matteo Renzi, ha richiesto una relazione scritta sull'accaduto, annunciando provvedimenti nei confronti di chi non ha impedito "lo scempio dei nudi imballati" (De Marchis, 2016). I "distinguo" giunti dalla sovrintendenza ("La misura non è stata decisa da noi, è stata un'organizzazione di Palazzo Chigi non nostra", «Ansa», 27 gennaio 2016) e dai custodi del museo ("Che è successo? È arrivato il Maharaja e noi italiani siamo un po' lecchini", Cerami, 2016) attestano il disagio per una iniziativa nata con l'obiettivo di evitare imbarazzo al massimo rappresentante istituzionale di un importante paese islamico, che naturalmente si richiama ad una tradizione culturale e religiosa ben precisa.

La volontà, legittima e condivisibile, di non creare incidenti diplomatici derivanti da lesa sensibilità, ha comunque generato un cortocircuito mediatico agevolato dall'elevato grado di iconicità dei media digitali, che consentono alle immagini di correre più veloci di voce e testi (Morcellini, 2013; Lovari, 2013; Boccia Artieri, 2012a; Mazzoli, 2012). In primo piano, il problema della immoralità delle rappresentazioni "oscene", "impudiche", "fuorvianti", ree di ledere la sensibilità dell'opinione pubblica, del sentire religioso o dell'ortodossia politica.

Si tratta di un tema che Pareto poneva un secolo fa a proposito del revanscismo cattolico nei confronti dei testi e delle immagini immorali demonizzate dagli ambienti conservatori. Alla vigilia dell'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale, Pareto punta l'indice contro il "virtuismo" degli ambienti clericali, colpevoli di adire le vie della delazione e dei sequestri preventivi nei confronti della presunta letteratura "immorale", con l'obiettivo di salvaguardare la moralità collettiva. Da questo punto di vista, il trattatello paretiano si configura come un atto d'accusa sferzante, sostenuto da una lunga serie di argomentazioni volte a difendere dall'accusa di immoralità la letteratura e l'arte. Non fanno eccezione le statue antiche, greche e romane.



A distanza di oltre un secolo, quelle statue sono tornate a far parlare di sé, in uno scenario profondamente mutato, almeno in apparenza. Se non altro l'episodio delle statue coperte dei Musei Capitolini riporta in primo piano il problema della promozione dei beni culturali in un paese che vanta il più grande e importante patrimonio artistico del mondo. Non solo. La cassa di risonanza mondiale del "caso" Rohani denota la rilevanza sociale degli immaginari culturali e identitari legati alla rappresentazione dell'esistenza (letteraria, pittorica, scultorea, musicale che sia). Nonostante la globalizzazione, il multiculturalismo e le nuove forme di integrazione della società dei consumi (Baudrillard, 2010), l'arte non cessa di destare disagio o imbarazzo a causa della sua presunta immoralità.

Al di là di casi specifici, che destano qualche riserva sulla effettiva portata estetica del messaggio culturale, l'impacchettamento delle statue capolinee richiama l'attenzione sulla opportunità di oscurare l'arte classica, proposta nella sua declinazione più armonica e compiuta. Quanto accaduto spinge inoltre a riflettere sulla capacità del nostro paese di tutelare un retaggio culturale straordinariamente importante, la cui gestione richiede politiche di salvaguardia e valorizzazione ad ampio raggio. La questione delle radici culturali e dell'identità sociale si lega a doppio filo con quella religiosa e politica (Augé, 2016: 104-6), soprattutto nei contesti educativi:

Il risultato è un oblio totale di noi stessi, di chi siamo, di dove andiamo e da dove veniamo, un oblio caratterizzato soprattutto da una sempre maggiore e rivendicata ignoranza che cancella la nostra storia, le nostre origini e il perché siamo qui e pensiamo e facciamo questo e quello. Perché il problema non è far studiare ai ragazzi la storia dell'arte greco-romana, ma di far capire ai ragazzi *il senso* di studiare quell'arte, perché era importante, cosa in effetti *rappresentava* al di là di una sequenza di tette e culi che francamente, risponderebbe qualsiasi adolescente, sono abbondantemente disponibili anche su Internet (Origgi, 2016).

A questo proposito, alcuni osservatori hanno richiamato l'attenzione sul rapporto tra immoralità, laicità e censura, evidenziando come certi avvenimenti riscuotano un'eco più ampia rispetto ad altri simili. L'avvento della net society non fa che acuire tale fenomeno (Morcellini e Pizzaleo, 2002). Ad esempio, minor clamore ha suscitato la scelta di coprire i manifesti della mostra di Tamara de Lempicka in occasione della visita del Papa a Torino il 21 e 22 giugno 2015 per l'ostensione della Sindone. Questione di opportunità, sensibilità o decoro? Come che stiano le cose, la censura ha sempre colpito, e continuerà a farlo nel nome della ortodossia delle narrazioni pubbliche e collettive. E ogni qual volta essa colpisce, si riacutizza la retorica dell'oscurantismo, della demonizzazione, del conservatorismo. Che è quanto fa Andrea Indini su «Il Giornale» con chiare finalità polemiche, a conferma della dimensione strumentale assunta dalla visita di Rohani:

L'Italia oscurantista copre la propria cultura per non offendere il presidente iraniano e la sua religione, l'Islam. Una premura che non era stata chiesta da Teheran. Anzi, pare proprio che il cerimoniale di Stato iraniano non ne sapesse nulla. Ha fatto tutto Roma. Dietro a osceni pannelli bianchi sono state nascoste la Venere Esquilina, il Dioniso degli Horti Lamiani e un paio di gruppi

monumentali perché nudi. Uno sfregio alla bellezza dei Musei Capitolini e, soprattutto, uno schiaffo alla cultura italiana e, più in generale, a quella occidentale» (Indini, 2016).

Al di là degli schieramenti in campo e della sterile polemica politica, il clamore internazionale che la vicenda ha destato è stato sollevato in riferimento alla copertura delle statue, non alla loro nudità. Ciò significa che il contenitore è risultato più scandaloso del contenuto, o, per dirla in termini saussuriani, che il significante è più discutibile del significato (Barthes, 1957). Così, l'intento di evitare imbarazzi al presidente Rohani ne ha creato uno più grande, che ha investito il Governo italiano ai suoi massimi livelli su un tema, quello della censura culturale, da sempre tema sensibile sul piano mediatico e intellettuale (Castells, 2009). Del resto, con l'avvento del Cristianesimo, la nudità è apparsa come fonte di immoralità, come immaginario del male. Il Cristo giovane di Michelangelo e il Giudizio universale della Sistina sono due casi tra i più eclatanti di opere ricoperte in epoca controriformista. Per non parlare della censura che colpì i romanzi di d'Annunzio e Flaubert, anche loro fervidi ammiratori dell'arte classica, fonte di ispirazione per generazioni di artisti e scrittori, che seppero guardare ben al di là del cerimoniere di stato e della miope burocrazia museale dei nostri giorni.

3. "Et ego in Arcadia fui": Walter Pater e il "lato sensuale dell'arte greca"

Il miglior vademecum per comprendere la natura morale della bellezza classica è costituito dal saggio conclusivo degli studi *Sul Rinascimento* di Walter Pater, dedicato a Johann Joachim Winckelmann. Anche se Pareto non si richiama direttamente al critico d'arte tedesco ne *Il mito virtuista*, alcune riflessioni sulla armonia estetica dei nudi classici sembrano richiamare alcune considerazioni che Pater rivolge proprio al lavoro di ricerca di Winckelmann.

Il ritratto dell'archeologo e critico d'arte, immerso tra i monumenti dell'Urbe a caccia dei tesori dell'antichità, è tra i meglio riusciti della galleria di artisti proposta da Pater, tra cui sveltano Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Luca Della Robbia, Giorgione, Botticelli. Artisti differenti tra loro, non solo per retroterra biografico (cui Pater è molto attento), ma anche per la visione artistica che li caratterizza: armonica e classica quella di Luca Della Robbia, Botticelli e Raffaello, più sofferta e nervosa quella di Michelangelo, misteriosa e arcana quella di Giorgione.

Il saggio su Winckelmann fornisce a Pater l'opportunità di fare una sintesi del Rinascimento italiano, soffermandosi anche sull'arte classica e sul trionfo della classicità che caratterizza il Quattro e il Cinquecento. In quella fase, l'immaginario del male rievocato da Pareto a proposito delle rappresentazioni immorali è uno spettro lontano. Al contrario, l'immaginario della bellezza ispirato dalle statue classiche si afferma come modello estetico irrinunciabile.



A contribuirvi è lo stesso Winckelmann, trasferitosi a Roma nel 1755 al seguito del cardinale Alberico Archinto. La benevolenza di un altro potente e dotto cardinale, Alessandro Albani, che gli affida la ricca biblioteca della sua villa posta poco fuori Porta Salaria (in cui erano ospitate numerose statue greche e romane), segna la svolta decisiva per il critico tedesco. La nomina a soprintendente alle antichità di Roma (1764) gli consente di visionare e sistematizzare lo straordinario patrimonio artistico di Roma ed affermarsi come uno dei più autorevoli teorici ed esponenti del Neoclassicismo.

Pater mette in evidenza come a Roma Winckelmann sia capace di "aprire un nuovo canale di comunicazione con la vita greca" (Pater, 2007:177-8), tale da porlo in rapporto con la dimensione sociale, culturale e religiosa dell'Ellade antica, cui l'arte è strettamente intrecciata. Quel tipo di bellezza è il riflesso del favore divino, non un semplice esercizio di bravura o il tentativo inane di imitare la natura. "La bellezza diventa una distinzione, come il genio, o uno stato di nobiltà" (Pater, 2007: 196). I modelli che gli scorrono davanti agli occhi sono quelli del Laocoonte, dell'Apollo pitico, dell'Antinoo e degli esemplari del cortile del Belvedere in Vaticano. L'impressione che ne ricava è straordinaria, agevolata dalla esclusività dei luoghi cui può accedere per volere dei cardinali Passionei e Albani, che lo proteggono senza soluzione di continuità.

Il mito dell'arte che lascia folgorati nasce con Winckelmann e prosegue con il Romanticismo prima e con l'estetismo poi, come Pater mette in evidenza anche nei suoi *Ritratti immaginari* (1887). Il mito della bellezza non è separabile da quello del genio, di cui il critico tedesco vuol penetrare segreti e misteri. Pater insiste sull'attrazione di Winckelmann per l'arte greco-romana e per la sua nudità apollinea, per la sua armonia sensuale, per la sua corporeità trascendente. Ma nella conclusione del saggio, Pater avverte il dovere di spiegare che in quelle rappresentazioni della corporeità non vi è nulla di ambiguo, allusivo, problematico. Lo svelamento della bellezza umana non può creare pulsioni sensuali né turbamenti emotivi, perché quella forma di bellezza è il frutto di una idealizzazione estetica che mira alla perfezione dell'umanità, e non alla sua caduca problematicità.

Quell'armonia è il riflesso dell'aspirazione dell'uomo a raggiungere l'eternità, concessa dagli dei agli spiriti eletti, i soli degni di comprendere il miracolo insondabile della vita. Proprio per queste ragioni Pater mette in evidenza la serenità e l'imperturbabilità del critico al cospetto dei nudi antichi, di cui è in grado di cogliere la poiesi estetica, senza farsi distogliere dal sensualismo artato che tante preoccupazioni ha destato in occasione della visita del presidente Rohani a Roma. Pater dedica attenzione al temperamento del critico, che è in grado di ammirare con distacco emotivo ma con la necessaria partecipazione estetica i capolavori dell'arte greca: "La bellezza delle statue greche era una bellezza asessuale: le statue degli dèi avevano minime tracce di sesso. C'è qui un'asessualità morale, una sorta di sterile completezza della natura, che pur possiede una sua propria beltà e significazione" (Pater, 2007: 206-7).

Perché Pater si imbatte in un argomento apparentemente così delicato? Probabilmente perché la vista del nudo desta generalmente imbarazzo e

disorientamento, come dimostrano i tentativi censorii attuati dai "virtuisti" al tempo di Pareto. Al contrario, nel regno della nuova Arcadia vige uno stato di sospensione pagana che non turba, ma anzi esalta l'aspirazione dell'uomo a raggiungere una dimensione ideale. E per comprendere tutto questo è indispensabile la serenità che Winckelmann matura a contatto con i capolavori dell'arte ellenistica recuperati dagli scavi capitolini, quasi a simboleggiare la riemersione di una civiltà sepolta e dimenticata. Ad ogni modo, la sublimazione della sensualità ellenistica richiede – sottolinea Pater – una certa qualità negativa da parte del critico, che gli consenta di valicare i confini emotivi del pudore:

Un risultato di questo temperamento è una serenità – *Heiterkeit* – che caratterizza il modo in cui Winckelmann trattò il lato sensuale dell'arte greca. Codesta serenità è forse in larga misura una qualità negativa: è l'assenza di qualunque senso di mancanza, o di corruzione o di vergogna. Egli tratta alla maniera pagana l'elemento sensuale nell'arte greca; e che cosa vuol dire ciò? È stato detto talvolta che l'arte è un mezzo di sfuggire alla «tirannia dei sensi». Così può essere per lo spettatore: egli può trovare che lo spettacolo delle supreme opere d'arte toglie alla vita dei sensi qualcosa della sua torbida febbre. Ma questo è possibile per lo spettatore solo perché l'artista, nel produrre quelle opere, ha gradualmente calato in una forma sensuale le sue idee intellettuali e spirituali (Pater, 2007: 207).

"La torbida febbre" che affligge la vita dei sensi non appartiene all'arte nella sua espressione più alta e più compiuta. La tirannia dei sensi non può attecchire laddove l'arte è il riflesso di un ideale di vita perfettamente equilibrato, che non si ispira ai sensi, se non per sublimarli. Lo spiritualismo che permea certi movimenti culturali non può comprendere appieno la portata mistica che si cela dietro al processo di idealizzazione della bellezza, che non rifugge dai contrasti del colore, dalle palpitazioni della materia, dall'antitesi plastica tra la forma e il suo contenuto.

Così è per i greci, la cui armonia sorge dal contatto con la carne, non dalla sua rimozione: "Ma l'artista tuffa a più riprese il suo pensiero nel fuoco del colore. Pel greco codesta immersione nel sensuale era, religiosamente almeno, indifferente. La sensualità greca, quindi, non dà febbre alla coscienza; è senza vergogna e infantile" (Pater, 2007: 207). Questa è una delle ragioni per cui anche papi e cardinali hanno destinato risorse e interesse all'arte classica, come dimostrano le collezioni dei Musei Vaticani ancora oggi visitabili. Bene fa Pater a sottolineare la compatibilità tra religione e rappresentazione estetica, che pur nella sua immanenza plastica e corporea è in grado di riflettere l'idea, l'intuizione, la scintilla creativa che consente all'artista di porsi in contatto con la sfera noumenica dell'esistere (Nietzsche, 2015).

La sensualità greca è l'espressione dell'armonia vivente, dell'equilibrio tra forma e materia, plasmata secondo la *poiesis* dell'artista imbevuto di trascendenza pagana. La sua abilità artigianale è un patrimonio smarrito e rimpianto dall'uomo post-moderno (Sennett, 2008). La trascendenza pagana di cui si fa interprete è allo stesso tempo fisica e ideale, corporea e metafisica. Sarà l'"ascetismo cristiano" a mettere in discussione la cifra mistica e noumenica del nudo greco, nel segno di uno spiritualismo teologico che

individua nel peccato il male assoluto dell'agire umano. La rimozione o la velatura diventano allora prassi obbligata, il rimedio al fomite della tentazione e del sensualismo:

L'ascetismo cristiano, d'altronde, screditando il più lieve accenno di sensualità, ha di tanto in tanto dato gran risalto al contrasto o antagonismo fra se medesimo e la vita artistica, col suo inevitabile sensualismo. – *Io non gustai che un po' di miele con la cima della bacchetta che avevo in mano, ed ecco, ho da morire.* – Talvolta è sembrato difficile continuare quella vita senza in qualche modo sconfessare coscientemente un mondo spirituale; e ciò conferisce una specie d'ebbrezza ai genuini interessi artistici. Da codesta ebbrezza Winckelmann è libero: egli tocca quei marmi pagani senza bruciarsi le dita, senza provare alcuna vergogna o menomazione. Questo è trattare al modo pagano il lato sensuale dell'arte (Pater, 2007: 207-8).

Attraverso un'immagine sinestetica, Pater dimostra la conciliabilità tra il mondo della bellezza e quello dello spirito, tra la dimensione materiale e la proiezione trascendente dell'esistenza, simboleggiata dalle dita che indagano il marmo. Nulla di immorale nello sfiorare o ammirare il corpo umano plasmato dall'artista, il solo cui è concesso di ascendere all'estasi della forma. L'ascetismo cristiano attuerà una radicale rimozione della sensualità pagana, generando un immaginario simbolico ispirato al tradimento perpetrato dalla carne e dalla materia ai danni dell'anima.

Velare il corpo femminile diventa un imperativo emergenziale, indispensabile per tutelare il decoro e la morale pubblica. Si pensi a Tertulliano e al suo *De virginibus velandis*, in cui l'autore dell'*Apologeticum* propugna (non senza accenti misogini) la necessità che le donne appaiano in pubblico velate. Pareto ne è naturalmente a conoscenza: "Tertulliano ha scritto un trattato per provare che debbano velarsi le vergini" (Pater, 2007:100). E il passaggio dal Cristianesimo africano delle origini a certe forme di integralismo islamico può essere breve, come conferma anche l'episodio della visita di Rohani a Roma.

Pater dimostra invece, attraverso il magistero di Winckelman, che si può ammirare ciò che può risultare proibito senza ledere la sensibilità altrui, a condizione naturalmente che si sia al cospetto di un modello di bellezza e creatività. L'ebbrezza dell'arte consente di toccare "quei marmi pagani senza bruciarsi le dita, senza provare alcuna vergogna o menomazione". Che è un po' il medesimo messaggio sviluppato da Pareto in pieno revanscismo virtuista, che caratterizzava l'Italia giolittiana di primo Novecento, oltranzista e conservatrice, lontana dal "trattare al modo pagano il lato sensuale dell'arte".

4. Pareto e il mito virtuista, o dell'arte immorale

"Nel giugno 1910, i cattolici italiani molestati nelle manifestazioni del loro culto, a Roma, domandarono al presidente del Consiglio dei Ministri Luigi Luzzatti che fosse protetta la loro libertà religiosa" (Pareto, 2011: 16). Così, nella seduta del 4 giugno

1910, l'allora presidente del Consiglio chiedeva alla Camera un provvedimento speciale per autorizzare la polizia a "sequestrare tutte le pubblicazioni oscene che potessero scandalizzare i fanciulli" (Pareto, 2011: 17).

L'ottica del governo era quella del mantenimento della salvaguardia sociale e della moralità, messe a rischio – secondo il fronte cattolico – dal proliferare di narrazioni e immagini oscene o immorali. In letteratura, come in arte, non sono storicamente mancati i tentativi di rappresentare la sensualità, nelle sue forme più o meno lecite. Con l'avvento dell'industria editoriale (Escarpit, 1976) e del medium fotografico (Barthes, 2003), le possibilità di riproducibilità tecnica dei contenuti (approfondita da Benjamin nel 1936) aumentano a dismisura, forse in maniera incontrollata. La mannaia della censura non risparmia librerie ed edicole, venditori ambulanti e fotografi, giornalisti ed editori, posti sotto la lente d'ingrandimento del governo e dei suoi fiancheggiatori, impegnati in una sorta di azione "detergente" sul piano iconografico e pubblicistico. E in effetti il trattatello che Pareto dà alle stampe nel 1914 (ma redatto nel 1911) è un *j'accuse* ironico e deciso dell'azione censoria promossa dal Governo per assecondare l'ipocrita puritanesimo denominato con felice neologismo "virtuismo".

L'elogio della virtù celebrato dal Governo si trasforma nel trionfo della miopia culturale, atteso che – secondo i parametri di giudizio "virtuisti" – molta letteratura, dalla Grecia antica ai tempi moderni, dovrebbe passare sotto le cesoie della censura. Per non parlare dell'arte classica, dai nudi greci ai dipinti e agli oggetti apotropaici in uso a Pompei, la cui salacità mise in imbarazzo gli stessi i Borboni, che li confinarono in una sala riservata del neonato museo archeologico di Napoli, la stessa in cui oggi sono visitabili.

Su un piano meramente laico, Pareto non risparmia le sue critiche ad un certo modo di concepire l'arte e alla volontà di imposizione di determinate "regole dell'arte" (per dirla con Bourdieu, 1982), refrattarie alla dimensione intellettuale cui Pareto ispira la sua *querelle* anti-virtuista. In filigrana si scorge la dialettica tra residui e derivazioni (Aron, 1978), tra azioni logiche e non logiche sviluppata all'interno del *Trattato di sociologia generale* (1916). Il residuo legato alla sessualità risulta quello che meglio si lega alle tematiche sviluppate ne *Il mito virtuista*, in cui la questione dell'arte e della letteratura si intreccia con le problematiche inerenti alle nuove possibilità di divulgazione di immagini, contenuti, informazioni. L'avvento della modernità industriale fa emergere questioni stringenti anche in termini di potenziale comunicativo delle immagini e delle narrazioni, come sperimentiamo nel tempo della società dell'incertezza (Bauman, 2001), con la differenza sostanziale che il flusso di testi e immagini nel web è evidentemente meno controllabile (Castells, 2001).

Tornando a Pareto, val la pena di sottolineare che a distanza di poco più di un secolo, il caso Rohani ha riproposto il rapporto (talvolta subdolo) tra libertà di opinione e potere politico, ortodossia religiosa e rappresentazioni immorali (Banfield, 2010). Come nel caso delle statue velate ai Musei Capitolini, che ha generato ironie e proteste nei confronti del Governo, il sequestro ordinato dal Governo italiano nel 1910 attirò



sull'allora presidente del consiglio Luzzatti le critiche dell'ala laica e liberale del Parlamento e dell'opinione pubblica, con Pareto in prima linea.

La lunga galleria di autori, poeti, scrittori, intellettuali passati in rassegna nel suo trattatello per sostenere la tesi dell'incensurabilità dell'arte e della letteratura (da Ovidio a d'Annunzio, passando per Dante, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto), si trasforma in un'appassionata requisitoria (ironica e mordace) contro la miopia dei burocrati e dell'establishment istituzionale, reo di trincerarsi dietro le ragioni della moralità pubblica per questioni di opportunità politica e religiosa. È ammissibile che, in nome di una presunta "pace sociale" (come nel caso dei virtuisti), o di un eccesso di "tatto" istituzionale (come accaduto con la visita di Rohani), si sequestrino libri e giornali o si coprano capolavori dell'arte antica, perché ritenuti osceni?

Tutt'altro che banale, la questione assume un significato differente a seconda dei punti di vista e dell'approccio euristico. Ma prescindendo dalla prospettiva politica o religiosa, è evidente che la questione pone ancora oggi delle istanze comunicative rilevanti, tanto più significative nel tempo della globalizzazione multiculturale agevolata dai nuovi media e dalla rete (Habermas, 2015), per non parlare del terrorismo internazionale e dello scontro tra mondo cattolico e mondo islamico (anticipato negli Ottanta da Chomski, 1988), anch'esso legato a questioni di censura e opportunità di salvaguardia culturale (Maniscalco, 2012).

La censura costituisce per Pareto un atto dirompente e ingiustificato, tanto più se dettato dalla presunta oscenità di immagini o contenuti, che per la loro natura artistica ed estetica non dovrebbero invece rientrare nella categoria delle merci proibite:

Il Luzzatti, in questo caso, fece sua la soluzione secondo la quale lo Stato assicura la pace pubblica, senza menomamente darsi pensiero della sostanza delle dottrine. Egli promise ai cattolici di proteggere la loro libertà; ma con somma cura si astenne dal paragonare la religione cattolica ad altre religioni, o al libero pensiero, e di pronunciare un giudizio sui loro meriti rispettivi. Come uomo, egli ha certamente la sua opinione, come presidente del consiglio dei ministri egli non ha alcuna dottrina ortodossa da far prevalere, o da imporre; egli deve solo impedire che i conflitti fra queste dottrine turbino la pace sociale. (Pareto, 2011: 16)

Il verbo "turbare" può rievocare i timori suscitati dai nudi dei musei capitolini, ritenuti in grado di "turbare" il massimo esponente istituzionale di un paese islamico. Libera Chiesa in libero Stato: potrebbe suonare così il monito paretiano, ispirato alla necessità di una pacifica convivenza (laica) tra religioni e culture differenti. *Il mito virtuista* va letto non solo come un dotto ragguaglio di natura estetica e letteraria, ma come un saggio di sociologia della letteratura ante-litteram, che pone all'attenzione dei lettori gli effetti del cortocircuito tra divulgazione, codici culturali e paradigmi etico-morali (Busino, 2000): "In sostanza Pareto abbraccia una tesi permissiva giustificandola da un punto di vista reazionario. Uno scritto per molti versi sorprendente, considerato lo spirito dell'epoca, costellato di intuizioni felici e di argomentazioni involute, di dotti riferimenti e di unilaterali retrospettive del mondo classico, di impietose osservazioni

sulle contraddizioni della morale borghese e di constatazioni ormai legate al tempo" (Veneziani, in Pareto: 1981a: 124).

A proposito del mondo classico. Per supportare meglio le proprie argomentazioni a difesa della presunta immoralità di romanzi e poemi contemporanei, Pareto richiama spesso il principio della morale pubblica e dei tabù dominanti, che variano in base al periodo storico, alla sensibilità culturale, ai paradigmi simbolici e valoriali della società. Il suo è un approccio chiaramente multidisciplinare (Femia e Alasdair, 2016). Il mondo classico dimostra come il tabù del nudo sia stato creato dal Cristianesimo per scongiurare il pericolo del diabolico, del malefico, del blasfemo. L'immoralità del nudo risiederebbe dunque nell'immaginario del male che esso può generare, sulla scorta dell'influenza negativa della tentazione.

Al contrario, l'armonia del mondo classico dimostrerebbe, secondo Pareto, l'inadeguatezza del giudizio religioso maturato sulla base di codici culturali altri. I "virtuisti" non sarebbero stati dello stesso avviso: "L'antichità classica li molesta enormemente, ed essi si appigliano a tutti i sotterfugi per tentare di scavalcarla". Di qui il tentativo di applicare il proprio metro di giudizio a tutto ciò che permea l'agire sociale, tabù compresi: "Vorrebbero poter provare che i *tabù* che hanno in pensiero d'istituire non sono *tabù* che loro siano propri, ma che sono sempre stati accettati dalle persone oneste, dall'antichità fino ai giorni nostri" (Pareto, 2011: 34).

Sostiene Pareto che ciascuna civiltà ha i propri paradigmi esperienziali e culturali, che determinano una specifica percezione della moralità e del senso estetico (Banfield, 1984). Per dimostrarlo Pareto chiama in causa non solo poeti e scrittori greci e romani, ma anche capolavori dell'antichità classica e rinascimentale, con il solo fine di evidenziare il relativismo culturale che caratterizza l'agire sociale attraverso i secoli. Tra gli esempi più eclatanti vi sono gli oggetti apotropaici di Pompei, che tanto scalpore destavano agli occhi del visitatore, ma che all'epoca rientravano nell'uso comune:

Una sola osservazione basterebbe per dimostrare luminosamente che la morale pagana differiva interamente, quanto ai costumi, dalla morale attuale. Si è stati costretti a rinchiudere in un museo segreto, a Napoli, degli oggetti di uso comune trovati negli scavi di Pompei. Il pudore moderno è diffuso da oggetti che gli abitanti di Pompei usavano giornalmente nelle loro famiglie (Pareto, 2011: 34).

Il reato denunciato dai virtuisti prescinde da qualunque malcelato tentativo di contestualizzazione storiografica della questione, configurando la moralità come un imperativo non soltanto comportamentale, ma più propriamente ideologico e religioso. In gioco vi è la salvaguardia dell'opinione pubblica, ma in particolare la volontà di arginare l'avanzata di differenti visioni del mondo, quella socialista in primis. Il rapporto tra ideologia e scienza trova nel pensiero di Pareto una costante declinazione sociologica (Susca, 2005). Si spiega così l'ironia mordace con cui Pareto stigmatizza la pervicacia del braccio secolare nel reprimere, anzi meglio, prevenire le conseguenze della possibile diffusione di immagini o narrazioni immorali, lesive della buona reputazione di una

società intrisa di perbenismo borghese. Pareto dipinge quella dei "virtuisti" come una vera e propria lobby organizzata, così potente da influire sulle decisioni governative:

Vi è ora un certo numero di persone, che formano una specie di confraternita analoga alle confraternite religiose, e che si agitano molto per ottenere che il braccio secolare imponga la virtù, quale essi la concepiscono. Ricordando l'opera dei Domenicani al tempo della Inquisizione, si potrebbe chiamarli i *Domenicani della virtù*; ma essi hanno già ricevuto un nome, e il buon senso popolare li designa col neologismo di *virtuisti*. (Pareto, 2011: 37).

Il termine "virtuista" sembra fare eco al sostantivo "casuista", anch'esso legato a problemi coscienziali connessi all'impatto della religione sull'agire individuale e collettivo. Del resto il neologismo "virtuista" ha la prerogativa di esprimere la tendenza degenerativa della pratica della virtù, in un'accezione velatamente ironica, come bene emerge in diversi passaggi del trattatello. I continui riferimenti all'arte e alla letteratura classica fanno percepire al lettore la distanza estetica e culturale rispetto al mondo cristiano e islamico, per cui la nudità è materia proibita. Allo stesso tempo, il sociologo riconosce che nel caso della riproduzione di statue e dipinti, l'azione della censura non è più agevole rispetto a romanzi o articoli di giornale, per cui si richiedeva il vaglio dei periti.

Il tema dell'eresia si mescola a quello dell'infrazione delle regole, della prevaricazione dell'estro sul decoro. Qualcosa di inaccettabile per la falange virtuista, attiva nel reprimere i tentativi di liberalizzazione del pensiero e dell'espressione, soffocati dal governo con sequestri preventivi, chiusure di librerie e giornali, ammende pecuniarie e condanne penali inflitte a scrittori, giornalisti, editori. Situandosi nella stessa scia di Pater, Pareto riconosce all'arte un potere di sublimazione dei sensi, la capacità di elevare l'individuo al di sopra della sfera sensoriale:

Fin che i virtuisti si limitano a criticare e a colpire d'anatema i piaceri dei sensi, non si potrebbe biasimarli, e anzi la loro opera in questo senso può essere utile.

L'uomo è troppo portato a lasciarsi trascinare dai piaceri dei sensi; è bene trattenerlo e ricordargli che esistono altri piaceri di ordine più elevato. Se facendo ciò, i virtuisti cadono talora in eccessi e si rendono ridicoli, non v'è che da ridere e lasciarli continuare. Essi cominciano a diventare perniciosi solo quando vogliono imporre le loro opinioni con la forza (Pareto, 2011: 101).

Questa forza si spiega anche con la rapida diffusione delle riproduzioni e dei contenuti a stampa, impressa dallo sviluppo dei mezzi tipografici e dal perfezionamento della fotografia. Due eventi tecnologici che gettano le basi per la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte acutamente studiata da Walter Benjamin a metà degli anni Trenta, allorquando cinema e radio si affermano come i primi e potenti mezzi di comunicazione di massa (Morcellini, 2013). E che siano proprio le nuove possibilità di riproduzione dei testi e delle immagini a turbare i sonni dei virtuisti (e comunque a porre questioni di gestione e filtraggio delle informazioni), lo scrive lo stesso Pareto in riferimento alla "velatura" della statua della Giustizia distesa ai piedi della statua di papa Paolo III

Farnese in Vaticano, realizzata da Guglielmo della Porta nel monumento funebre del 1526:

Tutti sanno che a Roma, la statua della *Giustizia*, opera di Guglielmo Della Porta, è stata rivestita dal Bernini di una camicia di rame, che ne vela le nudità. Ciò è discretamente ridicolo, ma insomma scusabile, se si pensa che questa statua è in una chiesa, a S. Pietro. Disgraziatamente, però, i virtuisti non vogliono soltanto mettere camicie alle statue; vogliono distruggerle o almeno impedire che siano riprodotte con l'incisione e la fotografia; ciò è molto diverso. Si comprende, a rigore, la proibizione assoluta della rappresentazione del nudo, nei paesi dove la prostituzione è anche proibita. Ma là dove è permessa, è veramente comico che la legge proibisca la rappresentazione di ciò che permette in originale; che impedisca di guardarne in immagine ciò che si può vedere impunemente in natura. Che la legge proibisca affiggere delle immagini, come proibisce di pubblicamente esercitare la prostituzione, niente di più naturale; ma è singolare che proibisca il «commercio non pubblico» dell'immagine e che permetta questo anche «commercio non pubblico» della persona. Tutto ciò è incoerente e finisce semplicemente per condurre all'ipocrisia (Pareto, 2011: 101-2).

Le statue velate dei Musei Capitolini dimostrerebbero, nell'era delle immagini condivise e scambiabili in tempo reale, come il discrimine tra commercio pubblico e non pubblico delle informazioni sia così labile da mettere a rischio la stessa idea di privacy (Beck, 2000). Non solo. Se un secolo fa era il nudo a fare notizia per la sua cifra immorale, oggi la sua copertura o "velatura" acquista un grado di notiziabilità probabilmente superiore, in tempi in cui la libertà di espressione e di condivisione dei contenuti non sembra più negoziabile in nome della riservatezza (Mayer-Schoenberger, 2009), nonostante i tentativi di regolamentare il diritto all'oblio (Sassano, 2015).

La volontà di non creare imbarazzi al presidente iraniano può leggersi infatti come un rigurgito "virtuista" dall'elevato impatto mediatico, proprio in ragione della impossibilità di evitare il commercio non pubblico delle immagini. Così, quei pannelli di compensato posizionati a nascondere le statue capitoline sono assurti a espressione di una censura goffa e mal riuscita, che ha sottovalutato il forte simbolismo della cultura velata, in tempi in cui il colloquio tra le culture è una risorsa da incentivare e non da reprimere (Habermas, 2002).

L'ipocrisia richiamata da Pareto a proposito della statua della Giustizia è la stessa che ha spinto alla velatura delle statue capitoline, con la sola aggravante della sottovalutazione dell'impatto mediatico. "Tutto ciò che riluce non è oro. Talora l'orrore delle nudità femminili è lungi dall'essere un segno di moralità. Esso è per la società dei costumi, ben più funesto della circolazione di incisioni, rappresentanti donne un po' troppo scollacciate. Sarebbe meglio lasciar vendere il *Decamerone* di Boccaccio e non avere dei processi Eulenburg" (Pareto, 2011:104).

Pareto si pronuncia ripetutamente contro la cosiddetta "teoria della velatura", che rischia di fomentare, più che stemperare, gli ardori di coloro che sono turbati da manifestazioni sensualistiche. Del resto, non può esservi nulla di osceno (come sottolinea lo stesso Pater) nella vista di un capolavoro dell'arte antica, che risplende della sua armonia indefettibile. Il discorso riguarda parimenti qualunque forma di

espressione artistica appartenente al passato (Tarascio, 1976), come nel caso della Venere di Milo:

Veramente, per ritenere oscena la Venere di Milo occorre essere afflitto da mania erotica, perché certo nessun uomo sano si sentirebbe acceso di libidine nel vedere quel pezzo di marmo. Sarebbe un caso da manicomio... se non fosse più probabilmente un bel caso di ipocrisia.

E anche qui sta bene, fin che questi intelligenti e savi uomini rimangono in casa loro; ma noi latini vogliamo ammirare le opere dell'antica civiltà greco-latina senza essere molestati da imbecilli, scemi o ipocriti. (Pareto, 2011: 123)

L'eterno conflitto tra azioni logiche e non-logiche e la dialettica tra residui e derivazioni trovano nella recrudescenza "virtuista" una dimensione che trascende il dato intellettuale per investire la dimensione politica e religiosa dell'agire sociale. E il *Mito virtuista* contribuisce ad ampliare la biografia intellettuale di Pareto, sospesa tra ricerca scientifica e analisi sociale (Mornati, 2015). Da questo punto di vista, la cifra laica dell'analisi paretiana configura il fenomeno virtuista come l'esperienza di un nuovo oscurantismo, ironicamente paragonato ai fumi della Santa Inquisizione. Tale atteggiamento risulta chiaro dall'argomentare del sociologo Pareto, come intuì Giovanni Papini in riferimento al *Trattato di sociologia generale*: "Il carattere fondamentale del pensiero paretiano è di essere "non religioso". Badiamo: non religioso e non antireligioso. È verità saputa, almeno da quei pochi avvezzi a riflettere, che gli antireligiosi sono i fanatici di altre religioni" (Pareto, 2011: 137).

In primo piano vi è proprio la denuncia del fanatismo (culturale, politico o religioso che sia) in quanto espressione di un agire non logico e legato a certe forme di residualità antropologica. Ed è ancora più grave, per Pareto, che le istituzioni facciano ricorso alla censura dell'arte perché lesiva del pubblico decoro o della morale collettiva. Che è un po' quanto accaduto in occasione della visita di Rohani a Roma, in cui le istituzioni si sono assunte la responsabilità di evitare imbarazzi di sorta per la presenza di alcuni capolavori dell'arte:

Non sta alla legge, ma all'uso di decidere quali termini possano essere usati ed in quali opere essi non siano fuori di posto. Un termine che sarà osceno in un romanzo o in un racconto, perde questo carattere in una traduzione o in un'opera di filologia. È il buon gusto, la buona educazione che possono decidere in questa materia complicata, delicata e variabile, e non i Tribunali (Pareto, 2011: 120).

Allo stesso modo, i Governi meglio farebbero ad evitare incidenti diplomatici derivanti da eccesso di zelo, di preoccupazione o riguardo, almeno in occasione delle visite ai musei, laddove l'arte di un popolo si traduce in affermazione identitaria di una civiltà. Tanto più se questa civiltà è quella romana e se il luogo prescelto è l'antica arce capitolina. Svelare l'arte è sempre meglio che censurarla, soprattutto nell'era delle immagini e delle informazioni connesse, in cui nulla è ormai al riparo da occhi indiscreti (Jenkins, 2006; Lovari, 2013). Nudi antichi compresi.

5. Dall'arte antica al mito (negativo) della virtù: immaginari paretiani

Ora si aggiungono anche considerazioni etiche ed estetiche. Si pretende fare così una storia «viva», per contrapposto alla storia «morta», che sarebbe quella la quale mira esclusivamente ad essere d'accordo coi fatti. In sostanza, tale procedimento sostituisce il prodotto dell'immaginazione dell'autore alle realtà storiche. Sotto l'aspetto didattico, non è escluso che tale sostituzione possa fare nascere in chi legge un'immagine del passato, la quale, meglio che in altro modo più preciso, si imprima nella mente. Similmente i disegni delle storie illustrate giovano ai bambini ed a molti adulti, per supplire colla memoria visiva alla memoria razionale; ma non di ciò abbiamo qui da occuparci; e, riguardo alla storia, torneremo più lungi sull'argomento (Pareto, 1981: 663).

Nel *Trattato di sociologia generale* Pareto sottolinea ripetutamente il ruolo che il mito, e con esso le leggende, le credenze, le convinzioni popolari, rivestono ai fini della costituzione e del mantenimento dell'equilibrio sociale. Il sistema dei miti rappresenta per Pareto (sotto certi aspetti sulla scia di Vico) il tentativo degli attori di armonizzare l'eterno conflitto tra ragione e istinto, anche mediante la ricerca estetica ed espressiva (Vaccarini, 2013). L'immaginazione mitica è universale perché volta a idealizzare i conflitti profondi dell'umanità, le lacerazioni insanabili della ragione e gli aneliti incombenti dell'istinto (Foucault, 2005).

Se è vero, come sostiene Roland Barthes, che "il mito è una parola", un sistema di comunicazione fondato su un doppio livello semiologico (Barthes, 1957), è altrettanto vero che già Pareto attribuiva al mito una precisa valenza sociologica, atteso che esso si traducesse nel tentativo di considerare la mutabilità degli ambienti sociali. "Un mito è un pensiero che ritorna, si riprende e varia. Alexandre Dumas lo aveva definito «un lungo discorso», una narrazione dell'eterno ritorno. Ogni mito contribuisce, nel tempo, nella poesia e nella prosa, nell'arte e nella musica, nel teatro e nella televisione, ora nei *social network* a riprendere un "lungo discorso" (Federici, 2016: 21).

Per Pareto il mito è un discorso prolungato sulla contraddittorietà dell'essere, che gli artisti hanno saputo rappresentare secondo regole proprie (Bourdieu, 1982). Ma il mito non è alieno dall'assumere "considerazioni etiche ed estetiche", soprattutto in presenza di istanze paretiche. Così la dicotomia tra storia "viva" e storia "morta" rivela i rischi delle superfetazioni interpretative che si annidano in ogni tentativo di legare l'agire artistico agli interessi di parte.

Non è un caso che Pareto utilizzi il discorso mitico e i suoi paradigmi semiotici per denunciare i tentativi di reprimere l'immaginario estetico che sprigiona ogni prodotto dell'intelletto. La libertà di pensiero si lega all'autonomia del giudizio estetico, che ogni opera d'arte richiede all'osservatore. Tabù, pregiudizi, preconcetti sono residui ammantati di ipocrisia, almeno secondo il punto di vista dei sostenitori della morale pubblica. L'immaginario virtuista è tale perché rimodula il discorso mitico in una accezione strumentale e capziosa, dettata da incombenze ideologiche, politiche e



religiose. Anche le rappresentazioni estetiche contribuiscono alla costruzione dell' "immaginazione simbolica" (Durand, 1977) che permea l'agire sociale, sospeso tra creatività e rappresentazione.

Stando a Pareto, quella virtuista è a tutti gli effetti una setta corporativa: "Molto puntuali sono le riflessioni che Pareto fa e il pensiero analitico che elabora a proposito delle "sette". [...] Alla base dell'appartenenza settaria c'è il concetto che verso il "nemico", lo "straniero", "l'Altro" non valgono le norme della legge e dell'etica condivisa nel contesto sociale di riferimento in base ai residui che ispirano tale agire non logico" (Federici, 2016: 23).

A ben vedere, la dialettica tra logico e non logico ispira la requisitoria che Pareto rivolge alla capziosità del partito virtuista, la cui ossessione per la moralità e la censura persiste anche nell'Italia della ricostruzione e del boom economico, come Pasolini denunciava dalle colonne del «Corriere della Sera». Pareto dedica all'argomento molti passi del suo *Trattato*, convinto com'è che sia il fanatismo a dettare comportamenti autoritari e non logici dal punto di vista sociale, soprattutto se riferiti all'arte e alla dimensione creativa dell'esistenza:

Il fanatismo e l'imbecillità che generano i processi delle streghe si ritrovano pari pari nei processi moderni di lesa religione sessuale. È vero che non si brucia più nessuno, ma ciò segue perché tutta la scala delle penalità è discesa; quando era alta si bruciavano le streghe, si impiccavano i ladri; oggi gli eretici sessuali ed i ladri se la cavano col carcere. [...] Ed ecco ora seguire lo stesso per il delitto di eresia sessuale, ciò pel delitto di stampare narrazioni oscene o reputate tali, od anche solo «immorali», di fotografare donne poco vestite, del rammentare il congiungersi di Dafne con Cloe (come sempre si è fatto e sempre si farà nella razza umana) (Pareto, 2016: 52).

L'immaginario dell'inquisizione assume forme e declinazioni differenti in rapporto al tempo storico e alla percezione diffusa dell'infrazione alla regola. La ricorsività della censura è la conferma della predisposizione naturale ad ammantare di "vernice logica" i residui che regolano gli equilibri sociali. Il passaggio dall'eresia religiosa a quella sessuale è breve, anzi consequenziale, con tutto quel che ne deriva sul piano dell'immaginario collettivo. Tuttavia i reati denunciati dai virtuisti travalicano la sfera ideologica o religiosa e assumono una cifra comunicativa. Essa è legata a doppio filo alle tecniche di riproducibilità tecnica di contenuti e immagini, in netto anticipo rispetto alla civiltà delle immagini e dei testi connessi della nostra era (Silverstone, 2002; Thompson, 1998).

Sullo sfondo si staglia quella società dei consumi che Baudrillard (2010) sviluppa anche sulla scia di McLuhan (2008), innesta sullo studio delle immagini e degli oggetti che scandiscono l'agire sociale, anche grazie alla diffusione dei media mainstream (Mazzoli, 2012). In anticipo rispetto all'ipertrofia iconica e testuale della postmodernità (Maffesoli, 2005; Lyotard, 1979), Pareto rileva che il progredire della tecnica deve coniugarsi con la maturazione di una sensibilità culturale fondata sul rispetto e non sulla superstizione. La chiusura rispetto alla alterità implica l'incapacità di recepire



l'evoluzione simbolica e il rinnovamento esperienziale del nostro modo di comunicare e rappresentare il mondo circostante.

La funzione del mito consiste nell'agevolare la comprensione di ciò che ci è distante e, talvolta, incomprensibile, nella misura in cui il discorso mitico può sprigionare una forza narrativa esemplare, tale da travalicare steccati culturali e barriere ideologiche. Anche per questa ragione il mito virtuista acquista una chiara valenza comunicativa, nei termini della denuncia pubblica concepita da Pareto per porre freno all'azione di censura di una immoralità vissuta come immaginario del male. Considerando che la bellezza dell'arte non può giustificare provvedimenti giudiziaria di tale portata, Pareto ritiene che la rappresentazione estetica dell'agire umano non possa adire al sequestro preventivo da parte dell'autorità giudiziaria. L'accusa di immoralità non può ricadere su prodotti dell'ingegno, appartenenti al patrimonio mondiale della cultura.

Di qui l'attenzione rivolta allo studio del residuo sessuale e della sua esplicitazione in termini estetici, non trascurabile negli anni in cui l'editoria e la fotografia consentono di riprodurre la realtà velocemente e a basso costo (Adorno, 2012). Ma l'infrazione alla regola diventa il volano per ispessire il repertorio immaginale della collettività, come ben dimostrano la radicalizzazione dei tabù del peccato, del nudo e del sesso nell'era cristiana, per cui il corpo si afferma come pericolo da fuggire. La velatura delle statue antiche in epoca controriformistica ne è la prova evidente. Il male "immorale" rappresentato dall'arte antica trae origine dall'incapacità (o indisponibilità) a discernere l'essenza creativa del prodotto artistico, scevro da qualsivoglia implicazione strumentale. Di qui gli interventi giudiziari volti a reprimere la libertà d'espressione:

Le procedure eccezionali si sogliono giustificare colla gravità del delitto, che è tanto grande da indurre a correre il rischio di condannare parecchi innocenti, purché il colpevole non si salvi. E tal è veramente la giustificazione sperimentale delle procedure eccezionali in tempo di guerra, o in tempo di rivoluzione, come sarebbe quella della legge dei sospetti in Francia. La giustificazione è sentimentale per le procedure contro gli eretici religiosi, tra i quali ora sono posti i dissidenti della religione sessuale che i virtuosissimi vogliono imporre alle società civili (Pareto, 2016: 53).

Ciclicamente il partito dei "virtuosissimi" riacquista un certo seguito, anche a distanza di secoli dai tempi della Santa Inquisizione. Il concetto di eresia assume forme differenti in rapporto ai codici culturali vigenti in società, anche in relazione al mutare della dialettica tra residui e derivazioni. Il caso delle statue velate ai musei capitolini palesa che il partito dei virtuisti può appartenere a fronti religiosi e civili differenti, e può convergere in nome di comuni interessi contingenti. Meglio allora adottare "procedure eccezionali" per evitare gli imbarazzi provocati dalla presenza dei nudi antichi. Meglio velarli con pannelli di compensato: una misura che, in tempi di multiculturalismo e globalizzazione, suona affatto eccezionale, se non altro per l'eco mondiale e per gli imbarazzi destati da chi ha condotto la regia di un evento più unico che raro.

6. Moralità e immaginario del male, o della cultura velata

La proliferazione incontrollata di immagini e contenuti in rete, agevolata dalla diffusione delle nuove tecnologie portatili, rende urgente la definizione dei confini tra pubblico interesse e tutela della riservatezza, soprattutto in termini di accettabilità e decoro. Un discorso che si innesta sullo scenario più ampio dei rischi legati alla riproducibilità istantanea delle immagini (Beck, 2015) e alla "logica della comunicazione" nell'era della post-modernità (Augé, 2016). Il rapporto tra censura e immagini assume oggi una valenza sociologica estremamente delicata, anche in relazione al "libertarismo espressivo che talvolta sembra determinato" dalla tecnologia di rete in sé e dalle sue proprietà informatiche (Boccia Artieri, 2012b: 124). Inoltre, la costruzione dei simulacri immaginali richiamati da Baudrillard (2010) acuisce oggi quel processo di mediazione simbolica e culturale che la digitalizzazione sfrutta come medium pervasivo: "La realtà cui si perviene è dunque caratterizzata da uno stato permanente di mediazione che diviene la condizione stabile per la nostra "realtà" esperienziale" (Boccia Artieri, 2012b: 131). La prospettiva di una società resa simulacro immaginale di se stessa è sempre più incombente, al punto da tradursi in «un tipo di realtà virtuale», alimentata dai «rischi virtuali nell'era della riproduzione cibernetica» (Beck, 2015: 328). Non fa eccezione il prodotto artistico, sottoposto alla risemantizzazione estetica di una società che ha perduto i parametri di moralità e decoro in voga fino a qualche decennio fa.

Da questo punto di vista, le riflessioni estetiche di Walter Pater e le notazioni sociologiche di Vilfredo Pareto contribuiscono a meglio comprendere il rapporto tra arte, censura e opinione pubblica nell'era delle connessioni immaginali e della spirale esperienziale (D'Andrea, 2014). Allo stesso modo, la vertiginosa crescita delle possibilità di riproduzione di immagini e testi pone in primo piano non solo il tema della privacy e del vaglio delle fonti, ma anche il problema del diritto all'oblio e della circolazione connessa di informazioni (Sassano, 2015). Dopo oltre un secolo dalla pubblicazione de *Il mito virtuista e la letteratura immorale*, la visita del Presidente iraniano a Roma ha fatto notizia non per l'evento in sé, ma per la copertura di statue che sarebbero risultate "immorali" agli occhi del capo di uno stato islamico. E questo dato implicherebbe ulteriori riflessioni sui cambiamenti in atto nelle redazioni giornalistiche in riferimento alla costruzione dell'agenda setting (Marini, 2006).

La costruzione degli immaginari del male può generarsi anche dalla distorsione percettiva delle opere d'arte, assimilate ad espressioni "oscene" o comunque non ortodosse. Le reazioni di sdegno rivolte al ministro Franceschini e al Presidente Renzi non solo da parte delle opposizioni, ma anche del web e dell'opinione pubblica, sembrano riecheggiare le critiche rivolte da Pareto all'allora Presidente Luzzatti, stigmatizzato per la sua vicinanza al partito virtuista. *Mutatis mutandis*, la "velatura" di opere d'arte si traduce come azione censoria, tanto più ingiustificata in presenza di capolavori divenuti patrimonio dell'umanità.



La notizia ha fatto il giro del mondo non solo perché inerente all'incontro tra due mondi religiosi e culturali differenti (in un momento storico caratterizzato da tensioni terroristiche internazionali), ma anche perché il sussiego del paese ospitante è stato interpretato come segno di debolezza identitaria e culturale. Si possono velare statue e opere d'arte, come dimostra il Cristo velato della Cappella Sansevero a Napoli o La velata di Raffaello. Ma la velatura è cosa ben diversa dalla copertura: nel primo caso siamo in presenza della soluzione virtuosistica dell'artista che vuol coprire senza rimuovere, alludere piuttosto che annullare.

Nella società del disordine richiamata da Boudon (1984) gli oggetti hanno preso il posto dei soggetti, i significanti quello dei significati. Gli oggetti d'arte rischiano di essere paragonati a prodotti da contemplare, privati della loro dimensione temporale ed estetica. È quello che avranno pensato i funzionari incaricati di studiare il percorso del presidente Rohani all'interno dei musei capitolini, tenendolo al riparto da visioni inopportune. Le indiscrezioni giornalistiche hanno fatto riferimento ad un'indagine condotta dal segretario generale della presidenza del Consiglio, commissionata dal Ministro Franceschini per comprendere le ragioni di una scelta definita "incomprensibile". Si scopre così (secondo quanto scriveva l'«Huffington Post») che "la gaffe sarebbe potuta essere ancora più grande. Dalla velatura, infatti, si è salvato all'ultimo momento il Ratto delle Sabine: per fortuna, è stato giudicato sufficientemente lontano dalla vista di Rouhani da risparmiarsi la copertura" («Huffington Post», 17 febbraio 2016).

Ironia della sorte, al Ratto delle Sabine del Giambologna esposto in piazza della Signoria a Firenze fa riferimento Pareto ne *Il mito virtuista*: "Tutti possono vedere a Firenze, sotto la Loggia dei Lanzi, un gruppo che rappresenta il ratto delle Sabine. La donna di questo gruppo è interamente nuda, essa mostra anzi ciò che Venere dei Medici tenta di nascondere, e tuttavia questo gruppo non è affatto osceno" (Pareto, 2011, 144). Fino ad oggi nessuno si è mai turbato o imbarazzato per la presenza delle Sabine. Ma guai a sottovalutare lo spirito dei tempi e la diversità culturale, che talvolta rischia di tramutarsi in un limite, piuttosto che in una opportunità.

Da un lato l'espressione artistica come afflato estetico universale; dall'altro la manifestazione della cultura come male "immorale". Aspetto denunciato da Pier Paolo Pasolini nell'Italia conformista degli anni Settanta, allorquando lo scrittore sottolineava gli effetti dell'omologazione culturale, anche in riferimento ai comportamenti sessuali: "Oggi, la sessuofobia cattolica, controriformistica, è quella di tutte le religioni ufficiali" (Pasolini, 2008: 106).

Sullo sfondo, l'eterno tentativo di tradurre il confronto con gli altri in contrapposizione sterile di idee e visioni, al di là degli immaginari cangianti della società convergente (Jenkins, 2006), sospesa tra ansia di connessione e deficit di inclusività.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T. W. (2012), *Noten zur Literatur* (1974), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Berlin; tr. it.: *Note sulla letteratura*, Torino, Einaudi.
- Ansa (2016a), Statue coperte, "ha deciso Palazzo Chigi", *Ansa*, 27 gennaio 2016, http://www.ansa.it/lazio/notizie/2016/01/27/statue-coperteha-deciso-palazzo-chigi_1975f162-4b9f-4f8f-b0ef-689197318b18.html.
- Ansa (2016b), Statue coperte, Rohani: "Caso giornalistico, Italia Paese ospitale", *Ansa*, 27 gennaio 2016, http://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2016/01/25/rohani-a-romacoperte-alcune-statue-di-nudi-musei-capitolini_aee03593-589b-427c-bf2e-6e1ee69e2845.html
- Arcari P. M. (1970), La cultura classica di Vilfredo Pareto, *Cahiers Vilfredo Pareto*, 22-23: 223-37.
- Aron R. (1978), La sociologie de Pareto, *Revue européenne des sciences sociales* XVI(43): 5-33.
- Augé M. (2016), *Le dieu objet* (1988), Editions Flammarion, Paris; tr. it. *Il dio oggetto*, Milano, Mimesis, 2016
- Banfield E. C. (2010), *The Moral Basis of a Backward Society* (1958), Florence (MA), Free Press; tr. it.: *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino.
- Banfield E. C. (1984), *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, New York, Basic Books
- Baudrillard J. (2010), *La société de consommation. Ses mythes ses structures* (1974), Paris, Gallimard; tr. it.: *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino.
- Barthes R. (2003), *La chambre claire* (1980), Paris, Éditions du Seuil; tr. it.: *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bauman Z. and Donskis L. (2016), *Liquid evil*, Cambridge (UK) and Malden (MA), Polity Press.
- Bauman Z. (2002), *The Individualized Society* (2001), Cambridge, Polity Press; tr. it.: *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino.
- Beck U. (2015), *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; tr. it.: *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2015.
- Beck U. (2000), *Riskante Freiheiten* (1994), Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it.: *I rischi della libertà*, Bologna, il Mulino.
- Benjamin W. (2000), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1954), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Boccia Artieri G. (2012a), *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, FrancoAngeli.
- Boccia Artieri G. (2012b), Eter-utopia e internet. Fuori dal Novecento e dalla cyber-utopia, in L. Mazzoli, G. Zanchini (a cura di), *Utopie. Percorsi per immaginare il futuro*, Torino, Codice edizioni, 119-133.



- Boudon R. (1984), *La place du désordre. Critique des théories du changement sociale*, Paris, Press Universitaires de France.
- Bourdieu P. (1982), *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Busino G. (2000), The Signification of Vilfredo Pareto's Sociology, *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII(17): 217-227.
- Castells M. (2009), *Communication Power*, Oxford, Oxford University Press.
- Castells M. (2001), *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press.
- Cerami G. (2016), "Che è successo?". E i custodi dei musei capitolini rispondono: "È arrivato il Maharaja e noi italiani siamo un po' lecchini", *Huffington Post*, 27 gennaio 2016, http://www.huffingtonpost.it/2016/01/27/statue-coperte-musei-capitolini_n_9090416.html.
- Chomsky N. (1988), *The Culture of Terrorism*, Montréal-New York, Black Rose Books.
- D'Andrea F. (2014), *Un mondo a spirale. Riflessioni a partire da Michel Maffesoli*, Napoli, Liguori.
- Debenedetti F. (2011), Introduzione a V. Pareto, *Il mito virtuista e la letteratura immorale*, Macerata, liberlibri.
- De Marchis G. (2016), Statue coperte, l'ira di Renzi, *Repubblica*, 28 gennaio 2016, http://www.repubblica.it/politica/2016/01/28/news/1_ira_di_renzi_qualcuno_paghera_nel_mirino_la_donna_del_cerimoniale-132189792/
- Durand G. (1977), *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F.; tr. it.: *L'immaginazione simbolica*, Roma, Il Pensiero scientifico.
- Escarpit R. (1976), *L'écrit et la communication* (1973), Paris, P.U.F.; tr. it.: *Scrittura e comunicazione*, Milano, Garzanti.
- Federici M. C. (2016), *Immaginazione sentimentale, ovvero dell'istinto delle combinazioni*, Introduzione a V. Pareto, *L'immaginazione sentimentale. Residui del "Trattato di sociologia"* a cura di M. C. Federici, Milano-Udine, Mimesis.
- Femia J. F., Alasdair J. M. (a cura di) (2016), *Vilfredo Pareto: Beyond Disciplinary Boundaries*, London, Routledge.
- Foucault M. (2005), *Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia* (1983), in J. Pearson (ed.), *Foucault: Fearless speech*, Los Angeles, Semiotext(c); tr. it.: *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli.
- Freund J. (1974), *La théorie de l'équilibre*, Paris, Seghers.
- Goffman E. (2003), *Stigma: Notes on the management of Spoiled Identity* (1963), New York, Simon & Schuster; tr. it.: *Stigma. L'identità negata*, Verona, Ombre Corte.
- Habermas J. (2015), *The Lure of Technocracy*, Cambridge (UK), Polity Press.
- Habermas J. (2011), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962), Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it.: *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza.
- Habermas J. (2002), *Kampf um Anerkennung im demokratischen rechtsstaat* (1996), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; tr. it.: *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli.



- «Huffington Post», Statue coperte per Rouhani, continua la caccia ai responsabili, 17 febbraio 2016, http://www.huffingtonpost.it/2016/02/17/statue-coperte-rouhani-responsabili_n_9250368.html.
- Indini A. (2016), Nudi coperti, il governo fa lo scaricabarile. Ma la Sovrintendenza accusa Renzi, «Il Giornale», 27 gennaio 2016, <http://www.ilgiornale.it/news/politica/ora-rohani-smaschera-renzi-nudi-coperti-ha-deciso-roma-1217325.html>.
- Jenkins H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*: New York: New York University Press.
- Kirchgaessner S. (2016), Rome spares Iranian president's blushes by covering nude statues, *The Guardian*, 2016, January 26: <https://www.theguardian.com/world/2016/jan/26/rome-spares-iranian-presidents-blushes-covering-nude-statues>.
- Lovari A. (2013), *Networked citizens. Comunicazione pubblica e amministrazioni digitali*, Milano, FrancoAngeli.
- Lyotard J.-F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Maffesoli M. (2005), *Notes sur la postmodernité* (2003), Paris, Éditions du Félin, tr. it.: *Note sulla postmodernità*, Milano, Lupetti.
- Mazzoli L. (2012), *Il patchwork mediale. Comunicazione e informazione fra media tradizionali e media digitali*, Milano, FrancoAngeli.
- Manca G., Busino G. (2002), *Vilfredo Pareto (1848-1923): l'uomo e lo scienziato*, Sondrio, Banca popolare di Sondrio.
- Maniscalco M. L. (2012), *Islam europeo. Sociologia di un incontro*, Milano, FrancoAngeli.
- Marini R. (2006), *Mass media e discussione pubblica: le teorie dell'agenda setting*, Roma-Bari: Laterza.
- Mayer-Schoenberger V. (2009), *DELETE: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, Princeton, Princeton University Press.
- McLuhan M. (2008), *Understanding Media: the Extensions of Man* (1964), New York, McGraw-Hill Book Company; tr. it., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- Morcellini M. (2013), *Comunicazione e media*, Milano, Egea.
- Morcellini M., Pizzaleo A. (2002), *Net sociology: interazioni tra scienze sociali e internet*, Milano, Guerini e Associati.
- Mornati F. (2015), *Una biografia intellettuale di Vilfredo Pareto*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Nietzsche F. (2015), *Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik* (1872), Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch; tr. it.: *La nascita della tragedia*, Milano, Feltrinelli.
- Origgi G. (2016), Statue coperte: Musei Capitolini o della capitolazione culturale dell'Occidente, «Il Fatto quotidiano», 27 gennaio 2017: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/01/27/statue-coperte-musei-capitolini-o-della-capitolazione-culturale-delloccidente/2411230/>
- Padua D. (2009), *Agire creativo e senso della razionalità in Pareto*, Milano, FrancoAngeli.



- Pareto, V. (2016), *L'immaginazione sentimentale. Residui del "Trattato di sociologia"* a cura di M. C. Federici, Milano-Udine, Mimesis.
- Pareto V. (2011), *Il mito virtuista e la letteratura immorale* (1914), Macerata: liberlibri.
- Pareto V. (1981a), *Borghesia, Elites, Fascismo*, a cura di M. Veneziani, Roma, Giovanni Volpe Editore
- Pareto V. (1981b), *Trattato di sociologia generale* (1916), Milano, Edizioni di Comunità.
- Pasolini P. P. (2008), *Scritti corsari* (1975), Milano, Garzanti.
- Pater W. (2007), *The Renaissance* (1893), London and New York, Macmillan & Co.; *Il Rinascimento*, Milano, Abscondita.
- Sassano F. (2015), *Il diritto all'oblio tra internet e mass media*, Vicalvi (FR), Cendon Book.
- Sennett R. (2008), *The Craftsman*, London: Allen Lane; tr. it.: *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Silverstone R. (2002), *Why study the media?* (1999), London, Sage; tr. it.: *Perché studiare i media?*, Bologna, Il Mulino.
- Susca E. (2005), *Vilfredo Pareto: tra scienza e ideologia*, Napoli, La Città del Sole.
- Tarascio, V. J. (1976), Pareto: a View of the Present through the Past, *Journal of Political Economy*, 84 (1): 109-122.
- Thompson, J. B. (1998), *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media* (1995), Cambridge, Polity Press; tr. it.: *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino.
- Tucker R. (2016) Romans cover their nudes for Iranian leader's visit. *CBS News*, January 26, 2016, <http://www.cbsnews.com/news/italy-covers-roman-nude-statues-iran-president-hassan-rouhani>
- Vaccarini I. (2013), Razionalismo, antirazionalismo, esistenzialismo virtuale nella sociologia di Vilfredo Pareto, *Sociologia*, 1/2013: 81-93.



Milano sconosciuta. La contaminazione di un Inferno orizzontale

Elvira M. Ghirlanda

Abstract

Milano sconosciuta. *The contamination of a horizontal Hell.* The relevant voice of the Scapigliati in the press and, even more, the unique opportunity offered by the publication (1878) of Paolo Valera's novel *Milano sconosciuta* mark the conflict between the myth of the "moral capital" and the myth of what we might define the *reject capital*. Its connected imagery emerges, and takes shape, from Valera's violent denunciation of both the social conditions in which the class of the poor struggled along and of the bourgeois hypocrisy. A harsh scandal followed. After hardly ten years this upsetting imagery was corroded and overturned by irony, sedated and made harmless. Starting from that dynamic relation implied in literary – and not only literary – works that associates the *beautiful* with the *right* and the *true*, this paper investigates the dialectal pair *pure/impure* played by Valera in a text which was opening an unaware, necessary passage towards modernity.

Keywords

Valera | Milano | Scapigliatura | Hell | Prostitute | Contamination

Author

Elvira M. Ghirlanda - elvira.ghirlanda@gmail.com
Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
Università degli Studi di Messina

Il vero è quello, il vero è la sua scusa.
 Peggio per voi che lo faceste tale.
 (L. Stecchetti)

Milano. 1878. “Milano, la bella, la simpatica Milano, la igienica, la splendida Milano, è decantata dai borghesi pel suo Duomo, la sua Galleria, i suoi monumenti, i suoi palazzi alti e magnifici, il suo ridente e sempre fiorito giardino, i suoi corsi spaziosi, le sue luminarie, le sue vie lunghe e larghe, ecc.” (Valera, 1878). Milano richiede opere che raccontino il suo mito, chiede ai suoi cittadini di sostenerla agli occhi dei visitatori e lo chiede con tanta più urgenza “quanto più acceso era lo sdegno con cui i “palombari del sottosuolo sociale” si accanivano a lanciare invettive frementi contro l’immoralità cittadina” (Rosa, 1982: 11). In definitiva frattura con il modello manzoniano, ritenuto inefficace e ipocrita, in virtù di nuove esigenze nate con l’Italia post-unitaria e del modello francese, ora politicamente rivoluzionario ora scientifico-sperimentale in campo artistico-letterario, la Scapigliatura democratica esige dalla scrittura e dall’intellettuale solo il *vero*.

Milano, 1878: la metropoli rafforza il suo mito di “capitale morale d’Italia”¹ per sancirlo, pochi anni dopo, con l’allestimento dell’Esposizione nazionale delle arti e delle industrie (1881). È, ancora, l’anno in cui quella stessa Milano riceve tra le ‘appendici’ della rivista *La Plebe* la violenta provocazione di un nuovo modo di raccontare e denunciare “senz’arte né retorica”: *Milano sconosciuta*, a firma “Caio”, pseudonimo di Paolo Valera. Proletario, denunciato, esiliato, cronista delle sanguinose giornate di maggio ’98, “pennaiuolo” instancabile. *Milano sconosciuta* rappresenta il suo esordio, il suo “parto selvaggio” (Giarelli, 1879). Ibrido al confine tra il romanzo sociale, il *reportage* e l’inchiesta (sulla scia delle esperienze di Corio e Giarelli) *Milano sconosciuta* offre al lettore, sotto l’influsso della cultura positivista, un inequivocabile quadro del quarto stato milanese, un’immersione così nuova e profonda da far guadagnare al suo autore l’appellativo di “palombaro del sottosuolo” (cfr. Ghidetti, 1982: 164), un testo così *nudo* da dichiararsi onestamente ed essere anche riconosciuto fin da subito nella sua potenza di *scandalo*:

Benché topo di libreria, sulle miserie della nostra Milano non ricordo alcun’opera, che si possa paragonare a quella del Valera, per l’inesorabile verismo dei fatti e delle descrizioni, la crudezza delle tinte (talvolta fin troppo spinta) e la temerarietà dell’autore nello svelare qualsiasi magagna sociale. Soltanto le persone assolutamente spregiudicate ed avvezze ai quadri più desolanti potranno leggere da cima a fondo la Milano sconosciuta ed anch’esse con molte riserve su certe conclusioni, narrazioni, immagini, frasi, ecc. Il meno che possa succedere al signor Valera è quello di venir lapidato. Eppure il suo scopo parmi altamente ed unicamente umanitario. Può essere

¹ Tale denominazione (che si fa risalire a Ruggero Bonghi), in seguito all’annessione di Roma allo stato italiano e al trasferimento della capitale politica, fu attribuita alla città di Milano in virtù del suo progresso tecnologico-industriale e del suo singolare fermento culturale. Al riguardo si veda in specie (Rosa, 1982).

incorso in errori per ultraradicalismo, ma fermamente credo indiscutibile l'assoluta sincerità del suo libro, a lui chissà quanto dannosa" (Cameroni, 1879).

Conseguenze queste previste da Cameroni che non tarderanno ad arrivare, quando Valera verrà più volte denunciato e condannato a causa di *Milano sconosciuta* per "offese al pudore" ed "eccitamento alla rivoluzione e all'odio fra le classi sociali"². *Milano sconosciuta* verrà ripubblicata altre sette volte, fino al 1923.

Scandalo. "Eccitamento all'odio fra le classi sociali". Sconosciuta. L'aggettivo del titolo ci rimanda inevitabilmente a qualcosa di ignoto, contiene in sé la promessa di una *rivelazione*. Eppure l'operazione valerana attraversa e supera il ritratto realistico e la mera denuncia, fino a tramutare quella promessa iniziale – custodita nel titolo – in un *disvelamento*, di una bugia da smascherare e inchiodare. E da qui la trasposizione dei fatti, di quelle perlustrazioni notturne di Valera e del suo anonimo gruppo tra vicoli, postriboli, carceri, brefotrofi, locande, tra prostitute, delinquenti e accattoni, tra gli odori pestilenziali. L'autore descrive ambienti, riporta dialoghi in milanese, si avvicina a questi personaggi e chiede di loro, delle loro vite. La narrazione lascia così emergere il conflitto tra tre immaginari (filtrati sempre attraverso l'occhio del "palombaro") di un medesimo disagio sociale: quello borghese, quello di Valera e quello della stessa "plebaglia immonda". Il testo diviene un campo di battaglia, le forze in contrasto segnano il varco verso la modernità, e nel segnarlo lo aprono. L'opera sfugge al suo autore e intende ciò che egli ancora ignora, o se non altro teme. *Sconosciuto*. Chiarissima la partenza: la denuncia della miseria in cui vive il quarto stato, in una Milano che ipocritamente lo ignora. Forza della denuncia è quella comunicativa, e a questo fine Valera ricorre a narrazioni di realismo spietato, organizzato secondo tre configurazioni, per lui vincenti: una dimensione *infernale*, la società della *menzogna*, lo *sporco*.

1. *Milano sconosciuta* o dei gironi infernali

Non senza sorpresa, nel testo una prima evidenza della metropoli è la sua dannazione. Una caratteristica che si delinea in tre diversi modalità: la topografia, gli aspetti descrittivo-immaginifici e, conseguentemente, il recupero del mito del viaggio negli inferi.

Procedendo per ordine.

Indizio cardine è la struttura, attraverso cui lo scapigliato recupera l'immaginario infernale dantesco, la sua topografia.

² Prefettura di Milano, Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo C. P. C., busta 5297, fascicolo n. 15066.

La perlustrazioni di Valera sono enucleate in capitoli singolarmente definiti, come mostrano gli stessi titoli di questi³. Ogni capitolo è dunque dedicato o a un ambiente specifico o a una tipologia umana peculiare, ed entrambe le due forme di classificazione non solo mantengono salda l'unità tematica e strutturale del capitolo stesso, ma tra esse coincidono. Ogni zona di Milano è rappresentata da Valera, dunque, come ambito precipuo per una determinata attività illecita o di una singola problematica sociale. Una formulazione che marca la sua rilevanza nel momento in cui si nota che lo stesso autore indica i personaggi ripetutamente come "peccatori", i luoghi come "bolge"⁴ e inserisce (mimetizzate e non) citazioni di versi danteschi, del Dante della *Commedia*; non a caso nell'*Inferno* a ogni canto corrisponde una zona geografica, a cui a sua volta corrisponde un peccato. Non è per nulla difficile, quindi, intendere come la descrizione di Milano venga innanzitutto filtrata attraverso una topografia riformulata da Valera non nella scrittura, ma già nel pensiero, attraverso un modello cardine della cultura italiana ed europea.

Il discorso si intensifica inoltrandosi per questi gironi ottocenteschi.

Dal percorso dantesco Valera preleva nuovamente la rappresentazione del peccato attraverso l'*orrido*. Se con Lessing si può affermare che per dell'*orrido* "ciò che rimane è solo lo sgradevole e l'informe" (Lessing, 2000: 93), il discrimine tra le due narrazioni è proprio nella percezione delle dicotomie *piacevole/spiacevole* e *forme/informe*. Infatti. "I soggetti che la *Commedia* presenta offrono una mescolanza di sublime e d'infimo" (Auerbach, 2000: 200), una commistione necessaria per delle rappresentazioni complesse che consentano che i "tre ordini, il morale, il fisico e lo storico-politico, in ogni momento presenti e in ogni momento riscontrabili, appaiano un'unica cosa" (Auerbach, 2000: 206). La presenza dell'*orrido* in Dante è dunque per un verso testimonianza e manifestazione dell'ordine morale e storico-politico, ma allo stesso tempo da questi è strettamente dipendente nella sua stessa prefigurazione. Ma ancora. Ne consegue che nella *Commedia* mediante sistemi allegorici e "quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco" (Auerbach, 2000: 207), *sgradevole* e *informe* siano esatta rappresentazione di una condizione immutevole (benché in avvenire) che coniuga *colpa* e *disperazione*, *peccato* e *punizione*, *orrore* e *pietà*, secondo una profonda prospettiva etica, forza centripeta del poema, motore del viaggio nel farsi desiderio e poi visione di Dio.

³ Dove dormono i Pezzenti, Via Vetraschi, Un Cul-de-sac, I tipi notturni, La locanda Berrini, I nottivagi, Le scuole da ballo, Alla visita, La Via del Guast, Soncino Merati, Dove alloggeranno i nostri eroi, L'ergastolo di Porta Nuova, Dove vanno i soldati, I buis, I contrabbandieri, I mentecatti, La Senavra (contin.), I pederasti, I morituri, Il Tivoli, Dove muore la "porca plebe", Gli abbandonati, I Ciappa Ciappa, Le ballerine, I nostri morti.

⁴ Es. "Dal pandemonio nell'inferno"; "Quando siamo discesi in quella gironde infernale, ci sentimmo una stretta al cuore"; "È in quest'antro infernale, le cui emanazioni *nutrienti* bastano per appettare un reggimento, che i soldati convengono a gustare le delizie dell'amore".

In Valera, invece, l'*infimo* non si coniuga col *sublime* e si ripiega su se stesso. L'*orrido*⁵ investe il lettore con violenza e si ripropone di capitolo in capitolo attraverso interviste e descrizioni che riconducono a due costanti: una visiva, volti e corpi smagriti e deturpati⁶, e una insieme olfattiva, la puzza, particolarmente di escrementi (aspetto che questo contributo approfondirà in seguito). Chiara la valenza della prima forma rappresentativa della plebe: i corpi dei personaggi appaiono come cadaveri vivi, zombie, uccisi da "quella malattia a cui la scienza dei parrucconi non ha ancora dato il nome: *la fame*" (Valera, 1878). Differentemente dal modello originario, qui l'*orrido* non è manifestazione di una *colpa esercitata*, ma di una *colpa subita*, è l'aspetto di un sopruso. Ciò ancora, però, non motiva l'inconciliabilità nella *Milano sconosciuta* di *infimo* e *sublime*. Questa si innesta nel delicato, ma fondamentale, passaggio che avviene in Valera dall'*orrido* al *brutto*. Il primo termine, infatti, a differenza del secondo, pretende non solo una valutazione, ma anche delle reazioni emotive di turbamento conseguenti ad essa. E se l'autore disgustato riesce a disgustare il lettore, non può evitare, nel riportare i fatti, di lasciar emergere la totale assenza di reazioni dei suoi personaggi alla vista di chi o di ciò che viene descritto come orripilante. Questa categoria ne risulta attenuata, banalizzata, normalizzata, perdendo ogni possibilità di opporsi o accompagnarsi al sublime, proprio quando la realtà è misurata secondo il punto di vista del quarto stato.

Medesima parabola per ciò che riguarda gli ambienti. Questi sono bui, maleodoranti e fatiscenti e Valera ottiene sgomento nel lettore attraverso due dinamiche di costruzione delle immagini, una *sottrattiva* o *sostitutiva* e una *accumulativa*: emblematici rispettivamente sono l'esempio dei "ballatoi tenuti assieme da funi" e quello (più volte reiterato) di letti ammonticchiati⁷ l'uno su l'altro (in cui dormono molte più persone di quante ce ne entrino) di una decodificazione e restituzione dell'*orrido*, della *povertà*, attraverso le categorie del *funzionale* e quella del *pubblico/privato*.

Nel primo caso. L'osservazione degli oggetti *ballatoio* e *fune* in relazione alla loro *funzione* denuncia: un *ballatoio* manchevole di strutture portanti, un in procinto di crollare, non più in grado di sostenersi e sostenere, di permettere l'affaccio e la comunicazione, di determinarsi come soglia, punto di contaminazione protetto, diviene un *ballatoio* in procinto di passare da uno stato culturale ad uno naturale (F. Orlando, 1993: 16-7); di contro una *fune* che modifica il suo utilizzo convenzionale, sacrificando parte della sua funzione, per assolvere a quella perduta dal ballatoio. Ne

⁵ Concetto più volte ribadito nel testo sia in forma aggettivale che come sostantivo (es. "Orrore! orrore! orrore!").

⁶ Es. "Una vecchia gibbosa, dagli occhi sprofondati in larghe occhiaie cispose", "vedere quelle gambe spolpate, quelle braccia secche come un randello, quelle faccie luride e scarne", "Teste senza capelli, bocche senza denti, petti senza mammelle...".

⁷ Es. "Letti o meglio canili fetenti, cariolati, addossati, accavallati, senza materazzi, senza lenzuoli, con solo pochi cenci che involano all'occhio indagatore tutta quella carne ammonticchiata!...", "Sucidi sacconi di paglia trita, l'uno addosso all'altro, su ciascuno dei quali dormono due esseri".

deriva un terzo oggetto, posticcio, che nel suo essere sintesi composita esprime tutta la sua precarietà in biblico tra vita e morte, poiché evidentemente la perdita di *funzione* coincide con la perdita di *identità*. Nel secondo caso, invece, la perdita di *identità* è insita nelle condizioni promiscue, dove dietro la scomodità del dormire tutti ammucchiati su sacconi si cela la dialettica tra *pubblico* e *privato*, dove la chiara perdita di intimità comporta un eccesso di contaminazione che sfocia nella massificazione, sancendo l'esordio nell'immaginario di fine Ottocento della *folla*⁸.

Questa folla, stanco esercito di zombie, ucciso dalla fame e inneggiato alla rivoluzione, si caratterizza, si diceva, anche attraverso la puzza elemento che rimanda in tal senso all'odore della disgregazione organica, oltre che in termini di realismo al dichiarato odore di escrementi che impregna le viscere di Milano.

2. La Vergine e La Vacca, o de La Bella e la Prostituta

Come si diceva dinamica motrice del testo è il rapporto *verità/menzogna*: scopo primo e urgente di Valera è smascherare la Milano borghese, disvelando di contro la *Milano sconosciuta*⁹. Ciò che è singolare è che l'autore nella sua denuncia del *vero* non

⁸ Si segnala a tal proposito che i personaggi di Valera sono tutti anonimi, tranne rarissime eccezioni. Gli unici nomi propri che si incontrano spesso sono quelli di personaggi letterari tratti da romanzi francesi di Hugo e Zola, con cui l'autore identifica le sue prostitute. Questa oltre che una forma di rispetto e umanità per queste figure che tanto commuovono Valera è la spia, tramite il procedimento dell'antonomasia, della fede che l'autore ha nella letteratura realista e naturalista, che abbate le barriere tra trasposizione artistica e *vero*.

⁹ Si riporta di seguito, a singhiozzi, l'esordio programmatico: "Non iscriviamo un romanzo à *sensation*. Noi, anziché condurvi per le dorate sale ove si esalano gli effluvi di mille grati odori, vi condurremo nei luoghi più orridi e puzzolenti: dalla cella di San Vittore all'ergastolo di Porta Nuova; dalla stamberga alla cascina; dal *baccalin* all'androne di un ospedale; dalla fetente locandaccia alla *guardina* [...]. | Lascieremo dietro le nostre spalle i sontuosi palazzi e le vie superbe, ove affluisce il fasto e l'opulenza, per riversarci in quelle sinuose viuzze, ove rigurgita quel battaglione di pezzenti, che la società incivilita non ha o non vuole accettare nel suo grembo. | Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, scandagliare nelle più intime laterbe quell'elemento etnicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli. | Ci ficcheremo senza turarci il naso per certi sconosciuti *cul-de-sac*, e di là saliremo in certe stanzucce d'ogni luce mute, ove pullulano i cenciosi, e dove bestemmiano i lor parenti, | L'umana specie, il luogo, il tempo e il seme | Di lor semenza e di lor nascimenti. | Narreremo da quanti anni non dormono sur un qualunque pagliericcio, e da quanto tempo hanno un punto interrogativo nello stomaco vuoto. | Diremo le lor miserie, i loro patimenti, i loro vizi e le loro virtù. | Seguiremo insomma questi infortunati [...]. | Troveremo gente che non ha mai gustato il bacio soave di una madre [...]. | Troveremo nobili aspirazioni soffocate, cuori eccellenti induriti come un masso. [...] Vedremo faccie allampanate, fronti rugose, guancie emaciate, mani scarse. | Vedremo l'ingegno rassegnato nel fango. | Entreremo nel ditteio ove la lassitudine della carne non ha più prezzo; [...] vedremo [...] | il fiore appena sbocciato accanto a quello appassito. Bazzicheremo nelle tette sentine dove il *lôcch* ha il suo regno, e ci soffermeremo nell'anticamera della prigione [...]. | Vedremo le Margherite sfogliare la loro camelia tra un valzer voluttuoso e un'orgia sensuale, come vedremo una moltitudine di morituri cadere estenuata sullo sdraio della vergognosa carità cittadina, di quella malattia a cui la scienza dei parrucconi non ha ancora dato il

menziona mai il *falso* a cui quello si oppone, non solo perché fin troppo evidente al suo lettore, ma soprattutto perché Valera vuole che emerga dalla sua esposizione dei fatti, come una fotografia dal suo negativo¹⁰. Il rapporto *buio/luce* infatti domina in *Milano sconosciuta*, in senso invertito rispetto alla *metafisica della luce* dantesca. Ciò che Valera intacca è l'equivalenza *bello-giusto-luminoso-vero* (e di contro *brutto-colpevole-buio-falso*)¹¹, culturalmente sintetizzato sotto il concetto e il nome di *dio* (e di contro *demone*), come dichiara la stessa parola *dio* (lat. *deus*) che si sviluppa da una radice ariana *div=diu, diau* che esprime appunto splendore, da cui ancora il latino *dies*=giorno, il greco *Zeus* o il sanscrito *divya*=celeste, bello. Così come i termini *demonio* e *demone*, conservano in sé il seme della *menzogna* come atto di *separazione*. Si osservino le seguenti immagini valerane, rispettivamente della *Milano borghese* e della *Milano sconosciuta*: “Milano, la bella, [...], la splendida Milano, [...], il suo ridente e sempre fiorito giardino, i suoi corsi spaziosi, le sue luminarie, le sue vie lunghe e larghe, ecc.”, “catapecchie piene di crepacci, umide, scrostate, diroccate, buie, puzzolenti”. Si relazionino adesso alle riflessioni contenute nel testo:

Cercate nelle loro budella vuote e troverete il *reo*. Cercate nei vostri costumi, nelle vostre leggi, nelle vostre infamie [...]; quando vediamo perfino il governo impinguire le proprie casse coi frutti di quell'oscuro mercato, allora ci sentiamo in diritto non solo d'insultarvi, ma di chiedervi chi sia tra voi e l'accusata più colpevole. | Di qui non si scappa. | È il problema di Amleto: *to be or not to be*: scioglietelo, e poi dateci risposta¹².

La sfasatura delle analogie precedenti è evidente, tra l'una e l'altra si invertono i termini e concetti di approdo. A partire dal *bello* si giungerà, dunque, al *falso*.

Per rintracciare la devianza è necessario invertire, questa volta, partenza e arrivo, percorre cioè la sequenza a ritroso: *vero-luminoso-giusto-bello*, la bellezza (così la

nome: *la fame*. | Andremo di notte girelloni [...]; - vedremo il padre e la madre lucrare sul corpo della propria figlia; vedremo il marito insudiciare il letto matrimoniale per pochi quattrini. | E quando avremo frugato in tutta la Milano sconosciuta; quando avremo narrata tutta la turpitudine di quei rigagnoli dalle acque stagnanti; quando avremo fatto sfilare il grosso drappello dei cenciosi e degli spostati [...] - quando avremo imprecato e pianto, collo schianto nel core, ci recheremo silenziosi in un luogo quasi ignorato, ove s'asconde quel mucchio di carne plebea, e là su quelle zolle illagimate, senza agitare alcun cencio politico, genuflessi spargeremo lagrime e fiori. | Ecco ciò che vedremo, ciò che faremo, ciò che narreremo senz'arte e senza rettorica”.

¹⁰ Non a caso a proposito delle descrizioni valerane i contemporanei parlavano di “fotografie” e “tecnica fotografica”.

¹¹ Successioni in cui sono proprio le suggestioni di *luce* e *buio* a far traghettare dal *giusto* al *vero* e dal *colpevole* al *falso*.

¹² Si confronti anche il seguente esempio: “E poi si ha il coraggio di chiamarli miserabili, di dirli senza religione, pieni di superstizioni, disgustosi, irascibili e di una rozzezza selvaggia. | Gli imbecilli! | Ma che cosa volete aspettarvi da quel battaglione che avete punito dalla culla alla tomba, da gente che odiaste e aveste sempre in orrore! | Che cosa volete esigere da una plebe cresciuta in mezzo alla prostituzione e al carcere, in mezzo alle turpitudini ed ai digiuni? Che cosa volete infine aspettarvi da coloro ai quali negaste perfino il mezzo di guadagnarsi un pane onesto?”.

bruttezza) diviene forma ed espressione di un contenuto etico. Viceversa in Valera: *falso-luminoso-giusto-bello*. La possibilità di congiunzione *falso* e *luminoso*, avviene attraverso l'*inganno*, che Valera traduce e rappresenta in specifici oggetti, che evidentemente fungono da comune veicolo del concetto. Tornando al testo si può notare come significativamente inserisca nelle descrizioni della Milano *diurna* i *belletti*, i *trucchi*, nello specifico *cipria* e *profumi*. La Milano *borghese* si 'imbelletta', quindi si abbellisce, cerca di arrivare al *bello*. Un percorso ottenuto attraverso due oggetti che, oltre a creare una personificazione femminile della città, agiscono coprendo, mascherando, nascondendo ciò che è *colpevole*¹³. Il primo potere che esercita la borghesia è quello archetipico della *maschera*: il piacere e la possibilità di dissimulare il reale e rendere visibile ciò che non è, e più celatamente di *fare paura*¹⁴. Una possibilità che diviene potere, poiché equivale al *lusso*¹⁵ che la plebe non si può permettere di indossare. La plebe rimane nuda, povera e depauperata. Ricorrono con enorme frequenza nel testo i prezzi dei corpi femminili, e solo di essi. Una sistema che dichiara apertamente il conflitto col mondo borghese quando Valera commenta: "Addio fanciulla data in pasto per quaranta centesimi! | Tu vali più di una vergine dell'*High life* milanese".

Ma quale il rapporto tra queste due donne, tra la bella e la prostituta?

Anche qui a diversi livelli risponde il testo.

Si considerino due passi a confronto. Nel primo, il solo in tutto il testo ambientato di giorno (poiché tratta della visita obbligatoria delle prostitute al "sifilicomio"), la prostituta incontra due donne della borghesia milanese, queste insultano con l'appellativo dispregiativo di *vacca* la prima, che reagisce fisicamente attaccandole¹⁶. Si legge lo sdegno della classe borghese, il composto e inattaccabile disprezzo. Si legge, di contro, la rabbia del giudizio subito, dell'innocenza negata, la rabbia per un peccato inevitabile privo di colpa, la rabbia di non poter essere mai riconosciute e valutate

¹³ "O voi che coprite di cipria le piaghe puzzolenti, voi che non avete che insulti per la donna caduta, voi che non avete per questi *così* che castighi e fame, voi infine che non vi commovete dinanzi a quelle faccie distrutte dalla miseria e dalla sifilide, entrate in quelle case. | Entrate!", "le piaghe si sanano non celandole, ma svelandole".

¹⁴ «il travestimento (*travesti*), la mimetizzazione (*camouflage*) e l'intimidazione (*intimidation*)» (Caillois, 1998: 19).

¹⁵ Si segnala con Eco "un passo di Marx (*Manoscritti economico-filosofici del '44*) dove si ricorda come il possesso del denaro possa supplire alla bruttezza: " [...] Il mio denaro non tramuta tutte le mie deficienze nel loro contrario?" (Eco, 2007: 12).

¹⁶ "In questo mentre due cosidette oneste, passano, le sfiorano la sottana e bisbigliano "*l'è una vacca*". | Quel contatto e quella frase producono l'effetto di un ferro arrostito al fuoco e posto subitamente sul corpo pigiato di un uomo. | La prostituta butta a terra il libretto della visita, rota e come una tigre si scaraventa sulle sgraziate. | I capelli posticci in un attimo volano all'aria: la veste è lacerata giù senza compassione: le facce graffiate, i petti irrigati da strisce di sangue. | Tre corpi a terra si rotolavano, si schiacciavano e si sprofondavano le ugne nelle carni. | era una lotta disperata, disuguale, feroce: una contro due. | Finalmente escono dal sifilicomio due agenti di P. S. in borghese e dividono quelle lionesse. | La prostituta venne all'istante imprigionata".

“vergini dell’alta vita milanese”. In merito lo stesso Valera commenta: “Parent-Duchatelet, che è l’uomo più autorevole in questa materia, dice infatti che la vista delle madri e delle donne oneste è per le prostitute insopportabile, e talvolta si compiacciono di insultarle, per vendicarsi in qualche modo del disprezzo che esse ricevono”.

Il secondo passo, invece, ambientato in un bordello, vede interagire tra loro i frequentatori del luogo e ancora una volta la prostituta viene appellata con termini dispregiativi¹⁷. Ma quale la differenza tra i due. Nel primo caso non solo la frase è sussurrata e identificativa, espressione di chi vede una cosa rara e minacciosa, ma è *eufemistica*, e l’eufemismo è il tentativo di rendere un concetto *tabù* socialmente più *legittimo* ricorrendo a un immaginario meno deviante, quello, in questo caso, dell’animale d’allevamento, acculturato. Diverso il secondo caso, dove il termine triviale indica una competenza assodata. Punto in comune: la prostituta si distingue immediatamente come tale, la prostituta è solo una prostituta, la pietà è solo negli occhi di Valera e del suo gruppo, né nella borghesia, né nella stessa “plebaglia”.

Il corpo della fanciulla plebea svenduto denuncia la svalutazione e mortificazione della *bellezza*, di quella bellezza che corrisponde al *giusto*. Il rapporto *luce/buio* non traccia quindi come in Dante un percorso ascensionale escatologico, ma imprime sulla pagina, come su una pellicola, il rapporto *bene/male*. La ragazza svenduta espia evidentemente una colpa che non ha commesso. Ed è qui l’ultimo recupero dantesco. Più volte nell’*Inferno* Dante viene a tal punto sconvolto dal dolore e dalla dannazione altrui che piange, addirittura sviene. Così Valera, ricalcando anche la modalità linguistica di Dante, osserva e si commuove¹⁸. Conforta queste figure, si duole per la perdita della bellezza, della luce, perché sa che si tratta di una espropriazione, compiuta dalla classe borghese per affermare il valore aristocratico che le manca, indossandone la maschera. Pietà e dolore in Dante, però, indossano la catarsi. Infatti il percorso dantesco segue un movimento verticale (discensionale nello specifico e poi ascensionale) dalla superficie terrestre al suo centro (per risalire attraverso *Purgatorio* e *Paradiso*, fino all’*Empireo*), l’inferno è (secondo modelli religiosi e filosofici) un cono costituito da gironi il cui ordine è determinato dalla gravità del peccato espiatovi: dal meno grave al più atroce. Ed è questa una struttura fondamentale nella significazione etica della *Commedia*. Il viaggio di Valera è, invece, orizzontale. Tale direzione indica, quindi, il percorso lungo una *Milano sconosciuta* dove i peccati di delinquenza e

¹⁷ “Uno sbracato di uomo dal cappellaccio unto, bisunto, ammaccato: dall’occhio fulvo e strisciato di sangue: dalle labbra grosse e pavonazze: dall’abito a larghe chiazze: dalle scarpe spellate e sorridenti, vomitava quante bestemmie sa dire un camalo sul Molo della Superba. | Al solo vederlo si rabbrivisce. | – Esci o puttana, o carogna puzzolente, o ti caccio in gola questa *negrosa* (mano), vociava, mostrando il pugno, quel forsennato. | Svergognata bagascia, figlia di troia”.

¹⁸ Es. “Oh! vedere quelle gambe spolpate, quelle braccia secche come un randello, quelle faccie luride e scarne, in mezzo a quei teneri fanciulli, che scontano una pena che non hanno commesso, e non sentirsi spezzato il cuore, non è cosa possibile. | Dinanzi a quello spettacolo senza nome ci sentimmo un bisogno di piangere. | Le lagrime arrestano talvolta la mano che vorrebbe lavate col sangue le nequizie dei gaudenti. | E piangemmo”.

prostituzione non equivalgono a colpe, le quali ricadono invece su un secondo soggetto; da qui l'assenza di espiazione, poiché in assenza di colpa ogni errore si equivale all'altro. Ciò che muore è la dimensione etica del viaggio, Valera non percorre uno spostamento, ma ripercorre lo stesso luogo che, privato della sua maschera, muta nel paesaggio. Ciò che vive è il ribaltamento estetico che va di pari passo con l'orizzontalizzazione del piano etico della cosmografia dantesca. Non c'è discesa, perché ciò che si deve mostrare è il secondo piano latitudinale, è, paradossalmente, negazione della discesa. Negazione della possibilità, quindi, di ascesa. Non è una *Milano sconosciuta*, perché lontana e profonda come l'ultimo girone luciferino, è *sconosciuta* proprio perché vicina, al punto da essere, senza identificazione, la medesima "capitale morale" incipriata. In questa frattura tra essere e identità – una crepa decisamente più profonda di quella tra essere e apparire, la quale mantiene comunque una forma di consapevole unità – è il nucleo di dolore e perturbanza della Milano valerana. In questo processo di identità mancata la complementarità delle due realtà (l'essere e il non essere allo stesso tempo unità) le mostra una per l'altra, vicendevolmente *Unheimlich*.

3. Il disvelamento del figlio deforme o della *sconosciuta*

Ultimo punto, già toccato, perché attinente e liminare all'*orrido*, è lo *sporco*, tuttavia il tema mostra sostanziali implicanze con la categoria *puro/impuro* da necessitare di una considerazione isolata.

Indubbiamente una prima lettura dell'immagine olfattiva è descrittiva in termini di realismo. Una seconda può evocare, si diceva, in considerazione delle valenze mortifere dei quadri sociali ritratti da Valera, la decomposizione. Ma vi è un terzo livello che parla della città e di questi personaggi attraverso l'oggetto chiamato in causa da Valera in tali descrizioni: il rifiuto organico, con implicito riferimento anche alle *feci*¹⁹.

Innanzitutto reputo doveroso – doveroso nei confronti di una penna incensurabile – che la trattazione in termini unicamente olfattivi da parte di Valera non è una forma di rispetto del lettore, di cedimento a un tabù. No. Valera evoca feci e secrezioni corporee²⁰ attraverso questo solo senso per altre ragioni. Innanzi tutto perché è il *senso* principale con cui il suo lettore ha esperienza del rifiuto *altrui*. Secondariamente, e in maniera strettamente connessa al primo motivo, in quanto attraverso l'immagine olfattiva l'autore può esplicitare la potenza contaminativa dell'oggetto, che così ha modo di avvenire attraverso un canale più ampio del circostanziale contatto fisico, poiché

¹⁹ Es. "Nessuno immaginerebbe di trovare in questa capitale morale, dei viottoli dove non scende mai un raggio di sole, dei vicoli, dei crocicchi dove si respira un'aria gravida di miasmi micidiali, delle viuzze dove s'è costretti rimboccare i calzoni tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi".

²⁰ Del resto "tutto ciò che esce dal corpo (come il sangue) è fonte di impurità" (Douglas, 1993: 75).

esso va evitato come traduzione di un *pericolo*. Del resto lo statuto dell'*igiene* ordina e impera sulle nostre strutture sociali in termini di *contaminazione* e *separazione*. Separare il *sacro*, distinguere *puro* e *impuro*, è "uno sforzo messo in opera per organizzare l'ambiente" (Douglas, 1993: 32).

Si può notare infatti come da un lato lo sporco della *Milano sconosciuta* in quanto lasciato là, in spazi pubblici, non crei contaminazione, perché è un ambiente entro cui non vi è differenziazione. Diverso invece per la "capitale morale"²¹. La separazione dal rifiuto è l'azione sacrificale su cui Milano si è fondata come mito *morale* nell'immaginario collettivo dell'epoca: il discrimine tra *essenziale* e *superfluo* (La Cecla, 2002: 99), un discrimine obbligatorio per la dimostrazione della ricchezza. Nell'emarginazione del rifiuto, nell'eliminare quello organico restituendolo alla natura (con le fogne), questo viene rimosso, come vergognoso, come disprezzato. Milano *sconosciuta*, è una Milano di rifiuti, una città fatta di quelle "informi, primordiali 'cose' che sono le feci" (Orlando, 1993: 17). E se quindi sostanza e forma hanno una rispondenza, la *Milano sconosciuta* è essa stessa il *rifiuto* (dal dono allo scarto nel ciclo del rimosso), la *creazione rinnegata*. Ed allora prende una luce particolare quell'immagine iniziale che ci dà Valera della "capitale morale", quella di una madre che rinnega il figlio: "quel battaglione di pezzenti, che la società incivilita non ha o non vuole accettare nel suo grembo". Madre e figlia. Milano *Heimlich* e *Unheimlich*. Familiare e perturbate vicendevolmente. Immagine simbolica che istituisce con *Milano sconosciuta* il mito della *capitale reietta*.

Coerente. Probabilmente onesto. Non necessariamente artistico (non è del resto l'arte il suo fine), ciò che Valera scrive, ma atto di piena responsabilità. Dono che l'autore offre per consegnare consapevolezza. Ma Valera si sbaglia. Commette un errore di valutazione nelle sue aspettative. Come rilevato attinge sì a un recuperato immaginario infero, denuncia sì attraverso il mito della *Verità* e della *Menzogna*, ma lo fa senza il filtro artistico che rimastica il reale consegnandolo opera d'arte, reificato. E soprattutto lo fa mettendo in moto, in questo *reale grezzo* (non lavorato), la dinamica *puro/impuro*. Ma "riflettere sullo sporco comporta la riflessione sul rapporto tra l'ordine e il disordine, l'essere e il non essere, il formale e l'informale, la vita e la morte" (Douglas, 1993: 37), equivale a riflettere su "idee [...] altamente strutturate" e strutturanti. Innescata questa dialettica Valera non può arginarla a sola origine (cioè causa) della *Milano sconosciuta*, perché a questa diviene immediatamente risposta.

Un'operazione che si mostra viva nella reazione all'opera. Infatti davvero in pochi (e tra tutti Cameroni) sono riusciti a non lasciarsi arrestare dall'*orrido*, accogliendo l'atto di verità compiuto da Valera. Oltre le denunce, gli scandali entro quelle fette sociali accusate dall'autore, gli stessi amici "follaiuoli" hanno condannato l'opera. Emblematico il caso di Francesco Giarelli, anch'egli autore, prima ancora di Valera, di

²¹ "La [...] igienica [...] Milano" vs "Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, scandagliare nelle più intime laterbe quell'elemento etnicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli", oltre al termine *impuro* si noti il verbo *galleggiare* che chiarisce l'identità metaforica delle feci.

inchieste simili, a cui Valera invia nel 1879 una copia di *Milano sconosciuta*, prima di ripubblicarla in volume. La lettera di risposta di Giarelli è pubblicata da Valera stesso ad apertura dell'edizione '79, una lettera a cui seguita ancora una risposta dell'autore in una successiva edizione nel 1880. Senza entrare nei meriti del dibattito artistico-letterario, si evidenzieranno i punti funzionali all'emersione del conflitto tra *puro* e *impuro*, adesso in conseguenza all'opera.

Due i nuclei rilevanti della lettera di Giarelli. Il primo è il suo dichiarare di aver letto "davvero il tuo libro dalla prima all'ultima riga, meditandolo, sviscerandolo, arrestandomi ai punti più scabrosi, più volte gittandolo via, più volte riprendendolo" (Giarelli, 1879: 11). Un passo in cui è esplicitata la difficoltà rispetto al crudo realismo. Giarelli prosegue accusando Valera di non aver seguito i consigli mirati a rendere più usufruibile l'opera, lo accusa di aver ecceduto in nome del *vero* nei dettagli scabrosi²². Secondo punto. Giarelli, ostile in "qualità di italiano, di cittadino, di marito e di padre", accusa Valera di estrema indulgenza, di "giustificazione" e incitamento alla "rivoluzione", come cura per la "malata"²³. Una risposta reazionaria, sulla cui posizione si trovano certamente anche altri intellettuali milanesi da ascrivere a quella "società di letterati" costituita da Carlo Righetti (Cletto Arrighi), Aldo Barilli,

²² "per la quale [Milano sconosciuta] né studi pazienti, n. fatiche interminabili, n. spese non indifferenti hai risparmiato, pur di incarnare il tuo scopo di lanciare al pubblico un libro sui generis, che corrispondesse ad una vera battaglia dei pochi contro i molti, dell'avvenire contro il presente. Hai stancati gli addetti alle biblioteche per avere sott'occhi tutti i volumi che o trattassero o lambissero il bruciante argomento: hai girato sotto Milano, ne hai sondate le fogne, ti sei aggirato ne' suoi anfratti più bui, insomma, nulla hai tralasciato perché il tuo libro riuscisse un vero e completo album di fotografie. | E per questo lato hai raggiunto la meta. [...] Avendo, direi quasi, fuso te nel tuo libro, che sotto un certo rispetto può dirsi carne della tua carne - ti attaccasti ad esso col vero istinto della tua conservazione personale. | Un amico ti diceva: | - Sopprimi di pianta questo o quel capitolo. Dell'orribile ce n'è abbastanza, senza elevarlo alla potenza cubica... | E tu al consiglio chiudevi, novello Ulisse, le orecchie turate di cera ripetendo: | - Questa è la verità. | Un altro ti ha detto: | - Dà un taglio netto a tutto ciò che può parere confinante colla rettorica della frase e della immagine. Fa un lavoro d'epurazione persino nell'ortografia talora enfatica. Abolisci l'asma di certi periodi. | - No, no, - tu hai ripetuto - nella bettola, nel ditterio, nella prigione, non si va innanzi col profumo di muschio e di violetta. Questa è la verità. | Un terzo ti soggiungeva: | - Modifica questa frase: gira quell'altra, cancella queste orrende parole che oggi sono messe al bando in ogni genere letterario, o almeno sepolte sotto il pietoso manto di circonlocuzioni, dovunque ammesse ed accettate. | E tu di rimando: | - Niente affatto. I miei attori parlano così. Chi non li vuole ascoltare, padronissimo. Io non posso, non devo, non voglio tradire la loro figura morale. Questa è la verità" (Giarelli, 1879: 19-21).

²³ "Ma io non ispingo la mia compassione sino alla giustificazione piena ed assoluta dell'ozioso, del vagabondo, del borsaiuolo e del ladro. Ma io non invito chi ha rubato una volta a rubare una seconda per il bel gusto di punire due volte la società dell'effettivo delitto d'averlo obbligato a rubare la prima per non morir di fame, e di non averlo riabilitato dopo l'espiazione della pena. [...] Ma non legittimo la rivolta nelle carceri, e la giustizia sommaria dei carcerati sui carcerieri" (Giarelli, 1879: 16). È questa divergenza ideologica tra i "due palombari" a divenire la matrice di un distacco che da teorico diviene sempre più concreto circa le cause e le stesse soluzioni. Si che i rimedi suggeriti dal follaiuolo, "che vorrebbero essere eroici, [...] invece possono uccidere l'ammalata senza ulteriore speranza di resurrezione e di discendenza" (Giarelli, 1879: 14-5).



Ferdinando Fontana, Ezio Colombo, Otto Cima che, insieme a Giarelli, avrebbe pubblicato, nel 1888, in due volumi (come alternativa, polemica, a *Milano sconosciuta*), *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, nella cui prefazione Valera e i suoi personaggi vengono derisi²⁴. Nuovamente attraverso il mascheramento il volto della capitale morale è intatto. Attraverso infatti la potenza dell'ironia si compie il ribaltamento della derisione che condanna nell'immaginario pubblico Valera e i suoi eroi come "nuova apoteosi della puzza e della sporcizia", eroi alla "Muzio Scevola". In questo disprezzo collettivo, in quel dettaglio scabroso che ha portato Giarelli a posare più volte il testo, ha origine lo scandalo, in cui si traduce l'ansia e la paura, quella "paura specifica che blocca la riflessione" entro cui si confonde l'impurità come "rappresentazione" (Ricoeur, 1970: 271). Infatti "dove c'è lo sporco c'è il sistema" (Douglas, 1993: 77), poiché *quello* identifica "il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose". E dove c'è lo scandalo, "non ci sono più tabù, e dunque non vi è più ordine" (Barthes, 1993: 242). L'individuazione di una *anomalia* o *ambiguità* in merito si colloca esattamente in bilico tra *purezza* e *pericolo*. Il rischio di contaminazione si attiva anche nelle frange democratiche, poiché se solo "dove non c'è differenziazione non c'è neppure contaminazione" (Douglas, 1993: 246), tra Giarelli e quella *sconosciuta* la differenziazione è presente.

L'anomalia attestata nella *Milano sconosciuta*, tanto perturbante e minacciosa per Milano stessa, la dichiara nuovamente Valera nella risposta del 1880: "Soffermarsi all'atto, non voler andar più in là della scorza, è paura di volersi trovare in faccia ad un terribile problema. È paura di trovarsi innanzi allo spaventevole dilemma: quale tra il giudicante e il giudicato è il vero colpevole?"²⁵ (Valera, 1880: 26). Una domanda che rivolta l'assetto sociale, che se ascoltata rischia di essere un incitamento alla rivoluzione, alla distruzione di quell'ordine sociale che sta portando Milano al suo apogeo, alla sua facciata di moralizzatrice. Già nei "volumi del 1881 non c'è traccia di questa realtà miserevole"²⁶ (Rosa, 1982: 83).

²⁴ "Chi scrive queste pagine si è chiesto qualche volta donde fosse venuta a quei pubblicisti la smania di razzolare nel putridume, di scarnificare le piaghe purulenti, di fiutare tanti fetori, di descrivere tanti odiosi spettacoli e soprattutto di ripetere tante cose puttanesche ormai sapute e risapute anche dai cretini. E tutto ciò con quelle frasi epiletiche, esagerate o sciatte, che non dicono ormai più nulla perché hanno l'aria di volerne dir troppo. Che cos'è in nome di Dio questa nuova apoteosi della puzza e della sporcizia; questo eroismo da Muzio Scevola di scendere continuamente negli slerquilin; questa mortificazione di mutarsi tanto spesso in commessi della società Vespasiana; questo soffermarsi soltanto nella parte più lurida della società milanese? [...] Disgraziati pubblicisti, condannati a tanta jattura volontaria della vista, dell'udito e dell'olfatto, io vi compiangio. [...] Oh tu Paolino, che tanto ti affannasti co' tuoi lerci opuscoli per *ingolfarti nelle bolgie maledette* ad aspirare senza neppur turarti il naso la pestilenziale putredine di quelle morte gore..." (Arrighi, 1888: 7-8).

²⁵ E continua: "chi può dire da qual parte trabocchi la bilancia, quale il reo e quale il giusto?", quando "la canaglia chiama ladra la borghesia e viceversa" (Valera, 1880: 28-9).

²⁶ "la ricca Milano, nel momento in cui fa mostra di sé, è convinta di aver già approntato le soluzioni più adeguate: [...] inutile dunque adattarsi sulle descrizioni "romanzesche" delle condizioni miserevoli delle popolazioni più povere; meglio, piuttosto, delineare il quadro positivo delle istituzioni che in breve tempo

Valera s'inoltra in una zona d'ombra entro cui si agita ciò che non si può dire, o perché non ci si riesce o perché non si deve: *l'indicibile* e *l'interdetto*. Ma se la prima categoria custodisce in sé il mistero di un *Altro* inesprimibile per una lontananza ascensionale, diversamente *l'interdetto*: è il silenzio represso su ciò che è pericoloso, è la parola taciuta come confino di un *altro* infettivo, è il male negato, il *brutto*. Liberare *l'orrido* ("vi condurremo nei luoghi più orridi e puzzolenti"). Non più *l'Autore*, in grado di veicolare (anzi il solo a poterlo fare) il *kalòs kai agathòs*, perché è un paradigma non solo inattuale, ma disfattosi. Ancor prima dell'*eroe*, del suo racconto (il mito, *l'epos*), a morire è *l'aedo* e la percezione di "un tempo assoluto" (Bachtin, 2001: 454). Un lutto che verrà assorbito e realizzato solo nel XX secolo, ma che ora inizia la sua celebrazione sotto la firma "Caio", un autore anonimo perché qualunque. L'impossibilità del canto è nell'urgenza della denuncia. Il recupero dell'*Inferno* dantesco, paradossalmente proprio mediante l'inadattabilità del modello nelle sue intime strutture di salvezza, denuncia l'impossibilità di arrivare a Dio, la sua assenza e falsità²⁷, preludio alla morte di Dio, intesa come la fine di un sistema di valori assoluto di riferimento. Quello stesso sistema eternato dai cantori e al medesimo tempo da questi evocato come modello di costruzione identitaria culturale.

La fine di tale paradigma porta Caio a scendere per strada. E a perdere. L'assunto simbolico e perturbante della narrazione valerana è stato più forte della constatazione, l'immaginario ha nuovamente prodotto (ma allo stesso tempo vinto) il fatto e la storia. Valera ha apparentemente perso contro la sua contemporaneità, non ancora pronta ad accogliere il verbo di un autore fattosi carne della folla. Bisognerà aspettare gli anni '70 del XX secolo, quando morto e ormai innocuo, Valera sarà restituito "vergine". Quindi *puro*. Infatti la posizione cruciale assunta e portata avanti da Valera con *Milano sconosciuta*, funge da vaso di Pandora, la cui apertura segna il transito verso la modernità. Nella sua denuncia Valera libera il *peccato*, *l'orrido*, *l'impuro*, *l'interdetto*, *l'identità* dileguatasi nella *folla*, *l'autorialità* umanizzata in *Caio*, schiudendo il varco e la ridecodifica di *puro* e *impuro*.

Bibliographie

- Auerbach E. (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi.
Arrighi C. et al. (1888), *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, Aliprandi.
Bachtin M. (2001), *Epos e romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

avrebbero garantito anche ai *reietti* sicurezza di vita e di lavoro" (Rosa, 1982: 83). Uniche voci di dissenso saranno ancora Valera e Corio.

²⁷ "Una stambergia dalla cui parete pende un crocifisso, quasi a testimoniare la sua impotenza innanzi a tanta ingiustizia umana", "Là, nel tempio del dio falso e bugiardo".



- Barteles R. (1993), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Caillois R. (1998), *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Cortina Editore.
- Cameroni F. (1879), *Milano sconosciuta. "Studio sociale"*, *L'arte drammatica*, 22 feb. 1879.
- Eco U. (a cura di, 2007), *Storia della bruttezza*, Torino, Bompiani.
- Douglas M. (1993), *Purezza e pericolo*, Bologna, il Mulino.
- Ghidetti E. (1982) *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana.
- Giarelli F. (1879), *Lettera all'autore*, in P. Valera, *Milano sconosciuta*, Milano, C. Bignami e C.
- La Cecla F. (2002) *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Milano, Elèuthera.
- Lessing G. E. (2000), *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica.
- Orlando F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Prefettura di Milano, Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo C. P. C., busta 5297, fascicolo n. 15066
- Ricoeur P. (1970), *Finitudine e colpa*, Bologna, il Mulino.
- Rosa G. (1982), *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Valera P. (1878), *"Milano sconosciuta"*, *La Plebe*, dal 26 marzo al 30 settembre 1878.
- Id. (1880), *Milano sconosciuta*, Milano, G. Ambrosoli e C.



Sed non satiata. Per una fenomenologia del male nell'immaginario letterario del dandysmo

Alfonso Amendola

Abstract

Sed Non Satiata. For a Phenomenology of Evil in the Literary Imaginary of Dandyism.

Our inquiry starts from a sociological key (with some references to Benjamin, Sartre and Bataille) and it has the objective to cartography the Evil's phenomenology in dandyish imaginary in late '800 and early '900.

In dandy we can see a way of being, to live, to take position towards the world. It's an experience between "art and life" (typical of '800's dandy) that is expressed especially through the theory of provocation and the literary texture. It's the evil's theme to live in dandyish imaginary. Evil is for dandy's culture an aesthetic typology, you can think to sin parallelism transferred on canvas by Fussli, Moreau, Redon, Whistler, Toulouse-Lautrec. In dandyism (Baudelaire, but also Wilde, Byron and Beerbohm) evil is an experience of strong anti-emotivity, artificiality and individualism that are expression of a humanity far from its characteristic signs towards an invention level of good unmasking, of a desecrating irony.

Keywords

Dandy | Modernity | Literature | Evil | Life

Author

Alfonso Amendola - alfamendola@unisa.it

Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione
Università degli Studi di Salerno

Una prima, sostanziale e necessaria indicazione, sulla fenomenologia del male nel tessuto letterario la fornisce George Bataille.

La letteratura è *comunicazione*. La comunicazione esige lealtà. La morale rigorosa è data, in questa prospettiva, partendo da certe complicità nella conoscenza del Male, sulle quali si fonda la comunicazione intensa. La letteratura non è innocente e, colpevole, doveva infine ammettersi tale. Soltanto l'azione ha dei diritti. La letteratura (...) è il sospirato ritrovamento dell'infanzia (Bataille, 1987: 11-12).

Una tellurica dimensione infantile come forza motrice del male che trova nell'immaginario dandystico di fine Ottocento inizio Novecento una precisa identificazione e una costante narrazione.

Certo, una riduzione spesso operata sul dandysmo porta a vedere in esso una moda della pura esteriorità dell'umano, un manierismo frivolo, marginalmente edonistico, senza alcuna connessione con la vita reale. O anche un semplice atteggiamento di forzata eleganza, di fascinazione stucchevole. Più giusto sarebbe vedervi, nelle pieghe composite del suo immaginario, un modo di essere, di vivere, di prendere posizione nel mondo (magari anche non partecipando alla vita esterna), mostrando quella teoria della provocazione che è propria del Dandysmo e che si esprime in forme "antiche" eppure rinnovabili sempre (estetismo, edonismo, egotismo, decadentismo e maledettismo, appunto). Nel dandysmo (ci soffermiamo in particolare sulle opere e il pensiero di Charles Baudelaire, ma anche di Oscar Wilde, Lord Byron e Max Beerbohm) il male è rintracciabile come esperienza di una forte anti-emotività, di un'artificialità e di un individualismo che sono espressione di un'umanità allontanata dai suoi segni caratteristici e spinti verso un piano di continua finzione, di abile mascheramento, di dissacrante ironia... Caratteri che portati al parossismo rovesciano l'immagine classica dell'umano (al pari di altre spinte e motivazioni della modernità). In letteratura si accende una visionarietà febbrile, avida di particolari, sensibile fino all'estremo, incapace di intendere la ragione, proprio perché cerca una superficialità di impressioni. E non soltanto quelle forme "antiche". Nel dandy sono rintracciabili caratteri specifici di grande originalità. Sicuramente lo spleen (Benjamin, 1962; Amendola, 2017), amplificazione di quella "nebbia silenziosa" (Heidegger, 1999: 104) che è la noia, resta uno dei temi motori verso cui bisogna sempre ragionare ed aggiungendo una forte anti-emotività, un costante desiderio di artificialità, un individualismo che sono lucida espressione di un'umanità allontanata dai suoi sogni caratteristici e a portata su un piano di continua finzione, di abile mascheramento, di ironia. Caratteri che portati al parossismo estremo rovescerebbero l'immagine classica dell'umano, al pari di altre spinte e motivazioni della modernità. In una riuscita miscela di "infantilismo" (sulla scia indicata da Bataille) e di maledettismo come una realtà possibile.

Si può riconoscere nel dandysmo una “mania della verità” (Scalia, 1978) per combattere la “notte insonne e affannosa” (Adorno, 1994: 19) che altro non è la vita. Mania, quindi, non è intesa in senso dispregiativo, o medico o patologico. Piuttosto essa conserva il senso di follia, come artisticità, brama creativa, furore senza schemi, vitalità che sa bene opporre i propri segni allo squallore monotono della vita pretenziosamente “ordinata” e grigia della “normalità”. Mania come cammino. Anticipando quella modernità pellegrina di “vivere-verso-il-progetto” (Bauman 1999: 33). E combattendo quella burocrazia esaltata dalle routine produttive stesse della quotidianità. Per dir meglio, l’origine del significato di “mania” per la nostra cultura occidentale va ricercata nei dialoghi platonici del *Simposio* dove mania altro non è che “furore amoroso”. Un “esser divino” con un entusiasmo che possiede l’amante e in specie l’amante di conoscenza, delle iniziazioni tutte. Insomma la dimensione della mania che ben utilizza il male come modalità di rappresentazione e comunicazione è un’arte che non sogna contro la vita, ma punta alla sua salvezza. È una dimensione di pura vitalità pur muovendosi su un filo che sfida perennemente il baratro della follia e del delirio. Ed è questo che fa il dandy: guardare alla vita, confondendola con l’arte, con il tentativo di realizzare i sogni e di abbassare la realtà a brutto sogno. La realtà come infecondo incubo da cui immediatamente svegliarsi. Ecco a questo anela il Dandy. Un risveglio da un incubo chiamato realtà. E per far questo le armi sono l’antintellettualismo, l’utopia, la mistica, l’eleganza ossessiva. Un continuo “incremento di essere” (Lyotard, 2001: 126) verrebbe da dire. Infatti, se la vita viene intesa soprattutto come “vita estetica” non ha più tanto senso studiarla, ma bisogna amarla, viverla nella totalità, guardando ad essa senza sottomissione e riconoscendo in essa buio e luce. Nascita e morte. Per questo è necessario percorrere il male. Un cammino doloroso ma unico per giungere ad una verità estrema. Perché la vita, al di là di ogni pretesa razionalità che vorrebbe applicazioni pressoché infallibili non è affatto ordine. Il decadentismo, momento aureo del dandy, confonde volutamente arte e vita. Queste ultime inseguono un sogno che è sempre una dimensione “altra” del mondo ed entrambe nel rifiutare la quotidianità vagheggiano la vita sognata. La vita nella sua intima essenza. Un’essenza da vivere nella libertà del male. Nella sua fase più matura il dandy sposa l’ombra dell’esistenza e si trova a vivere una condizione di annullamento del soggetto, dentro il buio e perdita di riferimento. E quindi esaltazione dell’atto estremo, delinquenza. Oppure delirio coerente. Si pensi ai continui assalti di Charles Baudelaire ai “gusti del pubblico” oppure le sfide di Oscar Wilde, o successivamente a dandy novecenteschi come Vladimir Majakovskij o Jean Genet. La gioia di vivere, nel maledettismo dandystico, spesso svanisce e si fa trauma di se stessa. Nel dandy la scelta di una vita migliore è sostanzialmente egoistica, edonistica, non morale e tendenzialmente a-sociale. La realtà in quanto esterna al soggetto appare lontana, quasi come un fantasma sfocato.

Il buon senso ci avverte che le cose terrestri esistono ben poco e che la vera realtà è soltanto nei sogni (Baudelaire, 1991: 5)

È sicuramente Baudelaire, con i suoi *Paradisi artificiali*, ad essere un perfetto viatico per comprendere il disegno del male nella letteratura dandystica. Straordinario esempio per aiutarci ad esplicitare il senso della vitalità di cui sopra.

Vi sono giorni in cui l'uomo si sveglia con un genio giovane e vigoroso. Appena le sue palpebre si sono liberate dal sonno che le suggellava, il mondo esterno gli si offre con un rilievo potente, con un'ammirevole nettezza di contorni e ricchezza di colori. Il mondo morale spalanca le sue vaste prospettive, colme di nuovi splendori. L'uomo al quale tocca in dono questa beatitudine, purtroppo rara e fugace, si sente a un tempo stesso più artista e più retto: in una parola, più nobile. Ma il lato più singolare di questa eccezionale condizione dello spirito e dei sensi, che senza esagerazione posso chiamare paradisiaca, se la paragono alle grevi tenebre dell'esistenza comune e quotidiana, sta nel fatto che non è stata prodotta da nessuna causa chiaramente visibile e facile a definirsi (Baudelaire, op. cit.: 11-12).

Questa "intelligenza illuminata dall'ebbrezza" (Ivi, op. cit.: 58) è appunto la vitalità. E questa a sua volta viene ad essere assunta come opera d'arte del dandy. Baudelaire dimostra, peraltro, che il sogno ha un'essenza più abissale e maledetta, e pertanto più vera, preziosa e importante della realtà stessa. Infatti, i sogni che hanno a che fare con la realtà sono decisamente poco significativi.

I sogni dell'uomo sono di due specie. I primi pieni della sua vita ordinaria, delle sue preoccupazioni, dei suoi desideri, dei suoi vizi, formano combinazioni più o meno bizzarre con gli oggetti intravisti durante la giornata (...). Ecco il sogno naturale: esso si identifica con l'uomo stesso. Ma il sogno della seconda specie! Il sogno assurdo, imprevedibile, senza rapporto né connessione con il carattere, la vita e le passioni del dormiente! Questo sogno, che io chiamerò geroglifico, rappresenta evidentemente il lato soprannaturale della vita (Ivi: 24)

Fra il sogno e la realtà c'è, insomma, un enigmatico vuoto, indecifrabile, avvicinabile forse per pochi eletti. Un transito tra possibilità e realtà. Oppure, meglio, fra artificio e natura. Da una parte l'artificio (parola che appunto richiama l'arte ma anche un qualcosa di malefico e magico) come capriccio, atto che evoca le decorazioni preistoriche, il superfluo che si oppone alla natura e che ha parvenza del gioco infantile. Un procedere impulsivo eppure in pratica terribilmente preciso, crudele per nulla casuale. Proprio come certi atteggiamenti e parole dei bambini. Inoltre l'artificio evidenzia realtà diverse dal naturale. L'artificio è arbitro artistico che ripete, ironizzando, l'infinitamente malvagio, inspiegabile arbitrio della natura e della divinità. L'artificio è un gioco a nascondere. E dove l'artista è in grado di orchestrare il nascondimento del reale e a rendergli quel maquillage e quella esteticità che solitamente ammiriamo nelle opere d'arte. Dall'altra parte, la natura già tanto diletteggiata nell'idealismo, mortificata al grado di minare nel positivismo, ferita quindi nella teoria di Baudelaire, quando afferma che la natura imita l'arte (tema di cui si approprierà in maniera definitiva Oscar Wilde). La natura, che non è pienamente penetrabile dalla ragione, o almeno così sembra, si trova messa in scacco dai processi

artistici, nei quali non soltanto non è “indagata”, o abbellita o considerata. Ma è, per dire bene, ignorata. Semplicemente, è su un altro piano. E così la teoria estetica antinaturale di Baudelaire mostra tutto il suo antiplatonismo e antiaristotelismo nel rifiutare la natura come modello per l’arte! In tutto questo discorso, il dandy (*artifex*, uomo di artificio, portatore sano di male) non può mai esser naturale. Non può accettare la sua essenza di quotidianità, di uomo buttato nell’oggi. Il dandy segue mappe mentali libere da ogni legame “terrestre”, o, per meglio dire, da ogni meschinità terrestre. Questo suo carattere lo porta a un’intelligenza di ciò che si nasconde a una visione normale (ecco l’apparente leggerezza del dandy). Di qui, un’infinita capacità di penetrare nelle cose del mondo. Di qui, un’immensa umanità (diciamolo una volta per tutte il maledettismo e il cinismo - che sovente il dandy ostenta - è molte volte l’altra faccia della tenerezza). Un altro aspetto va sottolineato. Il dandy, nella sua apparente ricchezza (a volte barocca) di vestiario, di linguaggio, di vita esteriore è in realtà l’uomo povero per eccellenza.

Non è solo il mondo che occorre cambiare; bensì l’uomo. Donde sorgerà, quest’uomo nuovo? Non dal difuori. Amico, sappi scoprirlo in te stesso, e, come dal minerale si estrae un puro metallo senza scorie, pretendilo da te, quest’uomo atteso. Ottienilo da te. Ci sono mirabili possibilità in ogni essere. Persuaditi della tua forza e della tua giovinezza. Sappi ridirti continuamente: “Dipende solo da me” (Gidè, 1948: 216)

Il dandy sembra intuire, nella sua esistenza e nel suo pensiero, che l’assoluto è soltanto in un potente respiro individualista ed egotico. Ma soprattutto che l’uomo si conosce nell’ombra, nel negativo, nel male (logicamente). Quasi in maniera insospettabile, questa figura così aristocratica percorre le derive del male (della cattiveria e finanche della “reazione”) per dirsi unicamente come vagabondo, un errante. Il *flaneur*! Totalmente votato a se stesso e alla provocazione come unico atto di esistenza. Così il dandy, mentre in tutto cerca di affrontare a qualunque costo la propria individualità, segretamente si rende conto (nella sua anima benedetta dalla dannazione) che l’uomo è autentico soltanto quando la nullità lo possiede. E ai falsi progressi della società naturale e razionale che lo circonda oppone l’effimero, l’inutile, il vuoto, l’eccesso. Ovvero le “sue” forme piene di esistenza, come segni che sappiano dar voce alle cose. Nel dandysmo non c’è mai azione (intesa come mezzo per la vita quotidiana) ma al contempo non esiste neanche l’inerzia nel suo procedere. Ad esempio Sartre ha sottolineato che Baudelaire vedeva nel dandysmo “una morale dello sforzo” (Sartre, 1989: 119) vale a dire una volontà di eccellenza nella vita estetica (la vita assolutizzata in campo estetico) distruggendo con la freddezza e la voglia di distinguersi ogni possibilità di commozione e ogni senso di emotività. Il dandy, maledetto e nomadico, è spesso un narciso in meditazione. La sua utilità vuol essere nulla. Nell’uomo “utile” (attivo, coerente con la società in cui vive) la vita è un continuo problema da risolvere. La vita come problema è subito elusa dal dandysmo. Si comprende poco del dandysmo se non si osservi il suo progetto di “artisticità totale”, di creatività come sfida. E anche se questo non è l’unico elemento dandystico, tuttavia dice molto sulla posizione dandy

nel mondo. Un essere al mondo nel segno della differenza. Differenza dalla natura (intesa come sistema rigido, antiartistico) e dagli altri uomini. Al contempo differenza che mira ad una profonda identità. Identità dell'uomo con l'uomo, cosa che può aversi solo dopo l'esperienza del molteplice, cioè nelle sfide dell'apparenza (come straordinaria identità del profondo). Nel praticare le apparenze si troverà pur sempre una cifra che le accomuni, un indizio che le avvicini: è già questa è strada per la profondità. Questa doppiezza tra apparenza e profondità è sempre viva nel dandysmo: la sua esperienza del doppio può riguardare le maschere, lo specchio, l'arte, il sogno, l'androgino, la follia e il perseguire il male. Tutti temi, si vede subito, che ricorrono in tantissimi artisti. Una "doppiezza" che troviamo nel dandysmo è anche quella che riguarda lo snodo tra persona e personaggio. Alla fine, lo straniamento della persona-personaggio che gioca e si muove nel dandy (il quale è personaggio per la sua capacità di fissarsi a "tipo"; di fermarsi, in qualche modo, nel tempo) coincide con il massimo dell'identificazione. Più si sfugge alla propria identità costruendo maschere, più questa si ribella ai trucchi per affermare violentemente, coscientemente, se stessa. Tolte tutte le maschere del personaggio, emerge inequivocabilmente la persona. A sua volta incredibile numero di maschere.

È la mia immagine che voglio moltiplicare, ma non per narcisismo o megalomania come si potrebbe troppo facilmente credere: al contrario, per nascondere in mezzo a tanti fantasmi illusori di me stesso, il vero io che li fa muovere (Calvino, 1979: 162).

Così, combattere le strutture naturali, truccandole, spingendole verso il male e cambiandone i segni, è una maniera forte per realizzarne la presenza, per evidenziarne i fenomeni più nascosti. Mentire alla natura, nasconderla, è così un modo come un altro per affermarne la verità. Questo trucco della natura, questo stravolgere i segni naturali, ha in sé qualcosa di diabolico, di malefico, di creazione lucifinerina. E infatti più che a Dio la "religio" dandystica si rivolge al diavolo che è per eccellenza il negativo, la maschera del male assoluto, l'artificio malgrado la natura, nascosto nella natura stessa. Il diavolo ha, agli occhi del dandy, un potere immenso, quasi divino. Ma la sua posizione marginale di angelo decaduto lo costringe alla resa di fronte al bene, non perché egli sia più debole, ma perché non può agire nel bene. Nel dandysmo il male trova un'immediata personificazione nel diavolo. *L'Angelus Satanas*, l'angelo decaduto ("le plus beau et le plus savant des anges"). Il diavolo come personificazione del male ha, nella mitologia anche contemporanea, un potere immenso, quasi divino. Non è un caso che il diavolo quale portavoce assoluto del male trovi vasto entusiasmo proprio nell'immaginario letterario del dandysmo, con un morboso raccontare di immagini di piacere, messe nere, donne perdute e donne fatali (sul capitolo dell'immaginario femminile la poetica di Baudelaire sarà centrale). Non è un caso, peraltro, che il diavolo trovi tutta questa mitologia entusiasta proprio nei dandy, che in buona parte, si sa, appartengono al periodo del decadentismo (e dunque al tempo della vicinanza delle realtà mistico-religiose con un morboso, sfrenato edonismo in cui si

trovano mischiati santi o immagini di piacere, messe nere e messe vere, donne fatali, donne perdute)...

Nella prospettiva del dandy, Satana appare come un Dio possibile, un'immagine del Dio negativo, di un dio caduto, l'unico in cui è ancora possibile credere, cui l'angelo precipitato può ancora volgere lo sguardo smarrito. Caldo e gelido, generoso e perfido, beffardo e semplice, Satana è il dio dei contrasti irrisolti, irrisolvibili, e appunto per questo diabolici (...) Perfetto e incompleto, teso ad un divenire impossibile, Satana appare il riflesso, rovesciato dall'ottica delle classi dominanti, del tentativo di emancipazione dell'uomo, della sua tensione a farsi Dio, creatore delle proprie sorti (Scaraffia, 1981: 167).

Il diavolo stesso, dunque, ha in sé elementi del dandysmo. Mistica insieme divina e diabolica, quella del dandy, che dalla società umana, fintamente religiosa, si distacca per una visione contraddittoria della realtà divina. La follia religiosa è qui, ancora una volta, scontro tra artificio e natura, Dio e Satana, Bellezza e Bene. Giacché per il dandysmo male e bene si confondono di continuo. Il misticismo, quindi, è nel dandy preghiera e bestemmia, peccato e santità: perché il suo vivere è sempre nel segno dell'eccesso, e tutta la sua spiritualità è posta sotto l'insegna della trasgressione. Non è un caso che letteratura che ha a che fare col dandysmo sia ricca del negativo, del doppio, dell'ambiguo, in cui eccesso e trasgressione s'intramano nell'arte stessa del narrare. In tutto questo è evidente che il male è nel dandysmo una vera e propria categoria estetica. Si pensi anche, in velocità di sintesi, al parallelo pittorico con la letteratura: la morbosità e il peccato trasferiti sulle tele di pittori illustri (sicuramente Fussli ne è un esempio ante litteram e poi: Füssli, Moreau, Redon, Whistler, Toulouse-Lautrec). Nella letteratura dandy la visionarietà febbrile, avida di particolari, sensibile fino all'estremo, incapace di intendere la ragione, proprio perché cerca una superficialità di impressioni, accompagna sempre l'artista e la sua lotta per l'artificio. In una società in cui ragione, natura, retorica del bene sono le parole d'ordine il dandy in quanto *artifex* trasgressivo, non può non opporre ai suoi nemici gli elementi di senso, sogno, indistinzione tra male e bene. In questo "sistema" di indistinzioni si vede bene che il dandysmo suggerisce sempre un'alternativa al reale. Nel dandysmo l'utopia, infatti, perde tutte le sue caratteristiche negative che la ragione le attribuisce. In esso l'utopia diviene luogo possibile, spazio di un sogno che forse un giorno si realizzerà, facendo perdere alla realtà la sua maschera terribile e perentoria. E si vede ancora una volta che l'utopia non è semplicemente "non essere" ma possibilità! Non c'è nel dandysmo un'opposizione fra ragione e utopia. È come se l'utopia coincidesse con la ragione, come se fosse, insomma, l'unica ragione possibile. L'utopia permette, nella sua posizione assolutamente precaria e improbabile, di avvicinare quella felicità che tutti dicono di ricercare, e che però spesso allontanano per paura o per incapacità al mutamento. Ma allora il dandy è un malinconico utopista o un inguaribile inseguitore di felicità

Si è spesso detto che il dandy non è felice, ma anche questo è ampiamente contestabile (...) Tutti i suoi tentativi di cogliere la bellezza nelle situazioni più scabrose, paradossali e difficili, ci rinviano ad un concetto utopico di felicità molto più ampio di quello esistente e riconosciuto come tale (...) Questo tipo di felicità (...) consiste in un'aderenza totale dell'individuo alla vita (...) la felicità non coincide con un particolare stato, ma col vivere stesso tutto intero (...) L'attenzione, la cura del dandy per ogni aspetto del reale e del suo io è uno sforzo tendente a ripercorrere l'antica strada dell'unità, a ritrovare il linguaggio muto delle foreste e dei simboli (Scaraffia, 1981: 105-106).

L'utopia è, insomma, la religione del dandy. E nulla importa se nel percorrerla s'inciampa o s'utilizza il male. Questa "religione" lo fa sognare *malgré tout* poiché, come si è visto, il dandy sa costruirsi comunque, di là da ogni malinconia e da ogni tedium vitae, una propria miracolosa felicità.

Nel 1822 come volume a sé, comparvero le *Confessioni di un oppiomane*. Scopo di quell'opera era di rivelare parte della grandiosità che è potenzialmente insita nei sogni umani. Per quanti possano essere coloro in cui questa facoltà di sognare in modo splendido esiste allo stato latente, non ve ne sono molti in cui essa è sviluppata (de Quincey, 1979: 105).

La felicità, come il male (in un perfetto paradosso), è una delle peculiarità del dandysmo. E anzi diviene in esso ricca di doni. Perché il dandy la vede nella sua essenza impalpabile, inspiegabile e la vive senza preoccuparsi di razionalizzarla. Nel dandysmo la ricerca di allegria è indomabile. Essa può, in quanto allegria, anche mancare di motivo. Il sorriso è anch'esso elemento provocatorio verso la società in cui vive il dandy. E qui si possono ricordare l'homour, i *bon mot*, lo spirito elegante e divertente tramandato nelle biografie: da lord Brummel ad Oscar Wilde, da Beardsley a Max Beerbohm, da Balzac a Barbey d'Aurevilly...

Il regno della borghesia è quello della separazione e della perdita, della confusione dell'io nella massa; di fronte ad esso il dandy rivendica la propria indipendenza e la propria volontà di cogliere la felicità, e cioè l'esistere nella sua umana interezza (Scaraffia, 1981: 106-107).

La scommessa della felicità è per il dandy scommessa totale. Perfino in casi estremi, infatti, il suo pensiero è portato a vedere anche nelle infelicità un barlume di segni felici. Eccesso che sposta il segno di ogni convenzione, fino ad allontanare ragione e realismo di là dai significati effettivi, per potere ancora una volta affermare la sovranità del sogno nella vita.

A differenza della grigia monotonia dell'aurea mediocritas sociale, per cui ha valore solo ciò che è programmato e l'imprevisto è giudicato sempre con sospetto, il dandy guarda alla variabilità, al molteplice, bene sapendo che la vita, nella sua totalità, è molte cose. È divenire mai prevedibile. Di qui, il rispondere del dandy all'arbitrio del caso opponendogli l'arbitrio della personalità (individualismo, animo aristocratico, capricciosità). In questo suo continuo mascherare e mascherarsi il dandy somiglia al signor Knott

Un giorno il signor Knott era alto, grasso, pallido e castano, e il giorno dopo magro, piccolo, colorito e biondo, e il giorno dopo robusto, tarchiato, smorto e rossiccio, e il giorno dopo piccolo, grasso, pallido e biondo, e il giorno dopo tarchiato, colorito, magro e rossiccio (Beckett, 1981: 216).

E via continuando per un paio di pagine ancora. Questo rimando beckettiano per sottolineare la personalità dandy come scissione plurima, come circo di tanti se stessi che hanno in comune solo il nome. La vita è così intesa come libero gioco d'arte, o meglio come tentativo continuo di compiere questo gioco. Figura vitale, il dandy lo è tanto di più, quanto più incarna e assume in sé i mille volti i mille nomi della morte, vedendo l'esistenza con uno sguardo d'infinita gioventù. Libertà, voce di vita, *cupio dissolvi* del dandy sono uniti. Infatti egli rifugge da ogni schema di separazione che l'educazione sociale impone all'uomo (per cui l'individuo si trova se non liberarsene, davanti a dualismi irrisolvibili, come ad esempio vitalità e malinconia: personalità notturna scissa da quella diurna; norma e trasgressione; buio e luce; l'individuo semplicemente educato, che non abbia in sé colloqui vitali, soffre di tutte queste sconnessioni e disarmonie).

Nel dandy, l'unica domanda vera sulla vita è quella della *harmonia mundi*, sospendendo ogni vana discussione esterna al suo spirito. Nel dandysmo è rintracciabile una capacità di unire gli opposti (la vitalità come altra faccia della malinconia, il diurno come specchio del notturno, la trasgressione come possibile norma). Essere poetico, vitale, il dandy trasforma ogni schema, ogni analisi, in sintesi, in "addensamento". Cadono, in questa prospettiva, tutti i giochi sociali (regole, eccezioni) perché laddove c'è sintesi può non esserci ordine. Ed è proprio in quanto corruttore e distruttore dell'ordine sociale, e portabandiera di una differenza che ne fa un personaggio completo, sfuggente al reale-razionale della società d'ordine, che il dandy è odiato e tollerato nel mentre è invidiato per la sua eleganza, per la sua serenità interiore, per il suo essere bellezza nel male, per il suo essere persona "ineguagliabile di una raffinatezza selvaggia, in cui la ferocia si confonde con la dolcezza" (Scaraffia, 1981: 45).

A tutte le particolarità dandystiche finora evidenziate va aggiunto il motivo del suicidio. Esso è fin troppo presente nel dandy, per il quale il suicidio può essere un'arte in piena regola così come per De Quincey poteva essere l'assassinio. Pensando al dandysmo come a un cerimoniale, Sartre sottolinea che esso è "un club di suicidi e la vita di ognuno dei membri non è che l'esercizio di un suicidio permanente" (Sartre, 1989: 132). Ma da cosa deriva questo desiderio del suicidio? Da un lato è ancora una volta percorrere una strada del male e dall'altro è l'ossessiva ricerca di una realtà alternativa (un'alternativa da perseguire assolutamente, anche a rischio di annullare se stessi).

Sul vestiario il dandy la sa lunga. "Il dandy deve aspirare a essere sublime senza interruzione; deve vivere e dormire di fronte a uno specchio" (Baudelaire, 1983: 54).

Nel dandy il vestiario è, naturalmente, molto ma non tutto. Dandy e vestito si completano vicendevolmente. Inoltre, senza il portamento unico del dandy e le sue pose tutte personali non esisterebbe unicità vera, ma solo eleganza. Lord Brummel, ad esempio, invitava gli amici ad assistere alla sua vestizione, mostrando la semplicità di ciò che indossava, cui si aggiungeva, a dare la magia del personaggio, la sua particolare maniera di apparizione, il suo *glamour*. Il rapporto dandy-vestiario è un rapporto assai personalizzato, individualizzato. E tuttavia il vestito “fa” il dandy, non tanto “questo” o “quel” vestito, ma esso in quanto segno esteriore del dandismo, paradossale mezzo di riconoscimento di un io fanstomatico e per contro individualista. Lieve e segnato. Il dandy è consapevole “della aleatorietà della moda, del suo essere incarnazione solo momentanea della bellezza (...) Egli è sovrano del transitorio, perché lo sa eterno” (Scaraffia, 1981: 138). Il dandy sintetizza una precisa concezione della moda. In primo luogo proprio la sua “essenza” realizzata sul quel carattere di “confine” tra esser punto d’inizio e punto di fine.

La moda con il suo gioco fra la tendenza ad una diffusione generale e la distruzione del proprio senso, che seguirebbe tale diffusione, ha il fascino di un inizio e di una fine contemporaneamente, il fascino della novità e contemporaneamente quello della caducità. Il suo problema non è essere o non essere, la moda è contemporaneamente essere e non essere, si trova sempre sullo spartiacque fra passato e futuro e ci dà, finché è fiorente, un senso del presente così forte da superare in questo senso ogni altro fenomeno (Simmel, 1996: 28).

Nel dandy il vestiario, come le pose e tutto ciò che è espressione, si confonde con l’arte. L’arte è intesa qui come esagerazione della forma estetica, portata a sconfinare nella stessa esistenza umana. E il male è un’ulteriore prezioso suo vestiario. Ulteriore maschera “primo fra tutti, dandy è colui che ha in sorte di scoprire la profondità della maschera e la realtà dell’apparenza” (Beerbohm, 1985: 83). Se non ha anche un ‘abito interiore’, ma soltanto l’eleganza l’uomo non è dandy. Ciò che invece distingue il dandy al di là del vestiario è quella *quiddas* nel suo sguardo, nei suoi gesti, nelle sue parole, che lo rivelano e lo nascondono al tempo stesso. La posa del dandy è sempre essenza e apparenza. L’importante è che l’apparizione sia perfetta. “Quel che si presenta come perfettamente compiuto e rasenta l’eccesso della completezza ci dà il senso d’una impotenza a modificarlo” (Valery, 1986: 30). In tutto questo, in questo eccentrico procedere il dandy utilizza sempre il canone del male come ulteriore sfida tellurica. Nel dandismo si nasconde ciò che gli altri vogliono ostentare (i “lati buoni” della persona) e si manifesta soprattutto ciò che dà scandalo (e quindi edonismo, dissolutezza, anticonformismo). Linguaggio ancora una volta di rivelazione e nascondimento, in nome dell’uguaglianza fra vita e avventura, fra personalità e individualità, anche a costo di apparire “fuori dal mondo”. Soprattutto perché il “dandy per sua funzione è un oppositore. Non si mantiene se non nella sfida” (Camus, 1962: 67). Il dandy è quindi un fanciullo, un eversivo *enfant terrible*. La sua malefica terribilità di falso fanciullo è un continuo voler giocare una doppia entità: “l’uomo reale che ‘gioca’ e l’uomo come ruolo all’interno del gioco” (Fink, 1987: 46). Il sogno del

dandy lo costringe sempre ad un doppio gioco, ad un perenne mascherarsi in cui egli stesso si dimentica. Ma è forse proprio questo dimenticarsi uno dei capisaldi della sua utopia: un'utopia del gioco e dell'ebbrezza, un'utopia del perdersi.

Ogni giocare è una produzione magica di un mondo ludico (...) Nel progetto di un mondo del gioco lo stesso giocatore di questo 'mondo' si perde nella sua creazione, interpreta un ruolo e, all'interno del mondo del gioco, si trova tra cose e persone da mondo del gioco. (...) Il mondo del gioco non è sospeso in un puro regno di pensieri, ha sempre una scena reale, e tuttavia non è mai una cosa reale tra le cose reali (Ivi: 47-48).

Il dandysmo può dirsi dunque anche un gioco e un continuo meccanismo d'illusioni. Così da Brummel a Barbey d'Arenville, da Baudelaire a Wilde a Beerbohm, si osserva nel dandysmo una marcata capacità di illusione (e di gioco illusionistico, di creazioni apparenti) e al tempo stesso un'abile lotta col tempo, che distruggendo la vanità è certo il nemico più temibile del dandysmo. Mai così tragicamente ostinato come lo è sul problema del tempo l'atteggiamento del dandy è un atteggiamento letterario che pretende un'immediata irruzione nella vita: e questo è un sogno impossibile che dura quanto un'illusione. Il dandysmo è una *scuola di pensiero* il cui messaggio finale può sembrare essere "l'appropriazione dell'irrealtà" (Agamben, 1977: 59). Il dandy nel suo perseguire il male e l'irreale si "nullifica", arriva a mostrarsi come "oggetto d'arte", volendo protestare contro la massificazione: questo mortificarsi, questo reificarsi nelle soggettività ci indica un'ulteriore possibilità di vivere il moderno. Walter Benjamin evidenzia la centralità dell'esperienza dello choc e dell'esperienza della folla come trame fondanti l'opera del poeta francese (eletto ad emblema del dandysmo). Lo choc e la folla sono in Baudelaire due elementi in stretta coesione. Entrambi rappresentano la vertigine della metropoli, l'impossibilità di ritrovare l'elemento umano in una realtà quasi automatizzata. Baudelaire è terrorizzato dalla folla, vuole anch'egli incutere timore, riuscire a prevederne gli sguardi sulla sua persona eccentrica, cercare di innalzarsi da quel numero amorfo, tenendolo, per così dire, sotto un costante controllo.

Questa folla, di cui Baudelaire non dimentica mai l'esistenza, non funse da modello a nessuna delle sue opere. Ma essa è iscritta nella sua creazione come figura segreta (...) è con la folla invisibile delle parole parole, dei frammenti, degli inizi di versi, che il poeta combatte, nei viali abbandonati, la sua lotta per la preda poetica (Benjamin, 1962: 99).

Benjamin sottolinea dell'immagine della folla in Baudelaire un aspetto proprio (il passaggio continuo della folla metropolitana) e un aspetto metaforico, la "folla delle parole". In entrambi i casi il dandy ha a che fare con una lotta. La folla è per Baudelaire, insomma, non soltanto uno degli aspetti più evidenti e frenetici della modernità, ma anche un incubo necessario cui reagire con tutte le forze. Cercando persino in essa, nel suo monotono e compatto squallore, la poesia dell'occasione, dell'incontro, l'avventura, il vagabondaggio. Benjamin evidenzia l'osservazione

baudelaireana di esempi in cui valga il concetto di esatta ripetizione: il lavoro dell'operaio o il gioco d'azzardo. Nell'esatta ripetizione, cara al malefico, si perpetua la logica del calcolo e della numerazione. Si ripete la terrificante moltiplicazione del numero senza una meta: proprio come nella folla. Da quest'incubo della ripetizione e del numero si origina per contrasto un'altra definizione e un'altra idea di modernità. È la modernità come indefinito, come libertà, come sogno. È la modernità come "appropriazione dell'irreale", ottenuto paradossalmente proprio da un atteggiamento disumanizzante. Se si recupera l'avventura dell'umano, perfino l'incubo della folla assume per Baudelaire altre caratteristiche

L'innamorato della vita universale entra nella folla come in un'immensa centrale di elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile di non io (Baudelaire, 1981: 286).

Per concludere possiamo dire che il dandysmo è paradossalmente disumano perché malgrado tutta la sua esteriorità e il suo stile e le sue maniere è un movimento di autenticità umana, volendo seguirne i sogni e i percorsi. Distrugge la sua umanità, percorre le strade del male, si maschera in modo mercificato e diviene così una "grazia che si falsa per essere sentita meglio in una società falsa" (Barbey D'Aurevilly, 1981: 63). Dunque il diventare un cadavere vivente, una creatura anti-umana significa per il dandysmo liberarsi di una falsità che non è semplice stile o messinscena narcisistica, ma è sintomo di una corruzione ben più grave: la perdita di ogni polarità umana, che evidentemente il dandysmo crede di riacquisire per mezzo della più paradossale e lontana delle provocazioni. Il male.

Bibliografia

- Adorno Th. W. (1994), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi.
- Agamben G. (1977), "Baudelaire o la merce assoluta" e "Beau Brummel o l'appropriazione dell'irrealtà", in *Stanze*, Torino, Einaudi.
- Amendola A. e Tirino M. (ed.) (2017), *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di Mediologia della letteratura*, Salerno, Gechi Edizioni.
- Barbey D'Aurevilly (1981), *Lord Brummel e il dandysmo*, Palermo, Sellerio.
- Bataille G. (1949), *La Part maudite précédé de La Notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit [tr. it. 2003, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Torino, Bollati Boringhieri].
- Baudelaire C. (1857), *Les Fleurs du Mal, Paris, Poulet-Malassis et de Broise* [tr. it. 1992, *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi].

- Baudelaire C. (1887), *Mon cœur mis à nu*, in Id., *Ceuvres posthumes et correspondances inédites*, Paris, Mason Quantin [tr. it. 1983, *Il mio cuore messo a nudo*, Milano, Adelphi].
- Baudelaire C. (1869), *Petits poèmes en prose*, in Id., *Ceuvres complètes*, Vol. IV, Paris, Michel Lévy [tr. it. 1988, *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, Milano, SE].
- Baudelaire C. (1863), *Le Peintre de la vie moderne*, in Id., *Ceuvres complètes*, Vol. IV, Paris, Michel Lévy [tr. it. 1981, *Il pittore della vita moderna*, Torino, Einaudi].
- Bauman Z. (1999), *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino.
- Beckett S. (1981), *Watt*, Milano, Sugar.
- Beerbohm M. (1985), *Elogio dei cosmetici*, Palermo, Novecento.
- Beerbohm M. (1987), *Dandy e dandies*, Pordenone, Studio Tesi.
- Benjamin W. (1937), *Über einige Motive bei Baudelaire*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», Vol. 8, nos. 1-2 [tr. it. 1962, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi].
- Benjamin W. (1937), *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», Jahrgang V [tr. it. 2013, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi*, Milano, BUR].
- Calvino I. (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- de Quincey Th. (1979), *Confessioni di un oppiomane*, Milano, Garzanti.
- Camus A. (1962), *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani.
- Fink G. (1987), *Oasi della gioia. Idee per un'ontologia del gioco*, Salerno, Edizioni 10/17.
- Gide A. (1948), *I nutrimenti terrestri*, Milano, Mondadori.
- Heidegger M. (1999), *Concetti fondamentali della metafisica. Mondi-finitezza-solitudine*, Genoa, Il Melangolo.
- Lyotard J.-F. (2001) *L'inumano divagazioni sul tempo*, Milano, Lanfranchi.
- Sartre J.-P. (1989), *Baudelaire*, Milano, Mondadori.
- Scalia G. (1978), *La mania della verità. Dialoghi con Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cappelli.
- Scaraffia G. (1981), *Dizionario del Dandy*, Roma-Bari, Laterza.
- Simmel G. (1996), *La moda*, Milano SE.
- Valery P. (1986), *Quaderni II*, Milano, Adelphi.



La sconfitta del linguaggio. L'impossibilità di narrare il Male: *W ou le souvenir d'enfance*

Matteo Moca

Abstract

The defeat of language. The impossibility of telling the Evil: W ou le souvenir d'enfance. Georges Perec's novel *W ou le souvenir d'enfance* is the result of the fight made by the writer to tell the Evil of his life, the blank left by the tragic loss of his parents: the novel is the final attempt, made by the word, to build his life on the white of an absence. In the W island, where the Law is unknowable, the Evil reveals his value and it assumes characteristics similar to those that existed in the death camps where Perec's mother met her death. Through this island, Perec tries to tell the Evil that scarred his life. But the language is defeated by this hand to hand, the word is stopped and Perec's writing clashes with something inaccessible.

Keywords

Silence | Imaginary | Psychoanalysis | Violence | Language | Biopolitics

Author

Matteo Moca – matteo.moca@gmail.com

Département d'Etudes Italiennes / Dipartimento di filologia classica e italianistica

Université Paris Nanterre / Università di Bologna

All'interno di una ricognizione dei rapporti che intercorrono tra l'opera di Georges Perec e la psicoanalisi, e soffermandosi in particolare su quella con Jean-Bertrand Pontalis, analista dello scrittore, Ferdinando Amigoni scrive di come non esista riga, parola e neppure sillaba pubblicata da Perec che non sia il nodo di connessioni innumerevoli che rimandino alla totalità della sua opera (Amigoni 2011 ; 333). Questa rete di interferenze interne alla sua opera è la testimonianza più nitida di una continua ricerca. I suoi testi si richiamano l'un l'altro e rispondono a un buco nero della Storia, una figura dell'indicibile che sfugge alla scrittura ma che essa può evocare. La scrittura di Perec s'impenna sulle figure del bianco e del vuoto, punti di partenza impossibili per tentare di costruire la propria storia. Quella di Perec inizia da un annientamento (Burgelin 2008; 9), dalle ceneri di Auschwitz e pian piano si costruisce su questa assenza. Per questo figlio di immigrati polacchi ed ebrei, la scrittura è realmente mezzo di salvezza dal male provocato dalla morte del padre in guerra e della madre ad Auschwitz. Sarà in *W ou le souvenir d'enfance* che grazie alla parola e ai segni tenterà di decifrare queste assenze e di dare loro un senso.

1. Una vita segnata dal bianco

"Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire" (Perec 1975; 45) vuol dire che Perec non scrive se non per scrivere la sua storia. Lo spartiacque, il punto di non ritorno della sua vita si situa nel 1942, anno in cui un taglio netto fa vacillare la vita del bambino nato nel 1936. Dopo che nel 1940 il padre Icek Perec muore, soldato volontario, nella battaglia contro i nazisti a Nogent-sur-Seine, nel 1942 la madre, Cyrila Szulewicz, lascia il figlio su un treno della Croce Rossa, in partenza da Parigi e diretto a Villard-de-Lans per dargli un luogo dove poter rifugiarsi dalla follia nazista che non perdonava la sua origine ebraica. E infatti in quello stesso anno, il bambino Perec perderà ogni traccia della madre che sarà catturata a Parigi durante un rastrellamento e morirà ad Auschwitz, come tre dei suoi nonni in altri campi di concentramento. La spinta autobiografica rintracciabile in quella che l'autore definisce la sua "assenza di storia" (Perec 1975; 17), deriva quindi dalla scomparsa di entrambi i genitori ebrei durante le persecuzioni naziste; è questo il punto di partenza di ogni suo scritto. Per questo si creano tra le opere di Perec dei nodi che le mettono in comune nel desiderio di costruire una storia partendo da un bianco; in questo processo la parola diviene non solo segno, ma vero e proprio "nodo di significati" (Lacan 1966; 231).

Per esempio nel romanzo *La disparition*, si intrecciano le ricerche sulla scomparsa di un uomo, Anton Voyl e di una lettera, la "e", che manca anche nella scrittura, essendo il romanzo senza questa vocale: anche questa lettera è immagine di una sparizione a cui è necessario dare una risposta. Il commissario che indaga sul caso non riuscirà a risolverlo: la scelta della lettera non è ovviamente casuale, ma obbedisce ad una logica

ben precisa. Il romanzo di Perec ruota attorno ad una mancanza che si manifesta nella sua duplicità: da una parte, come detto, il romanzo è scritto senza la lettera “e”, dall’altro è questa stessa scelta stilistica ad offrire il campo di svolgimento della storia raccontata. Il mancato ritrovamento della lettera e di Anton Voyl è quindi motore del racconto, riconducibile ad un ordine sovrastante, e risponde ad una consapevolezza ben precisa, appurato che nella sua opera “il caso è bandito con una ferocia pari solo alla gravità del trauma che il linguaggio, strato su strato, allusione su allusione, gioco di parole su gioco di parole, è chiamato a medicare” (Amigoni 2011; 343). La lettera “e” assume uno statuto di “polisenso predestinato” (Freud 2011; 323) strettamente legato alla storia autobiografica di Perec e alla ricorrenza in altre opere. Innanzitutto la lettera “e” si pronuncia come *eux*, “loro”, con chiaro riferimento ai genitori scomparsi: così la mancanza della vocale (la più utilizzata in francese) è assimilabile alla mancanza di figure fondamentali nella vita dell’uomo. Nell’intreccio del romanzo, da questa assenza scaturisce la morte, nella vita di Perec questa ha già colpito lasciandolo orfano. Altrettanto importante il valore che la “e” assume come desinenza: si tratta della desinenza femminile, la desinenza materna, quella che, così come è mancata dalla vita di Perec, risulta assente nel romanzo e qualsiasi tentativo di ritrovarla (esemplare quello perseguito dal Dupin perecchiano) non può che incontrare il fallimento e la morte che già ha colpito la lettera. *La disparition* è quindi un romanzo che, sotto il velo della comicità, narra l’inenarrabile e scrive di un’assenza. Il bianco diventa quindi simbolo di un altro nascosto e impercettibile, assume “una valenza iniziatica, quale emblema di un’assenza che virtualmente contiene ogni possibile nascita” (Castoldi 1998; 15).

Lo stesso discorso vale per un altro romanzo di Perec, *La vie mode d'emploi*, strettamente legato all’assenza di storia di cui si parlava sopra, caratteristica che, come vedremo, permea anche *W ou le souvenir d'enfance*. Partendo da questo presupposto, i risultati di una simile ricerca non potranno che essere frammentari e Perec consegna al lettore il ruolo specifico di ricomporre questi pezzi per cercare di edificare ciò che lui non sa. Solo attraverso questo gioco a due Perec può pensare di lasciar fuoriuscire dal testo ciò che lui non riesce a cogliere direttamente, affidandolo al lettore. Questa necessità del lavoro di coppia, di qualcuno che parla e di un altro che interpreta, è alla base anche del rapporto a due, tra paziente ed analista, analogo a quello instauratosi tra il paziente Perec e il suo analista Pontalis. È importante sottolineare come anche la relazione tra protagonista e deuteragonista in *La vie mode d'emploi*, legame che coinvolge Percival Bartlebooth e Gaspard Winckler, può essere ricondotto ad uno schema simile, coinvolti in un rapporto a due in cui Bartlebooth dipinge marine e Winckler le trasforma in puzzle che il pittore ricomporrà tornato a casa e rispedirà nel luogo dove sono stati dipinti per essere cancellati di modo che non esista più traccia del suo passaggio. In un brano talmente importante, da essere ripetuto da Perec all’interno del romanzo, si trova la spiegazione di questo rapporto analista-analizzando che, come nel caso di *W ou le souvenir d'enfance*, coinvolge la coppia lettore-autore:

On ne déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui: chaque pièce qu'il prend e reprend, essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidées, calculés, étudiés par l'autre. (Perec 1978; 20)

Tutto il discorso qui esposto potrebbe trovare riscontro in ambito psicoanalitico, e la tesi che qui ci interessa mostrare è come anche nella pratica psicoanalitica possa essere appunto rintracciato uno dei luoghi di nascita di *W ou le souvenir d'enfance*, nella sua necessità intrinseca di riempire la parola, di trovare qualcuno che ascolti l'indicibile, i frammenti sconnessi che compongono i ricordi contaminati da un male davanti al quale è impossibile intervenire. Questo indicibile, scrive Perec, non si annida nella scrittura, ma ne è il motore: "l'indicibile n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien déclanchée" (Perec 1975; 63). Il rapporto con la parola ha segnato tutta la produzione di Perec tanto che Italo Calvino, uno dei suoi più profondi interpreti, nonché amico molto stretto, insiste nelle sue *Lezioni americane* su questo punto, sottolineando come la scrittura di Perec passasse da una pesatura e da un possesso dei termini eccezionale; scrive infatti Calvino nella lezione intitolata *Molteplicità* riguardo *La vie mode d'emploi*, ma si tratta di una considerazione estendibile a tutta la sua opera:

Ma collezionista lui non era, nella vita, se non di parole, di cognizioni, di ricordi; l'esattezza terminologica era la sua forma di possesso; Perec raccoglieva e nominava ciò che fa l'unicità di ogni fatto e persona e cosa. Nessuno è più immune di Perec dalla piaga peggiore della scrittura d'oggi: la genericità. (Calvino 2011; 120)

La vicinanza con Calvino è dovuta anche alla partecipazione comune all'attività di OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, luogo di uno sforzo collettivo (ne erano parte, oltre Perec e Calvino, anche Le Lionnais, Queneau e Roubaud) di riformulare le regole della scrittura, contaminandola con la matematica e le scienze. Le teorizzazioni del laboratorio hanno un peso decisivo nell'opera di Perec, soprattutto per quel che riguarda l'ambizione di proporre nuovi procedimenti a chi vuole scrivere esplorando sistematicamente le potenzialità della lingua e della parola, non smettendo di illustrare ciò che si è potuto dire, da Jakobson in poi, sulla funzione poetica del linguaggio; si trattava di un modo, attraverso la scoperta delle possibilità della lettera e dei simboli, di immaginare l'inimmaginabile, andando a scavare quell'irrapresentabile che ha segnato la sua vita, l'assenza della madre.

Prima di passare alla lettura più diretta di *W ou le souvenir d'enfance*, è interessante però fare riferimento a ciò che Pontalis, che come detto fu analista dello scrittore, dice riguardo al paziente Perec (in questa occasione chiamato Simon), un'analisi che riassume i presupposti da cui stiamo prendendo le mosse, cioè di narrare il bianco che da sempre lo ha accompagnato a causa della perdita dei genitori negli anni della Seconda guerra mondiale:

I genitori sono morti durante i suoi primi anni di vita: deportati, dispersi. Vede in questa doppia sparizione la causa della sua «amnesia infantile». Vi farà spesso ritorno: «Non posso avere ricordi d'infanzia perché sono stato così presto orfano». In altre parole i genitori hanno trascinato nella morte il bambino vivo. Non gli resta che sopravvivere. E ciò che sopravvive nelle sedute è una straordinaria macchina per produrre sogni (non per sognare), per giocare con le parole (più che per lasciarle giocare), per registrare la vita quotidiana (a condizione che resti rappresa). (Pontalis 1998; 251)

2. W o il ricordo di un'assenza

Nel 1975, anno in cui uscì il libro di Perec, fece la sua comparsa anche un'altra opera che andava ad inserirsi in quella categoria di "autobiografie oblique" (Lejeune 1991; 47): si tratta di *Barthes par Roland Barthes*. Ciò che si legge nella pagina subito dopo la copertina, prima ancora dell'inizio del testo vero e proprio, sorta di monito per chi sta per addentarsi nella lettura, potrebbe benissimo trovarsi anche in apertura di *W ou le souvenir d'enfance*: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman". (Barthes 1975; 1). Si tratta della caratteristica dominante di questo nuovo modo di raccontarsi, non più precisamente ordinato cronologicamente, ma rappresentato da piani diversi che si sovrappongono. In Perec questo modo di raccontare è incarnato già nella struttura del libro, diviso in due parti che raccontano due storie: da una parte la vicenda personale del bambino Perec dopo la morte dei genitori durante la seconda guerra mondiale, dall'altra la storia del misterioso mondo di W, una terra nata dall'immaginario dello scrittore che però, come vedremo, costituisce il tentativo di rappresentare e spiegare questa scomparsa. Vari episodi all'interno del romanzo mostrano come Perec si smarchi dalle regole della narrazione autobiografica, pur rappresentando la sua storia personale, episodi che "in chiave metatestuale rimanda[no] alla mancata presentazione dell'autobiografo davanti ad altre leggi, quelle della memoria" (Marfè 2012; 4).

La forma che questo ricordo d'infanzia assume non è una forma lineare ma si compone di pezzi e frammenti in cerca di unità, incompiuti ma uniti attraverso l'unico mezzo possibile, la scrittura. Ed è grazie alla scrittura che Perec cerca di chiudere, o quantomeno cominciare a sbrigliare, questo nodo lento, con il senso della storia che resta solo abbozzato ed è sempre unicamente la scrittura il mezzo che dovrebbe servirgli per dare corpo ad una storia personale di per sé incerta e sospesa tra le affabulazioni che lui vi costruisce intorno. Come nota Burgelin, ci troviamo davanti ad un doppio registro della memoria: da una parte quella che cerca di incamminarsi verso una risalita dall'oblio, verso le tracce sempre sfocate ma comunque obiettive dell'infanzia – i documenti tangibili prima di tutto, foto, certificati, ecc. –, dall'altra invece esiste una memoria che difende o protegge i fantasmi, le emozioni del bambino. Il modo in cui queste due modalità di reminiscenza si uniscono e vivono all'interno del romanzo, è scandito dall'alternarsi regolare dei due racconti, un procedimento che

nella sua apparente rigidità sembra non dare spazio al fluttuare incerto e mutevole della memoria, ma che invece qui acquisisce nella scrittura di Perec una forma originale e non così semplice da poter dividere in maniera netta le due diverse parti, che finiscono per essere difficili da dividere, formando quasi un *unicum* narrativo:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seul, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.

L'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire: c'est un roman d'aventures, la reconstruction, arbitraire mai minutieuse, d'un fantasma enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. L'autre texte est une autobiographie: le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre diexploits et de souvenirs, fait de bribes éparpillées, d'absences, d'oublis, de soutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres. Le récit d'aventures, à côté, a quelque chose de grandiose, ou peut-être de suspect. Car il commence par raconter une histoire et, d'un seul coup, se lance dans une autre: dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture. (Perec 1975).

La prima persona, l'io, è assente da questa descrizione che si concentra invece sulla necessità per i due testi di esistere solo attraverso l'appoggio reciproco di uno sull'altro. Queste due serie alternate, differenziate anche dal punto di vista tipografico, in corsivo la storia di finzione, in tondo le memorie, sono entrambe succubi di una uguale condizione di opacità rispetto alla realtà e il tentativo di renderle più nitide attraverso la scrittura, è espresso anche dalla citazione in esergo di Raymond Queneau: "Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir?" (Perec 1975; 1). Il contenuto di *W ou le souvenir d'enfance* sembra poter essere, se non la risposta, un tentativo di avvicinarsi alla struttura e allo stile a questa «brume insensée» e provare ad entrarvi e mettervi ordine. Il romanzo è diviso in due parti che, pur nell'unità degli intenti del libro, assumono delle differenze ben evidenti. Innanzitutto è importante notare come nella prima parte del romanzo i ricordi occupino i primi sei capitoli pari mentre la storia di finzione i capitoli dispari. Tutto il discorso è saturo di assenza e di mancanza, quella dei ricordi e quella dei genitori. Ed è questo il vortice della scrittura: si tratta dell'assenza di storia di cui si parlava sopra, si tratta delle conseguenze di un male subito durante l'infanzia e che segna tutta la vita. Il risultato di una simile ricerca non può che essere nella collezione di frammenti senza continuità.

I primi sei capitoli dispari sono appunto dedicati alla storia di finzione di cui è protagonista un disertore francese attualmente rifugiato in Germania; una misteriosa organizzazione gli ha assegnato il nome di un bambino scomparso, Gaspard Winckler, di cui sarà costretto a cercare il corpo scomparso (si tratta di un furto di identità che torna prima o poi a chiedere il conto, un fatto che riecheggia l'incertezza di Perec circa le sue origini). Ad affidargli questo compito è il misterioso Otto Apfelthal, affiliato ad un misterioso "Bureau Veritas". La fantasmatica figura di questo dottore è assimilabile



a quella di uno psicoanalista, sia perché, durante la conversazione in cui si trovano di fronte al tavolino, la voce del dottore sembra a Winckler stranamente vicina, come sussurrata all'orecchio e, fatto ancor più importante, poiché gli sembra che ogni parola sul bambino scomparso parli di lui. In questo momento, in un vertiginoso gioco letterario, l'autore Perec si identifica nello stesso momento con il Winckler uomo e con il Winckler bambino, iniziando così la ricerca di se stesso. Si noti inoltre come il bambino Gaspard Winckler, sordomuto a causa di un evento di natura traumatica, sia oggetto di un tentativo estremo di salvataggio da questa condizione proprio da parte della madre (che è una cantante d'opera e si chiama Caecilia, nome simile in francese a quello polacco della madre di Perec, Cyrla), che organizza un viaggio in mare alla scoperta delle meraviglie del mondo, nella speranza di far tornare la parola al figlio. Si può trattare di un tentativo di salvataggio accostabile a quello della madre di Perec (e in francese *mer*, mare, è omofono di *mère*, madre) nei confronti del figlio che lascia sul treno della Croce Rossa, nella speranza di una salvezza lontana da Parigi. E anche il destino delle madri è lo stesso; così come Perec perde la madre nei campi di sterminio, così durante questo viaggio in barca il bambino Gaspard è l'unico superstite di un tragico incidente in acqua, nella Terra del Fuoco. Si tratta, anche in questo passaggio intermedio, di un tentativo di denunciare il male e la rovina inarrestabile che porterà un'assenza così importante.

La narrazione procede lineare fino al capitolo XI, dopo il quale si trova una pagina bianca che segna la fine della prima parte. La seconda parte, che segue questi puntini di sospensione, mantiene la sua divisione tra racconto d'infanzia e storia fantastica, ma acute differenze attraversano entrambe le parti. Quella fondamentale è rappresentata dalla totale assenza della madre, non più presente nei ricordi di Perec; quella che va ad investire invece il racconto di finzione è la fine del racconto sulla ricerca del bambino Gaspard Winckler e la narrazione dell'isola W, misteriosa isola in cui Gaspard Winckler uomo si è imbattuto; starà proprio a lui farsi carico di ciò che ha visto e riportarlo agli altri. Colui che visita l'isola si sente obbligato a dare testimonianza di ciò che ha visto, a narrare dell'orrore e della violenza dell'isola, cosicché la storia del bambino scomparso si trasforma nel racconto di una tragedia indicibile a cui l'autore, in maniera più o meno evidente, è intrinsecamente legato. Quando, dopo il capitolo vuoto, probabilmente Winckler (ma in realtà non sappiamo mai chi racconta dell'isola di W, la narrazione diretta di Winckler si interrompe dopo l'incontro con il medico Apfelsthal) riprende la parola per dire "il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W" (Perec 1975; 93), mostra in tralice la realtà di una narrazione che unisce un verbo al condizionale e uno al presente, l'incertezza di un mondo inimmaginabile e la realtà indimenticabile per la sua violenza. Questo mondo immaginario, che però, come detto, intrattiene un legame assai saldo con la realtà vissuta, trascende la dualità tra reale ed irreale: Jean-Baptiste Pontalis, in un suo saggio dedicato appunto a questo mondo di mezzo, parla dei luoghi creati dall'immaginazione come di mondi imperfetti, non del tutto finiti in cui l'uomo si muove andando da una incertezza all'altra. È proprio questa mancata finitezza a

scatenare quella inquietudine intellettuale che porta ad un'incertezza che si fa cifra caratteristica della descrizione del violento mondo di W: "Restare nell'imperfetto, nell'incompiuto, nell'inquietudine, a meno che ciò non sia, invece la calma assoluta di colui che non ha niente da temere e quasi nulla da sperare. [...] Essere lì, fuori dal tempo misurabile" (Pontalis 2000; 23).

Evocando una tradizione narrativa incentrata su società rette da un'utopia, Perec guida il lettore dentro questo universo costruito sullo sport e sulle sue minuziose e pesanti leggi. Dietro l'eroico motto «FORTIUS, ALTIUS, CITIUS», non si cela nient'altro che un'unica legge riconducibile al principio di sopravvivenza mutuato da Darwin, un Darwin ovviamente travisato e volgarizzato:

Il est clair que l'organisation de base de la vie sportive sur W [...] a pour finalité unique d'exacerber la compétition, ou, si l'on préfère, d'exalter la victoire. [...] Le struggle for life est ici la loi: encore la lutte n'est-elle rien, ce n'est pas l'amour du Sport pour le Sport, de l'exploit pour l'exploit, qui anime les hommes W mais la soif de victoire, de la victoire à tout prix. (Perec 1975; 123)

C'è un imperativo della vittoria a guidare la vita di W, l'uomo diviene tale solo in base alle sue vittorie. Le leggi irrazionali che vigono sull'isola finiscono per far sprofondare il lettore in uno stato misto di disperazione e disprezzo: i premi per i vincitori vanno di pari passo con le vessazioni per gli sconfitti ("Gloire aux vainqueurs! Malheur aux vaincus"); possono inoltre essere inserite regole arbitrarie durante la gara per rendere più incerto il risultato; i giudici sono ingiusti e violenti, gli arbitri sadici. Ogni infrazione a queste leggi è peccato mortale e punito di conseguenza tramite vessazioni, vendette e violenze. La Legge è inconoscibile ma non per questo non è conosciuta, tra chi la subisce e chi invece la governa si erge un muro insuperabile. La sicurezza non esiste; l'atleta deve sapere che nulla è sicuro e che può aspettarsi di tutto, le decisioni vengono ovviamente prese a sua insaputa e, buone o brutte che siano, egli deve solo sottomettersi. Con questi presupposti la vita degli atleti non è nelle loro mani; essi non possono che attendere e sperare nella vittoria, sempre veicolata dai «grands Official» che fanno e dis fanno a loro piacimento le regole. Il culmine di queste violenze viene raggiunto durante le Atlantidi, una delle maggiori competizioni che si svolgono a W. In queste contese fanno la loro apparizione le donne, fino ad allora mai nominate nel racconto; tenute in disparte perché non all'altezza, durante queste speciali gare vengono fatte spogliare e abbandonate sulla pista e dato loro un mezzo giro di vantaggio prima che gli atleti migliori partano al loro inseguimento per riacciuffarle e stuprarle:

Un tour de piste suffit généralement aux coureurs pour rattraper les femmes, et c'est le plus souvent en face des tribunes d'honneur, soit sur la hendrée, soit sur la pelouse, qu'elles sont violées. (Perec 1975; 144)

La considerazione più immediata da questa prima descrizione del mondo di W, riguarda il rapporto che lega gli atleti alle leggi dell'isola, un rapporto che ha, come unico mediatore, il corpo, sia esso veloce ed allenato, o da scartare e violentato. Si tratta di una vita che, per usare la dicotomia di Giorgio Agamben (Agamben 2005; 3), all'interno del mondo politico è intesa solo come *zoé*, cioè come semplice vivere comune a tutti gli esseri umani ("nuda vita"): seguendo ciò che Foucault scrive in *Sorvegliare e punire* per individuare il momento di passaggio dalla politica alla biopolitica, nell'isola di W la vita è legata solo alla costituzione biologica dell'individuo, il potere politico domina sul corpo degli individui e "il disprezzo del corpo si riferisce ad un'attitudine generale nei confronti della morte" (Foucault 2013; 59). La caratterizzazione principale delle leggi che governano l'isola di W è quella di avere il diritto di vita e di morte sugli abitanti dell'isola, quindi in un esercizio del diritto che si esercita soprattutto sui corpi, "dal lato della morte e riguarda la vita solo indirettamente come astensione dal diritto di uccidere" (Agamben 2007; 77): il corpo del soggetto diventa il principale obiettivo dell'intervento del potere.

La descrizione di W, che illustra fin nei minimi dettagli i regolamenti, le tipologie di atleti e i tipi di gare, è una grottesca rappresentazione di una violenza per molti versi inspiegabile ma che, come dice il narratore, è anche inevitabile per gli atleti di W, sottoposti a leggi e violenze inaudite. Questa legge inumana, sintetizzabile nei regolamenti e nelle continue contraddizioni che questi regolamenti subiscono, spinge ogni atleta a giocare in maniera irregolare, a barare per far cadere nelle grinfie della violenza il suo avversario. In un mondo così descritto non è difficile individuare un'allegoria della recente storia mondiale, della violenza (anch'essa inumana e inspiegabile) del regime nazista e delle grandi parate organizzate in stadi maestosi. Luigi Marfè nel suo saggio fa notare anche come si possa intravedere in questa allegoria l'accadimento che sconvolse la Francia nel 1942 quando in un altro stadio, il Vélodrome d'Hiver di Parigi, furono stipati per giorni più di tredicimila ebrei, con la complicità della polizia francese, in attesa della deportazione (Marfè 2012; 8). Storia mondiale che diviene storia particolare nel caso di Perec, della sua origine ebraica e della morte della madre nei campi di concentramento.

Ci sono almeno tre situazioni interne alla vita di W che rimandano direttamente alla vita nei campi di sterminio. Il primo riguarda i segni di riconoscimento che hanno gli atleti: i novizi infatti "On les reconnaît à ce qu'ils n'ont pas de W sur le dos de leurs survêtements, mais un large triangle d'étoffe blanche, cousu le pinte en bas" (Perec 1975; 134). Un triangolo con la punta rivolta verso il basso è la metà della stella di David, costituita da un altro triangolo posizionato con la punta verso l'alto.

Il secondo riguarda invece l'anonimato che vige a W. La spersonalizzazione dell'individuo comincia con la mancanza di un nome: "les Athlètes en exercice n'ont pas de noms, mais de sbriquets" (Perec 1975; 134). Gli atleti esistono in quanto atleti, di ciò che resta della loro esistenza nulla importa. Così ai vincitori viene dato uno pseudonimo che dura fino a quando nessuno vincerà nuovamente quella gara e li rigetterà nell'oblio.

Infine, nella sproporzione che si crea tra i vincitori e i vinti, è possibile ravvisare un'allegoria del rapporto tra tedeschi ed ebrei nei campi, tra vincitori e perdenti, esemplificato nella tortura di correre con le scarpe al contrario un intero giro di campo, cosa che a prima vista può sembrare innocua ma che in realtà "est extrêmement douloureux et dont les conséquences (meurtrissures des orteils, ampoules, exulcerations du cou-de-pied, du talon, de la plante)" (Perec 1975; 147) reiterano le sofferenze anche nei giorni successivi poiché impediscono alle vittime di sperare in «un classement honorable dans les compétitions des jours suivants». Difficile non pensare agli atroci dolori ai piedi raccontati dai sopravvissuti ai campi di concentramento, per esempio da Primo Levi in *I sommersi e i salvati*.

Questo particolare statuto dell'isola porta a poter accostare la sua struttura a quella di un lager. Si rintraccia così in questo paradigma, un mancanza di diritto che permette di agire sugli abitanti in assenza di qualsiasi giurisdizione con l'impunità dell'uccisione e la violenza. Il prigioniero dell'isola diviene allora "referente negativo privilegiato della sovranità biopolitica e, come tale, un caso flagrante di *homo sacer*, nel senso di vita uccidibile e insacrificabile" (Agamben 2005; 166). La sua uccisione non costituisce, agli occhi del regime che governa, né un'esecuzione capitale né un sacrificio, ma solo l'attuazione di una mera uccidibilità inclusa nella loro natura.

È una caratteristica del regime totalitario, quella di avere una struttura fortemente gerarchizzata in cui il potere proviene tutto dall'alto e investe il basso che però non ha possibilità né di controllo né di conoscenza della situazione generale. Le leggi di W sono il "motore della macchina di oppressione sociale cosciente, instancabile e gerarchizzata in cui ogni ingranaggio partecipa all'annientamento degli uomini". Come all'interno del lager, nei giochi sportivi dell'isola di W, di cui sono esempio più violento le Atlantiadi, vige un sistema simile, che non si fatica ad accostare a quello raccontato da Primo Levi: "all'interno dei Lager, in scala più piccola ma con caratteristiche amplificate, vige la struttura gerarchica dello Stato totalitario, in cui tutto il potere viene investito dall'alto" (Levi 2013; 33).

Il romanzo si conclude poi con il tragico racconto della fortezza di W che prepara chi, in qualunque giorno, potrebbe trovare l'universo scomparso ma indimenticabile:

Colui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées li fera peur, mais il faudra qu'il pousse longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié: des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... (Perec 1975; 220).

Così si conclude lo sforzo dell'autore Perec di ricostruire la sua storia anche attraverso la storia della sua famiglia, delle persone a lui e alla sua famiglia vicine, nell'estremo tentativo di dar voce al silenzio, di riempire l'assenza di storia da cui è partito; per fare questo Perec costruisce un mondo di invenzione fantastico che assume, in riferimento alla violenza nazista, uno statuto di realtà: "si tratta di una connessione

esistente sul piano della strutturalità, fra quanto diciamo reale, vero, obiettivo, e ciò che invece appare fuori dalla realtà, come immaginario, puro sogno e fantasma” (Musatti 1988; 10).

Il percorso lungo «avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié», rispecchia il tentativo dell'autobiografia perezchiana di utilizzare il racconto finzionale per il lavoro di investigazione. Racconto di finzione che in ogni caso non è mai separato dal racconto d'infanzia, ma che vive in contrapposizione ad esso, in una dialettica che cerca di giungere ad una sintesi: gli «Schnell, los Mensch» del mondo di W fanno da contraltare alla lentezza della vita di Villard-de-Lans, ma sono ambedue metodi per ricordare, per tornare all'assenza e riempirla di significato.

3. Dal bianco al bianco

Come detto, la narrazione di *W ou le souvenir d'enfance* procede lineare, nella sua alternanza tra le due storie, fino al capitolo XI, dopo il quale si trova una pagina bianca con la semplice iscrizione “(...)”, conclusione della prima parte. Se si sono già mostrate le differenze che intercorrono tra le due parti, una su tutte l'assenza della madre, resta invece da indagare la funzione di questi puntini di sospensione e del bianco del capitolo vuoto, luogo di interpretazione privilegiato per la nostra chiave di interrogazione del testo. Si crea una sorta di campo magnetico intorno a quel capitolo, campo magnetico che ricorda ciò che accade ne *La disparition*, dove dopo l'assenza del quinto capitolo, anche lì segnato da una pagina bianca, si scatena la ricerca della soluzione del mistero che produce una sorta di vacillamento: si perde di vista ciò che era successo prima e la storia sprofonda in una serie violenta e inesorabile di omicidi. Si è detto come, *La disparition* ce lo ha insegnato, il bianco e l'assenza necessitano di un'indagine che non si fermi all'evidenza del vuoto grafico, ma che vada invece ad investigare il punto in cui nasce questo vuoto. Assecondando ciò che scrive Castoldi, il bianco assurge a simbolo di un'assenza che virtualmente contiene ogni possibile nascita “segnala al tempo stesso un vuoto da riempire, una morte cui deve essere data vita, ed è la vita stessa rispetto alla negazione del nero” (Castoldi 1998; 49).

Il campo magnetico che si crea attorno a questi punti di sospensione ha un importante duplice compito: da una parte quello di indicare il non detto, il rimosso, o più empiricamente ciò che non può essere afferrato, dall'altra invece segna una giunzione, un tentativo di ricerca che parte appunto da questo bianco. Per Perec si tratta, come sottolineato in precedenza, di tentare di rimediare al grande male che ha segnato tutta la sua vita: l'assenza di storia causata dalla morte dei genitori. *W ou le souvenir d'enfance*, con la storia dell'isola di W, rappresenta il tentativo estremo e più direttamente riferito alla realtà che compie Perec nella sua opera di riempire questa assenza. Ma la consapevolezza che sembra guidare Perec risiede nella difficoltà intrinseca di questo tipo di ricerca, che può essere riassunta nella complessità interna

della narrazione, poiché “come per ogni grande narrazione, non può esservi accesso diretto al significato” (Banon 2009; 31). Perec probabilmente sapeva, che nelle lingue semitiche ad un unico significante possono corrispondere più significati e così come nelle interpretazioni del Midrash, anche gli spazi bianchi assumono un'urgenza ermeneutica:

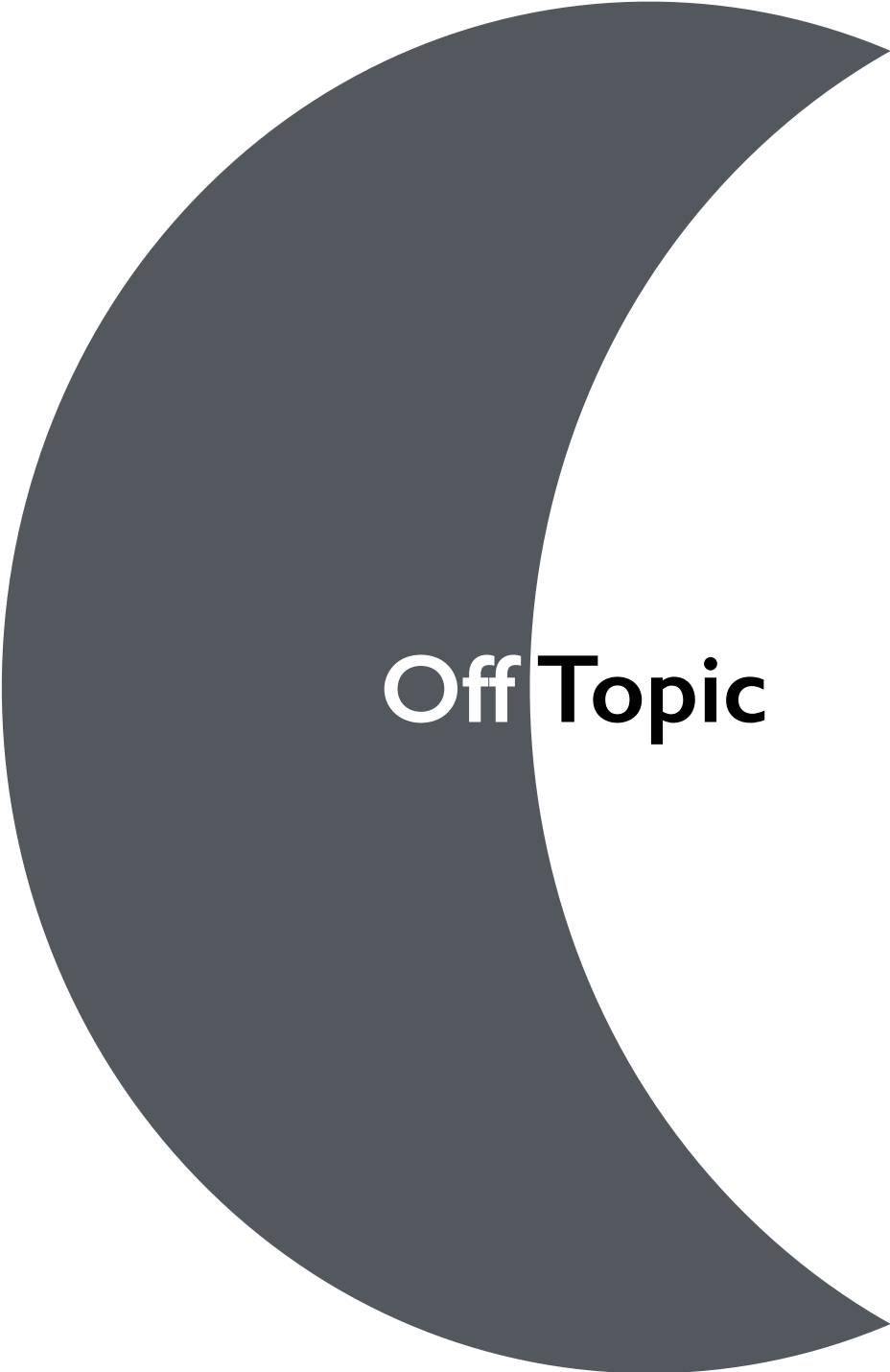
Lo spazio bianco non è una semplice distanza immediatamente percepibile. [...] Gioca un ruolo implicito estremamente importante. Non solo per la poesia in cui fornisce il ritmo, ma anche come portatore di non-detto. Lo spazio bianco [...] è ciò che permette al linguaggio di essere totalmente decifrabile. [...] Lo spazio bianco è come il luogo di una riserva di senso che il testo nasconde. Esso permette le aperture in cui si introducono le trasformazioni. Lo spazio bianco è un invito all'interpretazione attraverso il non-detto che suggerisce. (Banon 2009; 203-204)

Su questo bianco Perec ha edificato la sua opera: la costruzione confusa di W acquista il suo senso nel vorticoso alternarsi di parole e silenzio, di dati reali e racconto di finzione e tuttavia non si arriva ad una sua completa risoluzione perché Perec non riesce a trovare il punto in cui “se sont brisés les fils qui me rattachent à [sa] enfance” (Perec 1975; 25) e a ricucire il filo del passato con quello del presente. Un mancato completamento insito forse proprio nel suo nome, se è vero, come racconta nel capitolo dedicato alle memorie familiari, che il cognome Perec deriva dal nome di famiglia Peretz che in ebraico significa “buco”. L'intertestualità dell'opera di Perec finisce per investire anche la sua stessa vita.

Bibliographie

- Agamben G. (2007), *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Agamben G. (2005), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
 Amigoni F. (2011), “Un mucchio di reliquie”. Perec e Pontalis: dall'assenza di memoria alla memoria dell'assenza, *Psicoterapia e scienze umane*, 3; 333-54.
 Banon D. (1987), *La Lecture infinie: les voies de l'interprétation midrachique*, Paris, Seuil; tr. it. 2009, *La lettura infinita. Il Midrash e le vie dell'interpretazione nella tradizione ebraica*, Milano, Jaca Book.
 Barthes R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
 Burgelin C. (1988), *Georges Perec*, Paris, Seuil; tr. it. 2008, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Milano, Costa & Nolan.
 Calvino I. (2011), *Lezioni americane*, Milano, Mondadori.
 Castoldi A. (1998), *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia.
 Foucault M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard; tr. it. 2013, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
 Freud S. (1899), *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke; tr. it. 2011, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Lacan J. (1966), *Écrits*, Paris, Seuil; tr. it. *Scritti*, Torino, Einaudi.
- Levi P. (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Marfé L. (2012), Le leggi di W. Georges Perec, utopia e memoria, *Between*, 2: 1-17, Retrieved on 6 April 2017 from <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/368/351>
- Musatti C. (1988), Struttura logica della fantasia, in Branca V., Ossola C. (ed.), *Gli universi del fantastico*, 10-22, Pisa, Nistri-Lichi.
- Perec G. (1978), *La vie mode d'emploi*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Perec G. (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard.
- Pontalis J.B. (1998), *L'Enfant des Limbes*, Paris, Gallimard; tr. it. 2000, *Limbo. Un piccolo inferno più dolce*, Milano, Raffaello Cortina.
- Pontalis J.B. (1977), *Entre le reve et la douleur*, Paris, Éditions Gallimard; tr. it. 1988, *Tra il sogno e il dolore*, Roma, Borla.



Off Topic



Combining Qualitative and Quantitative Approaches to Discourse Analysis: In Conversation with Gerlinde Mautner and Alan Partington

Antonio Fruttaldo / Mariavita Cambria

Abstract

The essay contains an interview to Gerlinde Mautner (WU – Vienna University) and Alan Partington (University of Bologna) given during the 2016 Critical Approaches to Discourse Analysis Across Disciplines (CADAAD) International Conference. The aim of the contribution is to critically discuss contemporary issues linked to the qualitative and quantitative approaches divide in linguistic research. These two notions are strickly connected and related to the broader category of the social imaginary since they are both a construct but also help shape academic research. Therefore, the following interview will tackle these issues in linguistic research and raise several questions concerning what both Corpus Linguistics and Discourse Analysis are but also about the nature of language analysis itself and, more specifically, the role of quantitative and qualitative analyses in linguistics.

Keywords

Linguistics | Critical Discourse Analysis | Corpus Linguistics | Imaginary | Qualitative and quantitative approaches |

Authors

Antonio Fruttaldo – antonio.fruttaldo@unina.it
Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Napoli Federico II

Mariavita Cambria – mcambria@unime.it
Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
Università di Messina



1. Prologue

The idea of an essay containing an interview with Alan Partington and Gerlinde Mautner originated while having a nice walk around the Certosa di Pontignano, near Siena, after Gerlinde Mautner's plenary at the *Corpora and Discourse International Conference* (June 30–July 2, 2016). It was early evening, and we were enchanted by the atmosphere of the place swarmed with the soft lights of fireflies crowding the vineyards surrounding the Certosa.

One of the many discussions of the afternoon was about Fairclough's (1989) preface to the third edition of *Language and Power* where, in commenting on the role of Corpus Linguistics, he states that "[...] the widely-used term 'corpus linguistic analysis' is a misnomer: corpus linguistics is not analysis, it is a tool which can serve analysis" (Fairclough 1989: 20). This had raised several questions concerning what both Corpus Linguistics and Discourse Analysis are but also about the nature of language analysis itself and, more specifically, the role of quantitative and qualitative analyses in linguistics. An entire universe of sense is constructed behind the quantitative and qualitative approaches divide: they both refer to an imaginary delineation of what science is. The *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines* (CADAAD) conference was approaching in Catania (Sicily, Italy) and gave us the opportunity to further discuss these issues with Gerlinde Mautner and Alan Partington.¹

As Hart and Lukeš (2007) underline, the aim of this series of conferences is that of assessing the state of the art of Critical Discourse Studies and offering new directions in this field of investigation. Therefore, CADAAD conferences represent an invaluable opportunity thanks to which researchers coming from disparate disciplines can critically explore different aspects of society through various methodologies and approaches.

The group of scholars who work within the CADAAD network more specifically adopt Critical Discourse Analysis (Fairclough 1989, 1992, 1995, 2001; Fairclough and Wodak 1997; Fairclough, Wodak and Mulderrig 2011; Reisigl and Wodak 2001; Weiss and Wodak 2003; Wodak 2014, 2015; Wodak and Meyer 2001) as their main framework of investigation.

As Weiss and Wodak (2003) argue, "[...] studies in CDA are multifarious, derived from quite different theoretical backgrounds and orientated toward very different data and methodologies" (Weiss and Wodak 2003: 12). However, Hart and Lukeš (2007)

¹ More information on the sixth international conference *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines Conference* (CADAAD), hosted by the University of Catania (Italy), 5–7 September, 2016, can be found online at <http://www.cadaad2016.unict.it/> (Last accessed: May 24, 2017).



remark that, while being multifarious, researchers working within CDA tend to apply specific approaches, such as that developed by Fairclough (1989, 1992, 1995) and Wodak (2014, 2015), among others.

Critical Discourse Analysis draws its inspiration from “[...] the Marxist-influenced Critical Theory of the Frankfurt school, later followed by Habermas, and Foucault’s post-structuralist discourse analysis” (Hart and Lukeš 2007: ix). These approaches all share the same aim: the investigation of the relationship between language and power (Weiss and Wodak 2003) so as to uncover ideologies conveyed through discourse. In this sense, Fairclough, Wodak and Mulderrig (2011: 357) define Critical Discourse Analysis as:

[...] a problem-oriented interdisciplinary research movement, subsuming a variety of approaches, each with different theoretical models, research methods and agenda. What unites them is a shared interest in the semiotic dimensions of power, injustice, abuse, and political-economic or cultural change in society.

CDA is therefore politically-driven in highlighting power relations in discourse. In this sense, CDA thrives on the researchers’ intuition in drawing these power relations. However, as Partington (see this contribution) highlights, Critical Discourse Analysis seems to be in a state of crisis. This is mainly due to the fact that, given the body of literature on CDA approaches, the appliance of given methodologies within the field of research has made the exploration of new alleys difficult to integrate within this framework.

The crisis, however, should not be seen as a limitation but rather as an opportunity. When facing a moment of crisis, there are two possible options researchers may choose: embracing the crisis or building fences and, thus, creating inexpugnable ivory towers. Critical approaches should, therefore, embrace this crisis as their very same definition seems to indicate. Indeed, the terms ‘critical’ and ‘crisis’ share the very same Greek root, *κρίνω* (‘to separate, decide’; see Wodak 2014 for a more detailed discussion of the term ‘critical’). The notion of ‘critique’ in Western society has had a long tradition, dating back to ancient Greece, through the Enlightenment philosophers and, ultimately, to the modern day. The word is adopted to indicate the use of rational thinking to question arguments or prevailing ideas. Therefore, embracing the crisis means using the researchers’ intellect in order to discern from society those values on which ideologies feast.

However, the temptation of the building-fences option, of cocooning oneself in the soothing melody of the Sirens singing traditional songs, does not seem to diminish. This is particularly linked, for instance, to the ongoing debate between CDA and corpus-based approaches. CDA mainly sees itself as being strictly qualitative in its nature: the intuition and the decisions of the researchers are the sole guides in the selection and interpretation of the data they set out to investigate. The researchers’ biases are, thus, celebrated and purposefully adopted to highlight ideologies in



discourse. Corpus-based approaches, on the other hand, tend to combine evidence and intuition together, embracing both the researchers' bias towards the data and the check-and-balance approach (Mautner 2015) by using a collection of various texts to test the researchers' own intuition.²

The researchers' intuition, which has been at the centre of various debates (Fillmore 1992; McEnery and Wilson 1996; Partington 2008), brings our discussion to the topic of social imaginary. Indeed, while our intuition may provide the infinite possibilities that language users have at their own disposal in their language system, corpus-based analysis can show us recurrent patterns of use. This may seem quite simplistic, and the differentiation may lead us back to the dichotomy between quality and quantity. However, as large collections of data can be seen as the sum of a multitude of intuitions come together, the analysis of a corpus can be regarded as a possible way to look at all these intuitions at work, a possible way to reconstruct the interconnections among individuals in the creation of a collective social imaginary.³ If language is nothing but the exemplification of how human beings perceive and look at the world, highlighting patterns in the way we create our reality may be a way to look at the collective contours of social imaginaries.

After this brief introduction, which explains the context and the main topics covered in our interview to our guests, we now leave the floor to Alan Partington and Gerlinde Mautner. Alan Partington is Associate Professor at the University of Bologna (Italy), where he teaches in the Political Science Department. He is also a member of the Challenge Panel of the Centre for Corpus Approaches to Social Science (CASS) at

² For an overview and critical discussion of the combination of Corpus Linguistics and Discourse Analysis, see Taylor and Marchi (2018). More specifically, the authors in their edited book investigate dusty corners, blind spots, and pitfalls in combining Corpus Linguistics and Discourse Analysis. The aim of this book is therefore to foster greater awareness of implications of methodological choices, provide improved toolkit for carrying out research combining Corpus Linguistics and Discourse Analysis, and finally offer an exploration of neglected or under-researched areas.

³ The combination of evidence and intuition should be highly advocated. Therefore, as a way of exemplifying this, Partington (2008) introduces the distinction, firstly proposed by Fillmore (1992), between the "armchair linguist" (i.e. intuition-based approaches; Partington 2008: 95) and the "one-dimensional, lazy-minded corpus linguist" (i.e. corpus-based approaches; Partington 2008: 95). Partington (2008) thus comments that the two approaches, when applied in isolation, must be used with caution (see McEnery and Wilson 1996: 5–13 for a more detailed discussion on corpus-based and intuition-based approaches). More importantly, Partington (2008) argues that "[g]ood corpus linguists [...] exploit the interaction of intuition and data, giving balanced attention to analysis, description, interpretation, explanation" (Partington 2008: 96). In this sense, corpus linguists should not avoid the combination of theory and observational data and, thus, after observing the empirical data, "the corpus linguist may well then retire to his or her armchair to reflect upon them" (Partington 2008: 96).



Lancaster University. His research interests focus on two main fields: Corpus Linguistics methodologies – through which he is most interested in analysing lexical grammar and semantic prosody – and Discourse Analysis. He coined an acronym for the combination of these two research fields, that is, Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS; Partington 2004, 2006a, 2006b, 2009, 2015; Partington, Duguid and Taylor 2013), which advocates the various scientific benefits of the analysis of discourse through the use of Corpus Linguistics methodologies.

Gerlinde Mautner is Professor of English Business Communication at WU (Vienna University of Economics and Business, Austria). She has also spent several extended research periods at the linguistic departments of British universities, including Birmingham, Lancaster, Cardiff and King's College London. From September 2012 until March 2013, she was a visiting fellow at the School of Business and Management of Queen Mary, University of London. In September 2014, she was appointed Honorary Visiting Professor at CASS Business School (City, University of London). Her primary research interests lie at the interface of language and society and, more specifically, of language and business (see Mautner 2010, 2012, 2014, 2016). Moreover, her work also focuses on methodological issues on mixed methods research (combining, for example, Critical Discourse Analysis and Corpus Linguistics; Mautner 2015) and exploring the opportunities and challenges of interdisciplinary cooperation (for example, between Critical Discourse Analysis and Critical Management Studies).

The following interview was recorded in the context of the sixth international conference *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines (CADAAD)*, hosted by the University of Catania (Italy), 5–7 September, 2016. The interview took place at the Monastero dei Benedettini on September 6, 2016.

2. In conversation with Gerlinde Mautner and Alan Partington

CADAAD conferences represent a successful example of how fruitful dialogues across disciplines can be. In this context, how would you define CDA and what is the role of CDA in engendering discourse analyses across disciplines?

Gerlinde Mautner: That is a tough question, because as you're all aware, whole book chapters have been written about how to define CDA, and what it is and what it isn't. I'll do my best. I would define CDA as an approach that examines the way in which discourse constitutes social reality and, in particular, in relation to unequal power relations. But that definition is probably only a start.

Alan Partington: I certainly agree that this present conference is very successful. So far, it's been very interesting. Really, far be it for me to attempt a definition of Critical



Discourse Analysis. But as a semi-outsider, it seems to me that it's in something of an identity crisis. But it's always been in an identity crisis. There are different strands which are in tension with each other. But this is precisely what makes it interesting. Being in an identity crisis, strangely, is a positive thing. It's when you get settled, when you think you know exactly what you are, that's when the problems arise.

Right from the start, the great article to read on internal tensions of CDA is Ruth Breeze (2011). She goes to the history where 'critical' at the beginning was a euphemism. Critical studies were begun by a set of German-speaking scholars who moved from fascist Europe to escape to America, but of course in America it was illegal to be Marxist, so they coined the term 'critical'. But immediately, of course, there were Marxists, and then there were post-Marxists, and then there were various strands within even those. That kind of definition, going way back, is very constraining. I think it would be a minority of people working in the field today who would say that they were 'strict' Marxists.

I think, as Gerlinde points out, most people would say, "Well, we are looking at the discourses, particularly discourses of power, and seeing the potential resistant readings to them, which can in some way take the pressure off of those who are the potential victims of powerful discourses". Now, that is a much less constraining position to hold, allows a lot more, which we see at conferences like this.

The question still to be answered... there are still, it seems to me, within the field, certain strands, and I'd even go as far as to use a CDA word, and say they are *hegemonic* strands: some of them require a certain amount of obedience to the kind of... I won't name names. We don't kiss and tell... But then, going ever less constrained, and therefore going ever wider in the possibilities of interaction with other disciplines, that raises questions like, "Are different kinds of CDA possible?"

In Italy, a fairly obvious question is, "Would it be possible to have a Catholic-inspired form of CDA? Would it be possible to have a more conservatively inspired CDA?". During a conversation about this with Tony McEnery, a student of his said he absolutely loved CDA, and wanted to do a CDA-type analysis of contemporary history of women's studies from an Islamic point of view.

So, all these questions... are all these things related? If the methodology used is defensible, are we going to include them as part of CDA or are we going to exclude them?

In the book of abstracts of the conference CADAAD 2016, many of the contributions that we have received and accepted to the conference used Corpus Linguistics methodologies. This might seem as a first step towards acceptance, but according to you, what is the role of Corpus Linguistics in this context, in the context of CDA?

Alan Partington: The role of Corpus Linguistics in the context of interaction with CDA... Well, strangely enough, Corpus Linguistics is also a discipline which is in a



perennial identity crisis. Always has been from the beginning. A very, very interesting article is in the ICAME Journal, by an ex-colleague of mine, Charlotte Taylor (2008), who went through all the Corpus Linguistics literature, and listed the descriptions which practitioners have used for it, and some said, "It's a tool"; others, "It's a method"; others, "It's a methodology"; or "is it a methodological approach?". Now, there are those who say it's a separate discipline, others say it's a new language theory, or a new theoretical approach, or that big word: a new paradigm-methodological approach. Of course, it's a bit of both, it's a bit of all of these things: it depends upon the research question, and the way in which the researchers are going to use it.

But I think the bottom line is that Corpus Linguistics has been introduced into discourse studies. One of the most fundamental epistemological contributions of Corpus Linguistics was the revelation of the uncertainty and the unreliability of introspection.

We always had doubts about introspection, and we always knew that, as Bacon says, the intellect left by itself always has to be treated with suspicion. But Corpus Linguistics opened the Pandora's box that showed that so much of what armchair linguists had said was biblical truth turns out to be completely different from the way language is used intuitively by speakers and writers. This, I think, is a message, a lesson, which has to go well beyond Corpus Linguistics or all Linguistics, and must have an effect on CDA too, and even in the whole of the human sciences, I would think.

Gerlinde Mautner: I think Corpus Linguistics helps drag the armchair critical discourse analysts out of their armchair, because under the heading of criticality a great deal of unsubstantiated intuition and intuitive stuff is hidden. That was the direct response to your comment, Alan. But when I have to explain to critical discourse analysts what Corpus Linguistics can do for them, I would say, simply more power to your elbow. I personally do think it is actually best seen as another set of tools in the toolbox. Obviously, there are theoretical underpinnings that inform it. But, at the end of the day, I think it's more of a hindrance than a help to elevate it into a paradigm, a theory of X, etc. Again, to use a word that Alan has introduced, I think that is unnecessarily constraining rather than liberating. That is what I would say about Corpus Linguistics. I also agree with your comment, Alan, that not to have an identity crisis at all is actually a rather worrying state to be in, because that's when more fences go up, more walls go up; if you really know who you are, then it becomes even easier to exclude others, 'the other', and so on.

Given the increasing number of authors analysing data by using different CL approaches, can it still be regarded as a methodology per se? How can we define Corpus Linguistics? Given the number of people that are using Corpus Linguistics, is it still a methodology? Is it still something that needs a theoretical framework behind? Or is it a



theoretical framework, given the fact that we are seeing more and more university centres that specialise in Corpus Linguistics, and they do Corpus Linguistics in different ways than other centres?

Gerlinde Mautner: That *per se* in your question, I noted. *Per se* is always suspicious. The reason why it's at least dangerous is, in practical terms, it often points to more seclusion. I don't think you can have any practical language analysis without an underlying theory. It may be unacknowledged. It's rather like when you're bringing up children: you will have an educational theory behind that, maybe unacknowledged, but what you do on a daily basis with your kids is informed by some form of pedagogy. Not acknowledging the underlying theory is actually more dangerous than not. That said, I think we ought to be very careful not to be too negative about Corpus Linguistics, sort of doing exactly the same. Because you used the words, "We use it for CDA", which I also do.

But I think that points to an important distinction: as CDA people using Corpus Linguistics, we do rely on colleagues from Corpus Linguistics to keep pushing the technological boundaries. All these things, all the software we use or the programs, the clever algorithms, they're not likely to be developed by CDA people, because we tend not to have those sorts of brains, let's face it. Although there is a school of thought that... well, I should maybe just speak for myself, and not speak for other people. But there is, of course, a school of thought that says that everybody who uses Corpus Linguistics software ought to write their own programs. I just don't think it's going to happen. First of all, because of three words: *life is short*. There's only so much you can do in one researcher's life. You have the pressure to publish, etc. The more likely scenario, for a long time to come, is that people doing the application, like CDA people, will rely on corpus linguists and then computer linguists to develop the goods, which we then use.

That said, when, as an applied person, you listen to some Corpus Linguistics stuff, or Computer Linguistics even, that often goes right over your head. Yes, so, we have other disciplinary boundaries to contend with as well.

Alan Partington: Just to pick up on what Gerlinde says... there is that really hard edge, those who argue that all corpus linguists have to learn to program. Whereas Gerlinde and I are both on the 'softer' side, and say no, Corpus Linguistics tends to use certain methods and certain tools, but they're our servants. We're users, and we tell them what to do, and stuff.

I'd like to go back a little bit to the question, "... regarded as a methodology *per se*". Obviously, that would be very reductive, to call it a methodology. One thing that probably one needs to keep in mind, when using Corpus Linguistics methods and tools is, within the field, Corpus Linguistics also creates, and depends upon, in a sort of virtuous circle, certain theoretical views of language. Two, in particular, come to mind, the Sinclairian, bottom-up, lexical grammar, that again, a great contribution to the field



of linguistics, that words and meaning co-select, that meanings work together in packs. Before the early days of corpus linguists, you still had this vision of grammar as being the slot and the filler. That you went along, and speakers went along, bit by bit, and chose from a certain restricted set what they were about to say next. But Corpus Linguistics has shown, because it makes so much authentic data available to the analysts all at once, this is not a picture of what speakers do. Language is, of course, linear, but it jumps and uses language in chunks.

The second theoretical view, it's a fairly recent one, dates from around about the early 2000s, the psycholinguistic theory of lexical priming by Michael Hoey (2005), how we actually internalise language as young babies, as you mentioned. Learning the maternal language, and then learn to reproduce it. Corpus Linguistics has also had its theoretical projects, as well as its theoretical underpinnings.

Given the rise of big data as a socio-cultural phenomenon, what are the critical implications in combining quantitative approaches with the traditional qualitative way of analysing language? Just focus on the way that the more we get, the more we will know about language. Is it really true, or is it just something that is focusing only on the amount of data we have?

Alan Partington: I made a few notes. When you say, "... what are the critical implications?", given the fuzziness of the word 'critical', why not just say, "... what are the implications?"

Gerlinde Mautner: Never interview linguists: they're fussy about words.

Alan Partington: Sorry! It's an excellent question, because CL and CDA are going through a process of rethinking the relationship between quantitative and qualitative approaches or information. If we take a step back, classically, in many human sciences like sociology, psychology, and so on, qualitative research comes first. You do an in-depth study of a particular family or a particular person, and you build up steadily a body of case studies. That would be a classic definition of what qualitative research would be – interviews, questionnaires, case studies, interaction with a person.

Then comes a stage in which you have a large number of case studies. And when you have a large body of case studies, then they're available to a more quantitative approach, so that you can have an overview, you can begin to make generalisations of what happened, what are known in sociology and psychology and so on as meta-analyses or meta-studies: combining lots of case studies and seeing what generalisations can be made. Sometimes, they're very wrong, especially if it's nutritional science. They're always wrong. [laughs]

In much Corpus Linguistics works, it is the other way round. You have masses of data, and you apply software programs, which can give you immediately an overview.



But given this overview, the question to ask is: is this statistical information also inherently functional and, therefore, qualitative? Even things like frequency word lists, keyword lists, the most typical kinds of quantitative information, they're obviously telling you something about the 'aboutness', something about the relationship between speakers, and so on. And then, of course, one of the most famous dicta is that then, from that overview, you can then funnel down.

The overview gives you some idea of what might be the most typical parts of your data, because that might be what's interesting to you, the most typical part; or, on the other hand, depending on your research question, what are the most atypical or unusual or most interesting from the point of view of your particular kind of research. But the point is that there is no strict distinction. You can't, either when you're going bottom-up in the classical sense, from qualitative to quantitative, or top-down from quantitative to qualitative, there's no cut-off point. And the two always, always are in a symbiotic relationship, interdependent.

Gerlinde Mautner: I'd actually like to go back to your question: if we have more data, do we automatically know more about language? I would like to answer that with a "yes, but...". Yes, if we have more data, we will know more about language. But that's not the same thing as saying we'll know everything about language.

If you gave a scientist a new telescope, a fantastic gadget, then yes, that fantastic new gadget will tell them more, they can actually see more through that new telescope. But it's still a telescope and not a microscope. And you can't blame the telescope for not giving you a microscopic rendering of cells. There's always a danger that we get so fascinated with a new toy, if you like, and in a way, big data is like a new toy, that we forget that it can only do what it says on the tin. I said many years ago, we wouldn't dream of blaming a screwdriver for not being terribly good at hammering in nails: they have different functions. That's why I would go for the "yes, but...".

The question about what big data is doing, it's giving us new vistas, absolutely. And, of course, big data itself, as a social phenomenon, raises all sorts of issues for Critical Discourse Analysis on a kind of meta-level, just the fact that it exists: what kind of authority do we give it in public discourse, and what are the surveillance and privacy issues? Checks and balances, both methodologically for applications in CL are important, but also socially. Checks and balances also don't save us, but checks and balances are safeguards against getting ahead of ourselves and not considering the consequences.

John Sinclair has been quoted, and again, I'd just like to reiterate that, one of his famous quotes is that sometimes a single instance of something can be more relevant than multiple instances. Coming from the researcher who gave us the idea that frequency is important, I think that is really very, very significant, and I would certainly subscribe to that and agree that the qualitative and quantitative approaches should always be symbiotic and work together, but that's easier said than done. It's a lot easier to claim that. Then, for an individual researcher to do both, particularly when



time is short, when your supervisor may be in one camp or the other... So, in practical terms, it's not as easy to deliver as it is to claim that.

The Humanities have always been regarded as belonging to the 'soft' science, but we are increasingly witnessing a hybridisation of soft and hard methodologies in, for instance, linguistic research. Is a demarcation between hard and soft disciplines still possible? How do you think this demarcation has worked and is working in the creation of a collective imaginary in labelling sciences?

Gerlinde Mautner: It's been hugely influential and not in a good way. I mean, the soft vs. hard disciplines divide is something that has bothered me for a long time, because if you are a humanities person in a business school environment, where quantitative approaches are not the only ones but certainly are very strong, then I think you're constantly on the defensive, basically. In business research methods textbooks, qualitative is sometimes equated with imprecise, fuzzy, not reliable. In fact, one of the quotes that I didn't have time to discuss yesterday was precisely about that. So, *soft vs. hard* is a value judgment, I think that's the first thing to confront. It's not just a descriptive statement, but "hard is better than soft". I think that's what we have to say first of all. The delimitation or demarcation is, I think, possible but probably not very desirable.

The other thing that I thought I would say in response to this question is that I think ideally every researcher ought to be able to do both and move effortlessly between a hard, more quantitative empirical figures-based approach and something more qualitative. That's the ideal, but as I've said, in the real world... time being short, brains being different, and so on, that is not always realistic. The only thing that I would want to see happen is that the *real* reasons for choosing one or the other are given rather than fake reasons. So, if you work in a quantitative paradigm because you don't like the qualitative approach, then say so. Don't objectify the reasons. It's more common for the other thing to happen, for somebody to say, "Oh, the statistics would be irrelevant". If they have good scholarly reasons for not wanting to do statistics, that's absolutely fine, but please don't give that argument just because you don't understand statistics. So, I think an honest answer, and then perhaps enlisting the help of somebody who does know about those things. Teamwork is absolutely vital and very, very fruitful.

Alan Partington: A qualified, yes, I think it is possible to make some kind of demarcation, as long as it's a fuzzy line. Being a linguist, I don't like the terminology... hard and soft. I think I prefer the term "physical science" for the hard, in which we're looking at the behaviour and interaction of physical systems. It's quite clear when we're talking about physics or chemistry, and so on.



The humanities and soft sciences... well, let's call them "human sciences", where you're talking about the behaviour of people, especially in interaction, whether it's sociology, psychology again, or whether it's linguistics or whether it's discourse analysis. But you see it's really, really, really unfair to call it soft, because it makes it sound like a soft option, doesn't it? But there is nothing, nothing as complex and unpredictable as human behaviour.

Now, language... as linguists, we're in a particularly fortunate or difficult position. Language, of course, is both: it has one foot in the hard sciences, because you do study the interaction of complex systems, that's what language is, various levels from the grammar, semantics, phonology, and so on; but also quite clearly you can't ignore the human science aspect of it: it's what people do when they get together. In which case, it's obviously going to be pretty complex and unpredictable from that point of view. You can make laws in the hard sciences. You can't make strict laws in the human sciences. But it gets to the heart of what people like me and Gerlinde are trying to do with what I've termed... I hope Gerlinde doesn't mind me... [laughs]

Gerlinde Mautner: Certainly not.

Alan Partington: Corpus-Assisted Discourse Study, which envisages the analysis of language in both those guises. As Gerlinde said yesterday, I think it was commandment number four, "Know your linguistics" if you are a discourse analyst: it's essential because you never know when it might come in useful. The real synergy, to use a very fashionable word at the moment, is to be able to have an approach which can see language both as a complex physical system and a complex human interaction system. Demarcation is possible, but it doesn't mean that you can't work towards a discipline which synergises the two approaches.

Objectivity has often been considered the main stronghold of 'hard' disciplines. Does the category of 'objectivity' exist or is it socially imagined? If so, can the criterion of objectivity of hard disciplines be truly applied to linguistic research?

Alan Partington: I'm going to sound a real old grouch again. [laughs] Yes, objectivity. I don't think people working in the physical sciences talk about objectivity anymore. I think what they will talk about is the scientific method. A distinction which I would make because we're here, at a CDA Conference, is between unquestioned subjectivity ("it is this way because I feel it's this way") against subjectivity which in some way has been tested. Because even in the hard sciences, where do hypotheses come from? They come as often as not simply from nowhere, from people's intuitions. Then, the scientific method is there to put them to the test in some way.

In Corpus Linguistics, the main test is what we call 'temporary alienation'. There's all the subjective stuff, choice of the research question to begin with or choice of the hypotheses to be tested; the choice of methodologies, techniques, tools, and so on. But



there comes a stage, there comes a phase in which you've got to take a deep breath, summon up all your courage and let the machine have a go. The machine has no vested interests in what comes out. There's just this phase in which if you like, if you really want to use the word 'objectivity', in which at least the research of the analysts' subjectivity is no longer at play. Then the subjectivity returns when you begin to investigate your observations and findings. There you've got to be rigorous and you've got to be honest. Otherwise, the whole game is not worth the candle.

The second part of your question I'm going to leave to Gerlinde because it's much, much more... Gerlinde, is the scientific method socially imagined?

Gerlinde Mautner: I'm going to answer this in stages. I think I would argue that objectivity is a myth. Yes, it is socially imagined. But it's a very powerful myth. And even in very, very numerical, quantitative disciplines where you feel, "Gosh, they're really number crunchers!", and we've got a fair number of those in business schools as you can imagine... what I find so irritating is when these representatives from such groups say, "Well, we just have numbers. That's very objective". The problem is that even... what do you count? The decision as to what to count is a very, very ideological decision. You can't actually claim, though people do claim, but I think it's unjustified to claim that something can be totally objective.

But I'm going to sort of double back on myself and say even though it is a myth, even though complete objectivity is unattainable, it is an unattainable goal, but trying to reach it makes for better research. So, in all those principles that have evolved over the years, systematically working out your research design and validity and subjective and intersubjective reliability, etc., that's not nothing. And papers and arguments that ignore those things do so at their peril.

Alan Partington: Sorry to interject, but also a very important part of the scientific method is showing your results and your methodology to the community, which is the biggest test. There's this myth of the honest scientist, but scientists are no different from anybody else. Scientists are kept honest, in theory at least, by the community. Popper says "Scientists are such noble creatures. They don't publish their research before they've tested and tried to find all the holes in it". But the reason why they've tried to find the holes in their own research is because if they don't, the community will, and they will lose faith, maybe even their job.

Gerlinde Mautner: It's a public and a social image. That in itself is part of that checks and balances idea that I mentioned earlier. I wouldn't dig as deep on myths, even though critical schools always do, one really has to be careful not to throw the baby out with the bathwater. As I think I said yesterday, it's a good idea to tug at the rug you stand on, but don't do that completely because, you know... what is the alternative? We can't all create our own type of research. It's a social venture. We need other voices, other subjectivities to provide, hold up a mirror to what we're doing.



Alan Partington: So, objectivity is sort of when subjectivity has to dress up, go out in public and face the world.

What is the role of the analyst's own intuition in highlighting given linguistic patterns? How can analyst's biases be reduced? Can biases be truly overcome the more data are collected?

Gerlinde Mautner: OK, intuition. What's my intuitive answer? Intuition is a key resource for any researcher. Even in the natural sciences, intuition is a key resource. Intuition combined with imagination and creativity. In fact, the best scientists from the heart of so-called hard sciences are always ready to acknowledge that very quickly. You wouldn't know where to look unless you had a hunch. The hunch, the creativity and determination to follow that hunch, to accept when it turns out to be a dead end, to start again, pick up the pieces. These are all qualities that make for good research. So, intuition is a key resource.

It becomes problematic when it remains the driving force throughout a project, because then it is often in conflict with the idea of intersubjective sharing. All those principles and qualities have to be seen on a timeline in the research process. Different qualities, different approaches, different viewpoints become relevant at different points in the research process. So, from the initial idea to writing up the results and making your case, different things come to the fore and are important. I'm going to suppose – I don't know, I've never used that metaphor before, I'm not sure it works – if you asked an actor what makes for good acting, I'm sure they would have a long, long, long list. And then, if you take a Shakespearean play, a particular actor has to draw on different skills in different scenes. In the fencing scene, his fitness and what he learned in the fencing class is more important. And that is totally irrelevant in the sweet love scene in the following act. So, as individuals in whichever profession we're in, we need different skill sets and we draw on them at different moments in a particular activity, which is always composite and multi-layered.

The second half, or the second question was... can biases be avoided? It cannot be avoided, but it can be reduced, and again, as Alan said, making things public, laying on the table and explaining the limitations as well as the opportunities is a good option.

Alan Partington: I've almost nothing to add to that, but just say that, almost synonymous with "intuition", is the analyst's own *experience*, or in Hoeyan terms, their *primings*. Of course, they're going to be relevant throughout the research cycle. But, perhaps, the one area of the research cycle which has received the least attention in Corpus Linguistics, is the so-called explanation phase. A lot of Corpus Linguistics research doesn't need an explanation: it presents the observations and then the



explanations are either fairly clear or inherent in the linguistic theory that's been adopted; or they simply go to disprove or to corroborate the initial hypotheses. But CDA, instead, has a lengthy bibliography about the process of explanation. In fact, it had its own, I think, particular definition of explanation, which is placing the observations that you have within particular social, cultural, political relevance.

My only comment on that is that you should share your explanations with other people, talk about them to other people, and if possible, other people whose worldview is not necessarily the same as yours. Otherwise, it becomes a self-fulfilling exercise. Always be aware of... there may be more than one explanation for anything, and there are contributing factors to any phenomenon. So, bear that in mind. And, sometimes, you would just not know which is the most important of the relevant factors.

Here's a good example of this from my own research. We were looking into Modern Diachronic Corpus-Assisted Discourse Studies, just looking at, over time, the development of UK newspaper language. And as predicted by some researchers from outside Corpus Linguistics, the increasing informalization that Fairclough (1989, 1992) himself talked about. Fine, we observed that. We saw lots of examples of predictions coming true: contractions, different kinds of modals, more colloquial types of modals. The point is then attempting to explain this. The various potential explanations to this could be the influence of tabloid newspapers on the broadsheet newspapers; could be the overall colloquialization of language, even in business or other areas. Or it could simply be that newspapers change their stylebook. Or it could be that the British character has changed after the Diana moment, when the British lost their stiff upper lip. Because we found a lot more also emotive language too being used in the broadsheet perspective.

But what's "the explanation" for that? There are at least four different explanations. We just do not know which is the most relevant.

And, well, we have also covered the question about the bias, if it is really a bad thing to bring your bias when you approach data. If CDA is explicit in the way that you approach the data in order to uncover the mystified given ideologies. So, you're biased towards data is clear. Is this something bad or is this something good?

Gerlinde Mautner: I think we may have covered that. I think it's bad when it's unacknowledged, remains below the surface. I've often felt that a great deal of the criticism that CDA has attracted is simply due to the fact that, in CDA, these biases are discussed openly, whereas in supposedly neutral forms of linguistics, that simply isn't an issue. When you look at it more closely, at the hypothesis about the data, the explanations provided, there's as much bias there as elsewhere. It needs to be discussed.



Alan Partington: I might have a slight difference with Gerlinde on this one perhaps. But I'll take a step backwards, again. There are different kinds of analyst bias, the one which CDA tends to concentrate on its ideological bias. Again, as a linguist talking about the words, 'bias' in itself, I think, has a pretty bad connotation.

We probably need to choose a different word. 'Impulse', perhaps, might be a better word. There's also what's known as confirmation bias, the fact that you notice things which tend to agree with your personal intuition, your primings, your experience, and so on. The third one is drama bias: you published the findings, and you notice when you published the findings, which seem to be particularly dramatic and novel, because, indeed, as Gerlinde stressed, we need to be published, and we need to be invited to conferences... [laughter] Invited *back* to conferences... [laughter] So, we all want to make an impact. And the undramatic stuff, I think it's Baker (2010) that says, you put them in your bottom drawer. When I mentioned before the period of the research cycle of temporary alienation, that's where the machine can help cure you of a little bit of confirmation bias and drama bias.

Gerlinde Mautner: To interrupt very quickly, I think drama bias... that is clearly fascinating, and it ties in with the comment that a junior researcher made after a talk I gave in Vienna a while back. He said, "It's such a pity from a novice's point of view... it's such a pity that the dead-ends, the uninteresting results never see the light of day", because he made the point that it would be so much more helpful to hear from experienced researchers what wasn't a good result, what didn't have the drama. Because that, particularly, would help them much more if we didn't only publish the fascinating things.

Alan Partington: Yes, this is recognised as a big problem in medical research because the thought of... you have 10 experiments or 10 case studies, and then 9 of which come to the same results and are often the ones which get ignored, and the one which comes out with an unusual result is the one that gets published. But, then, that's the one everybody reads about and takes as the norm. But it's not, it's the exception.

But, sorry, just to finish about biases... I'm not sure that I agree that just declaring one's biases, whether in a publication or in front of your class, which is a bit of a CDA tradition, but I'm not sure it's a real answer. You wouldn't trust a politician any the more just because you knew which particular political area he or she represented. So, I mean, just because somebody comes and says, "I'm a revolutionary socialist", or "I'm an anarchist..." or "I belong to the national front", would you trust what they were teaching any the more? So, I'd just be a little bit dubious at the idea that declaring one's biases means it is no longer a problem...

Gerlinde Mautner: It's not a blanket, it's not a *carte blanche* for all sorts of other problems, absolutely. You wouldn't say, "I'm an anarchist and these are the rules."



This is our very last question. It's about this idea of the role, the position of research and researching nowadays. When you said, Gerlinde, before that we have a timeline as researchers to go from one to another step. And I've always thought of researching as a sort of process, but academia pushes you towards product, and now all of these evaluating systems, and all the rating systems within the academia bounds are outside everywhere – hospitals, ranking the university. It's pushing an entire system of production of something which is, of course, a sign of neo-liberalism just spreading, let's say, everywhere. In this kind of context, also companies are increasingly using online services to analyse also linguistic trends on social media. We were just wondering, what may be the role of Linguistics in this, in just creating assist to companies and societies, and the product of also science?

Gerlinde Mautner: I think it's a question of wearing different hats, and I would argue that it is possible to wear different hats without selling your soul completely. And, perhaps, to put it more provocatively, as far as business applications of linguistic knowledge are concerned, I wish more linguists had the problem of even having to confront the ethical implications. Very, very few linguists are actually good at selling their services to the business world. Ironically, I mean, language services – and I don't mean foreign language service, but language service in corporate wording and corporate communications – are in high demand, but psychologists, sociologists and sometimes even theologians [laughs] have stolen our thunder. If you look at who does language consulting for companies, who runs the seminars, who does neurolinguistic programming, it's hardly ever linguists.

So, as I said, it's a problem that... it would be a problem if more people had that problem. [laughs] So, given the position most linguists are in, I don't think we are in danger of being completely marketised just yet. But, if we were, yes, it's a problem of supping with the devil.

Alan Partington: I'm open to sponsorship. [laughs] I have nothing to add, except, a little point about the role of analysing linguistic trends from social media. Every summer, I go to Lancaster University, and I have a look at some of the research being done there by linguists, and by other people working with linguists. And there is a professor of Criminology, Paul Iganski, who's working with Tony McEnery and other linguists there.⁴ They are running a research project on antisemitism on Twitter. They've written up their research, and they were invited to present it to the UK Parliamentary Committee, investigating antisemitism and the Parliamentary Committee gave them a special commendatory mention for the work that they've

⁴ More information on the research carried out by the ESRC Centre for Corpus Approaches to Social Science (CASS) can be found online at <http://cass.lancs.ac.uk/> (Last accessed: May 30, 2017).



achieved. So, there *are* some ways, let's just hope, that Linguistics can make a difference.

3. Epilogue

How do qualitative and quantitative approaches to linguistics refer back to what we could term an imaginary about science and objectivity? The interview draws attention to how to tackle qualitative and quantitative approaches but does not attempt to draw any demarcation line or to offer any definitive answer, probably because there are no definitive answers to be given. What it does, though not directly, is to open up a link with categories dear to the social imaginary from a linguistic perspective. The relationship between image, imagination and imaginary has always been the subject of reflection from Plato's Parable of the Cave to Benjamin, Baudrillard, Durkheim and Zizek. Setting the term 'imaginary' free from the prison of the dichotomy that makes it the opposite of 'reality', allows us to link it to how it is related to issues such as 'objectivity' or 'scientific method', labels which in one way or another presuppose the existence of something not objective and/or un-scientific. Several studies have pinpointed the fact that the dichotomy real vs. imagined, even though useful for the order of discourse, works only when one of the two terms is given as certain, in this case, that of reality. It is true, though, that the social reality is always the construction whose effects are different in space and time, and the social implication of this relationship is also evident in the use of the language and how it develops. Each collective dimension is always organised following a principle of reality that is always related to an episteme that is socially and historically determined. The social stance of the imaginary is that it has the capacity of making invisible its fictional character, thus showing 'reality' as real.

As regards the matters explored in this interview, it is significant to see how language analysis is used in the framework of what is commonly defined as the 'social imaginary'. Several are the authors who have considered the imaginative dimension as the founding one of social reality (Durand 1996, Castoriadis 1987, Jameson 1979, Kearney 1984 and Carmagnola and Matera 2008 to quote just a few). Works on the imaginary stress the fact that the relationship between a dominant imaginary and 'reality' does not work as if the 'reality' creates an imaginary but, quite the opposite: our social reality and what constitutes it, is strongly created and formed by the imaginary and by the relationship created between what are termed institutions and the imaginary. Several social phenomena may find in the category of the social imaginary a crucial common articulated joint. In this context, language plays a leading role. Indeed, the language used, or sometimes produced, may be seen in social contexts as being part of that mechanism or, better, to frame the use of a particular type of language as the product of a dominant imaginary. And both Critical Discourse



Analysis and Corpus Linguistics have tried to decipher these dominant perspectives in terms of the language used in order to construct these social realities/expectations. Hence, one pivotal issue at stake is: can work on the imaginary help language analysis?

Linguistics is certainly a good place to reassess the state of the social imaginary and its political and linguistic implications.

References

- Baker P. (2010), *Sociolinguistics and Corpus Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Breeze R. (2011), Critical Discourse Analysis and its Critics, *Pragmatics* 21 (4): 493–525.
- Carmagnola F. and Matera V. (eds.) (2008), *Genealogie dell'Immaginario*, Torino, Utet.
- Castoriadis C. (1987), *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge, Polity Press.
- Durand G. (1996), *L'Immaginario*, Como, Red.
- Fairclough N. (1989), *Language and Power*, 3rd edition (2015), London & New York, Routledge.
- Fairclough N. (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.
- Fairclough N. (1995), *Media Discourse*, London, Edward Arnold.
- Fairclough N. (2001), *Language and Power*, 2nd edition, London, Longman.
- Fairclough N. and Wodak R. (1997), Critical Discourse Analysis, in T.A. van Dijk (ed.), *Discourse as Social Interaction*, London, SAGE, 258–284.
- Fairclough N., Wodak R. and Mulderrig J. (2011), Critical Discourse Analysis, in T. A. van Dijk (ed.), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, 2nd edition, 357–378, London, SAGE.
- Fillmore C. (1992), Corpus Linguistics or Computer-aided Armchair Linguistics, in J. Svartvik (ed.), *Directions in Corpus Linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 13–38.
- Hart C. and Lukeš D. (eds.) (2007), *Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis. Application and Theory*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Kearney R. (1984), *The Wake of Imagination*, London & New York, Routledge.
- Jameson F. (1979), Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism and the Problem of the Subject, *Yale French Studies* 55/56: 338–395.
- Mautner G. (2010), *Language and the Market Society. Critical Reflections on Discourse and Dominance*, London & New York, Routledge.
- Mautner G. (2012), Language, Space and the Law: A Study of Directive Signs, *The International Journal of Speech, Language and the Law* 19 (2): 189–217.
- Mautner G. (2014), The Privatisation of the Public Realm: A Critical Perspective on Practice and Discourse, in C. Hart and P. Cap (eds), *Contemporary Critical Discourse Studies*, London, Bloomsbury Continuum, 463–479.
- Mautner G. (2015), Checks and Balances: How Corpus Linguistics can Contribute to CDA, in R. Wodak and M. Meyer (eds), *Methods of Critical Discourse Analysis*, 3rd



- edition, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC, SAGE, 154–179.
- Mautner G. (2016), *Discourse and Management. Critical Perspectives through the Language Lens*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- McEnery T. and Wilson A. (1996), *Corpus Linguistics. An Introduction*, 2nd edition (2001), Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Partington A.S. (2004), Introduction: Corpora and Discourse, a most Congruous Beast, in A.S. Partington, J. Morley and L. Haarman (eds), *Corpora and Discourse*, Bern, Peter Lang, 11–20.
- Partington A.S. (2006a), Metaphors, Motifs and Similes across Discourse Types: Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS) at Work, in A. Stefanowitsch and S.T. Gries (eds), *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 267–304.
- Partington A.S. (2006b), *The Linguistics of Laughter: A Corpus-Assisted Study of Laughter-Talk*, London, Routledge.
- Partington A.S. (2008), The Armchair and the Machine: Corpus-Assisted Discourse Studies, in C.T. Torsello, K. Ackerley and E. Castello (eds), *Corpora for University Language Teachers*, Bern, Peter Lang, 95–118.
- Partington A.S. (2009), Evaluating Evaluation and some Concluding Reflections on CADS, in J. Morley and P. Bayley (eds), *Corpus-Assisted Discourse Studies on the Iraq Conflict: Wording the War*, London & New York, Routledge, 261–303.
- Partington A.S., Duguid A. and Taylor C. (2013), *Patterns and Meanings in Discourse. Theory and Practice in Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS)*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Partington A.S. (2015), Corpus-Assisted Comparative Case Studies of Representations of the ‘Arab World’, in P. Baker and T. McEnery (eds), *Corpora and Discourse Studies: Integrating Discourse and Corpora*, London, Palgrave Macmillan, 220–243.
- Reisigl M. and Wodak R. (2001), *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Antisemitism*, London, Routledge.
- Taylor C. (2008), What is Corpus Linguistics? What the Data Says, *ICAME*, 32: 179–200.
- Taylor C. and Marchi A. (eds) (2018 in press), *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, London, Routledge.
- Weiss G. and Wodak R. (2003), Introduction: Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis, in G. Weiss and R. Wodak (eds), *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*, Basingstoke, Palgrave, 1–32.
- Wodak R. (2014), Critical Discourse Analysis, in C. Leung and B.V. Street (eds), *The Routledge Companion to English Studies*, London, Routledge, 302–317.
- Wodak R. (2015), *The Politics of Fear: What Right-Wing Populist Discourses Mean*, London, SAGE.
- Wodak R. and Meyer M. (eds) (2001), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, SAGE.



Fruttaldo / Cambria

Combining Qualitative and Quantitative Approaches to Discourse Analysis





Reviews

Dead Man Working¹

by Allan Glynn Binns

"The morning. Explosions. Blue everywhere. Always blue; magnificent. The new day unrelenting. When will life be gentle? When will I be dead?"



Michel Houellebecq's contemplation of yet another drab morning commute is just one of many harrowing studies giving colour to Carl Cederström's and Peter Fleming's provocation on the tedious and humiliating nature of modern day work, *Dead Man Working*. In the text, the authors unveil our society to be extreme and eccentric; one

where suicide functions as a viable alternative to a life drained by pointless work; a life of non-living. The symptoms of which are unpacked in the opening chapter with the help of Franco 'Bifo' Berardi's apocalyptic YouTube lullaby, *Waiting for the Tsunami*. He begins. "Before the tsunami hits, you know how it is? The sea recedes, leaving a dead desert in which only cynicism and dejection remains." (Berardi, 2007) However, as our authors note (2012: 3), Bifo's metaphor only functions until the final moment; when the wave ultimately hits. The presence of the wave, that will surely wipe us away, holds a certain lightness; soon we will be unburdened. All you have to think about is having "the right words to say, the right clothes to wear, before it finally wipes you away." (Berardi, 2007) Sadly, we are not blessed with the convenience of such terminus. Instead we are left to wander this desolate landscape rife with pointless work and mental recession, endlessly waiting.

Of course the masses have long since bemoaned capitalism's ability to subtract social value, in the form of dehumanisation, to accumulate numerical value. However, even though the legitimacy of work is at an all time low, we are in fact working more

¹ Cederström, C., Fleming, P. (2012). *Dead Man Working*. Winchester, UK: Zero Books.

than ever. This paradox would suggest that the dominant social imaginary still upholds work as a strong, if not an incogitable, cultural ideal. This is exemplified by our society's 'you can be anything you want to be' capitalist ideology, where unemployment and lesser paid positions are considered to be a direct result of individual failings, while we widely regard the hard worker as good. So why is this? Why can't we see work for what it is? And more importantly, for what it is doing to us?

Cederström and Fleming's book not only echoes Marx's broader thoughts of workforce alienation, but it is intensified by the observation that every aspect of our social selves is now being harvested in the name of capital; leaving us with little to "no imaginative energy left to look beyond it." (Cederström and Fleming, 2012: 2) This is the condition of the dead man working; a life blinded and paralysed by work into a perpetual state of non-living.

So what does the dead man working do? Does he fight back? How can he? "How can we resist capitalism when it has penetrated our very mode of social being?" (Cederström and Fleming, 2012: 8) To answer these questions, the authors have divided the book into two clear sections. The first (chapters 2-4) provides a detailed exposition of how, in a desperate attempt to revive its flagging fortunes, capitalism has evolved to extract value from labour beyond the usual means. While the second section (chapters 5-6) explores possible means of escape from our exploitation. The postscript further develops this escapist ideology. I shall now give an overview of the main ideas proposed in the first section.

Since the de-industrialisation of the West and its subsequent growth in service work, capital has become increasingly dependent on subsidising productivity with things outside of the normal realms of work. One of the key facets being excavated here is leisure, or actions and time of non-work. In addressing this, our authors (2012: 7) revise the idea of '24hr capitalism', not just to mean that someone somewhere is always working, but that we are all always working. They support this claim by considering how the management function has been partially, if not largely, displaced onto labour itself. By breaking down and levelling hierarchies, they claim that labour has effectively become its own boss. Through what they term as the internalised 'boss function', we now find ourselves exploiting our own 'free time' to hone our skills, to be the best worker we can be. They compound this point by considering Michel Foucault's thoughts on bio-power; where it is life (bios) itself, not labour that it being put to work.

Arguably, our 'boss function' is something that, in isolation, we can learn to control. This is to say that we could teach ourselves to leave work at work. But, as Cederström and Fleming (2012: 9-10) lament, today's workplaces are a far cry from the 'halcyon' blue-collar, white-collar days of Fordism. The stereotypical tyrannical boss has been replaced by a passive aggressive HR Manager, who's hell-bent on us enjoying our own exploitation. They are programmed not only to make us do what we don't want to do, but to make us want to do it. Armed with the latest embarrassing team building

exercises and accompanied by a smörgåsbord of self-loving mantras, these 'funsultants' are making work and our own exploitation fun.

With our personalities now in demand, the anti-authoritarians amongst us may feel the urge to push back. But as chapter 3 uncovers, rebellious actions are just another aspect of our lives that capital has become well versed at extracting value from. The language of criticism had previously been reserved for the left, however, in the 1990's something changed and phrases like anti-authoritarianism became part of modern management discourse. As part of a new type of capitalist ideology, companies now look to harness the edge and non-conformist energy of workers. Once seen as somewhat of an inconvenience, anti-authoritarians are now considered a useful tool for injecting life back into the 'dead zone' of work. As the author's note (2012: 23), the fact that they are cynical and are prepared to challenge everything only illustrates a high level of engagement; a welcomed break from late Fordism's pandemic of 'presenteeism'.

With our leisure time consumed by thoughts of work and our idiosyncrasies commodified, it is no surprise that one of the biggest challenges facing managers today is that they are plagued with a generation who recognise capitalism as being fundamentally destructive. However, as chapter 3 continues, we learn that corporations have starting talk openly about their environmental impact and the alienating nature of work to combat this view. Adorned with language from critical theory manifestos, most firms today have a corporate social responsibility policy claiming to be giving something back to the community or aspiring to be sustainable. We know that this is just a front, but as Cederström and Fleming (2012: 29) argue, even the most alienated employee can be comforted by the facade of business' ethics. This is to say we might be mentally drained by our unabated engagement with a fundamentally corrupt corporation that is bastardising our unsustainable economic system, but we take solace in the fact that the company recycled 10% more last month. The authors (2012: 28) parallel this thought with Slavoj Žižek observation that environmentalism has become 'the new opium of the masses'.

Having outlined some of the new ways in which capitalism is extracting value from labour, I will now address the second section which examines how we might negotiate an exit from our plight. The most typical means of escape are not pretty and tend to involve mind-numbing drugs and self-loathing, but in chapter 5 the authors delve into the increasingly strange and desperate ways we try to withdraw from our life of non-living. Two notable characters from these pages are the adult babies and the habitual users of floatation tanks. While both are quite curious means of escape, their motivations are unsurprising. The adult babies are retreating from the pressures of work into nappies and a state of total dependence, while the overworked pay £40 a pop to float in the dark and "become no one". (Cederström and Fleming, 2012: 51)

These are indeed strange means of escape, but certainly not the most extreme. In chapter 6 the authors detail a wide-range of work related suicides under the title, *The Big Exit*. In 2008 a banker suicide epidemic saw several high profile cases. These tragic

deaths could simply be attributed to the added stresses of the financial crash. However, our authors (2012: 57) believe that there might be something to learn from looking at the 18th century English aristocracy, who staved off boredom by duelling, gambling and in some cases committing suicide. But the bankers of today are not bored. In fact boredom would be a blessing. Instead they seek to escape their living death through risky behaviour, teasing a glimpse of some kind of conclusion. This evidenced with the emergence of a host of Wall Street fight clubs, with one banker calling them 'a great stress reliever'.

At the other end of the scale is Foxxconn, a Chinese electronics manufacturer employing 420,000 workers. After a succession of suicides, an undercover study revealed that the lives of staff had been completely overtaken by work. This was to the extent that employees had reported that their hands continued to twitch when the working day had finished. The frequent suicides led the company to install safety nets, a stress room and counsellors, making them pioneers in suicide management. In a similar vein, France Telecom had suffered 60 suicides after restructuring in 1998; with notes left by employees referencing stress and work. What is common in all of these accounts is a preference for death over a non-life of work. To further understand what's happening here the authors (2012: 61) look for empirical evidence and consider which profession statistically has that highest rate of suicide. The answer is not the banker or the academic, but the artist. An obvious answer if we consider their working conditions; self employed with flexible hours, low pay, instability and no pension. These conditions, in the form of zero hour contracts and unpaid work, are now sweeping across the post-industrial landscape.

But, if the dead man working is already dead, can he commit suicide? Probably not. And why would he? It seems senseless to kill what is already dead. Checking out of the capitalist game in the form of suicide would only confirm the length and breadth of capital's tentacle. Rejected by the authors, suicide on the job only performs as the ultimate form of loyalty to work. So the question remains, how can we escape the unending world of work? Can suicide be a successful exit? If the answer yes, then it surely it only comes in the form of symbolic death. Again the authors look to Žižek. "The erasure of the symbolic network that defines the subject's identity, of cutting off all the links that anchor the subject in its symbolic substance. Here, the subject finds itself totally deprived of its symbolic identity, thrown into the 'night of the world' in which its only correlative is the minimal of an excremental leftover". (Cederström and Fleming, 2012: 66) I will now provide criticisms of the both the work's arguments and format.

Despite being categorised as Philosophy, *Dead Man Working* is more akin to prose poetry than it is to rational argument. Having said this, Cederström and Fleming have produced a sustained and provocative thesis on the pervasiveness of modern day work that is likely to appeal to a far broader readership than is typical of books on this subject. While it is comfortable and apt that a text about such unifying topic is written

in this accessible way, it suffers for a having no supporting citations, making engaging with and finding further reading toilsome.

In terms of content my main criticism of the book is that it is somewhat ahistorical in its lamentation for the simple days of Fordism. The world of work along with the master-slave dialectic has been omnipresent for centuries so to romanticise about this specific epoch creates a rather limited debate. Yes, it fashions a nice 'you don't know what you've got until it's gone' moment, as we ponder how good it would be to just work from 9 to 5, but the pitfalls of this mechanically natured work have been well documented by the likes of Karl Marx, amongst others, and do not need exasperating here. Needless to say, if we are really looking for salvation from work then we need to look far beyond our current state for answers.

As the reader approaches the final pages, and indeed the postscript, they will probably find themselves craving answers; looking for the exit. Sadly, like the wave it does not come. Of course, it is difficult to ask more of a work that is only 75 pages long, but I also feel that the authors could have developed their propositions on the symbolic suicide further. Žižek's symbolic suicide is an abstract concept, one that doesn't give the reader too much direction. In all, I still consider *Dead Man Working* to hold real value as a playful provocation to help us look beyond haze of work. If we are to judge this work according to the publishers own criteria, that is to be 'intellectual without being academic, popular without being ponderous', then Cederström and Fleming's book can only be considered a triumph.

References

- Berardi, F. (2007). *Waiting for the Tsunami*. [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=5eojG4Hom3A> [Accessed 15 Dec. 2016].
- Cederström, C. and Fleming, P. (2012). *Dead Man Working*. 1st ed. Winchester, UK: Zero Books.

Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French poetry ¹

by Giovanni Davide Locicero

Questo testo, il cui autore è professore associato di letteratura francese dell'Università del Minnesota, si pone un fine che si può definire ambizioso: nelle 480 pagine di questo studio si cerca di portare alla luce un nuovo genere letterario caratterizzato da una natura cross-mediale, in cui il poema



manifesta gli influssi che la settima arte esercita su di esso, e modifica i suoi connotati in un percorso che arriva fino ai new media.

“Cinepoetry”, il primo termine che appare nel titolo di questo libro, deriva dalle teorie di Jean Epstein, che nel 1921 pubblica un saggio chiamato *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, in cui si afferma che cinema e poesia sono destinati ad avere un legame sempre più forte perché è grazie al primo che la seconda può mantenere un contatto con le trasformazioni imposte dall'avvento della modernità urbana. Tentando di rispondere alla domanda su come il cinema abbia trasformato la poesia, perlomeno in lingua francese, Christophe Wall-Romana stabilisce sin dalla prima pagina i tre obiettivi di *Cinepoetry*: dimostrare l'effetto continuo del medium cinematografico sul linguaggio poetico; capire attraverso esempi specifici ciò che in poesia può essere definito “filmico” e in che modo un poeta possa impegnarsi nella scrittura filmica; trarre quindi le conseguenze storiche e teoriche di queste pratiche transmediali. Lo studio accurato e ricco di strumenti bibliografici, prende in considerazione anche testi

¹ Wall-Romana, C. (2013), *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York: Fordham.

minori e poco valutati dagli “avant-garde gatekeepers”, con l'intento di basarsi su una letteratura minore per rispondere a domande che minori non possono essere definite, attraverso un approccio che non si basa sui concetti di fabula o adattamento e , ma su un'immersività immaginaria intesa, come una forza in grado di dare forma alle attività estetiche come la scrittura. Gli esempi presi in considerazione per definire questo genere non sono quindi semplicemente scritti poetici che abbiano una qualche relazione con il cinema, ma si tratta piuttosto di testi che presentano aspetti cinematografici, come nel caso di Baudelaire, che attraverso i riferimenti all'arte e alla cultura di massa, le discontinuità dell'esperienza sensoria e le facoltà allucinatorie del corpo, rivela un immaginario pre-cinematico. L'autore non vede nel 1800 il punto culminante delle teorie dell'immaginazione, né ritiene valido il modello romantico in cui l'immaginazione rappresenta qualcosa di scisso dalle immagini materiali e dalla coscienza. E In questo senso l'autore spiega l'imporsi della nozione di immaginario attraverso la progressiva difficoltà nel sostenere una netta scissione tra superficie dell'immaginazione e realtà. Si tratta quindi di un processo creativo che implica la metamorfosi e il movimento, affrontato con delle prospettive teoriche più vicine a quelle di Gaston Bachelard o Edgar Morin. Le ri-articolazioni di testi ed immagini legati ad un immaginario grafico e visuale implicano necessariamente il cinema, come i nuovi processi tecnologici si integrano con quello stesso inconscio che presiedeva alla creazione poetica, seguendo l'analisi di Deleuze sulla patafisica di Alfred Jarry. I riferimenti agli artisti che hanno messo in pratica la cinepoesia spaziano dalla fine dell'XIX° secolo all'inizio del XXI°. La prima parte del libro mostra, attraverso Stéphane Mallarmé, Raymond Roussel e Jean Cocteau, la familiarità con l'universo tecnico presente negli artisti della fine dell'Ottocento, con l'intenzione di sfatare i luoghi comuni su Simbolismo e tecnologia, al fine di definire un immaginario che già allora analizzava la poetica insita nel cono di proiezione immergendo in essa la materialità della scrittura. L'autore poi si occupa di Jean Epstein, e del Surrealismo, notando come André Breton abbia sublimato in questa avanguardia le istanze cinepoetiche pur rifuggendo il cinema, ritenuto artificiale e minacciato di essere corrotto dai suoi aspetti più commerciali. L'exkursus storico prosegue attraverso uno studio parallelo dei traumi paralleli causati dalle due guerre mondiali, mettendo in luce il ruolo del cinema come apparato sensorio e temporale in grado di lenire il trauma e riconcettualizzare la scrittura poetica attraverso l'interazione tra cinema e immaginario. L'autore considera anche le gustapposizioni di più film, ovvero la programmazione cinematografica, come un nuovo modo di organizzare gli elementi poetici, e al riguardo prende in considerazione la lista di citazioni di diversi film che Alfred Jarry espone in *Gesta e opinioni deldottort Faustroll, patafisico, Kub Or* di Pierre Alferi, o la similitudine tra *Stèles*, una serie di poesie di Victor Segalen, e la programmazione dei film di Méliès. Vengono poi presi in considerazione opere degli anni '60 e '70: *Compact*, di Maurice Roche, esponente del gruppo *Tel Quel*; *Western*, dell'autore guadalupegno max Jeanne; *Le collier de ptyx*, della poetessa Nelly Kaplan, in cui viene coinvolto mallarmé ed è presente un film nel film legat ad André Breton. Il libro si conclude offrendo una

prospettiva sui nuovi percorsi della poesia contemporanea, che implicano la nozione di dispositivo e si rivolgono verso la cultura digitale e le performance, lasciando aperta la questione se si tratti di una fase del ciclo di riscoperta e oblio che descrive i rapporti tra cinepoesia e società, oppure se si abbia a che fare con l'emergere di un immaginario postcinematico. In fondo uno degli aspetti di maggior interesse di questo saggio è proprio il contrasto tra il vecchio e il nuovo che si pone confrontando le fonti e gli obiettivi di questo studio, che vuole fare rivivere i testi del passato per prendere in considerazione i diversi modi di essere che la letteratura può avere in futuro.

Dal Tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo¹

by Ivana Parisi

La storia raccontata nei tre saggi di Scurati è un gioco a incastro fatto di frammenti di immagini attraverso i quali leggere il passaggio, compiutosi nella tardo modernità, da una estetica del tragico a quella dell'osceno. La televisione, la letteratura, i romanzi, le fotografie, i film, gli strumenti, i dati empirici privilegiati scelti per tratteggiare lo stato dell'arte. Nella visione proposta, il mutamento sarebbe segnato dal fatto che ciò che rimaneva fuori dalla scena, il proibito a vedersi, l'irrappresentabile è oggi in prima pagina, visibile su ogni schermo. Giocando con l'etimologia del termine o-sceno, introdotta da Carmelo Bene, il porto da cui salpare è la Grecia di Omero, dei miti, degli eroi e della tragedia. Se nell'antica Grecia, infatti, per far sì che il tragico accadesse, la violenza cruenta non poteva essere messa in scena, oggi, nella pericolosa indistinzione tra arte tragica e oscenità neotelevisiva, l'orrore è in primo piano, è ciò che accade non qui e ora ma, nell'indistinto tempo della cronaca. E quello della cronaca è un tempo violento ma disincarnato, scandito da un ritmo aoristico e aforistico, in cui il mondo appare al telespettatore un ammasso di momenti insignificanti, immagini infrante senza una cornice di senso. Nel tempo della cronaca ogni grande evento storico è vissuto da



¹ Scurati, A. (2012), *Dal Tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano: Bompiani.



spettatori, è un evento mediatico. Per questo, non saremmo più testimoni ma telespettatori che assistono alla tragedia altrui seduti in poltrona.

Il punto di non ritorno la notte del diciassette Gennaio 1991. La diretta televisiva dell'inizio dei bombardamenti su Baghdad ha dato l'occasione di assistere, da casa propria, allo spettacolo della sofferenza altrui. Il riverbero dagli schermi del bagliore delle luci verdi ha decretato così, secondo l'autore, la fine dell'esperienza come accadimento vissuto, aprendo la strada al nuovo concetto di esperienza che si impone come qualcosa di totalmente sganciato da qualsiasi ancoraggio al vissuto personale. Se ancora durante il Novecento la storia si presentava come un processo orientato verso un fine e corrispondente a un progetto, oggi nel tempo della cronaca nessuna sintesi sembra più possibile.

L'uomo che subisce la violenza della cronaca patisce un'invalidante inversione tra l'astratto e il concreto, tra il reale e l'immaginario. Le violenze altrui lette sui giornali sembrano quanto di più concreto possa esserci, mentre le esperienze quotidiane sprofondano nell'astrazione. L'uomo è così interprete passivo che oscilla tra il ruolo di vittima impotente e spettatore inerte. Il *Post-Traumatic Stress Disorder* sarebbe oggi la patologia comune dello spettatore televisivo globale, questa la diagnosi individuata da Scurati. Il sintomo preponderante del PTSD è lo sguardo bruciato dalla ripetizione ossessiva dell'evento traumatico non vissuto in prima persona ma attraverso gli schermi. Il telespettatore sarebbe, quindi, un traumatizzato senza evento traumatico. Questo lo sguardo che appartiene all'uomo che abita il paesaggio mediatico della società occidentale di fine millennio tramutatosi, ormai, in un animale anfibio capace di sopravvivere all'asciutto del proprio mondo reale pacifico e protetto così come nella palude "sanguinolenta piena di liquidi emorragici" che fuoriescono dalle vittime di guerre lontane che fanno ormai parte del suo immaginario mediatico. Proprio la pelle squamata perfettamente impermeabile, tipica di questo particolare anfibio, fa sì che ogni tragedia altrui scivoli senza attrito. Per questo Scurati afferma che il nuovo eroe occidentale è la vittima. Direttamente discende dall'epica guerriera dell'antica Grecia, l'estetica occidentale subisce un'inversione nel momento in cui ribalta la logica spostando l'attenzione dall'uccisore alla vittima.

In questo orizzonte, si intravede il rischio che corre l'immagine di rimanere invischiata in quel processo di derealizzazione del mondo, di perdere il suo potenziale disvelante. Il prevalere di una logica mediale della premediazione si fonda proprio su queste immagini depotenziate. Ripercorrendo l'analisi proposta da Grusin tale logica mediale sarebbe il tentativo estremo dei "signori della guerra" e dei "signori dei media" per far sì che la catastrofe sia un evento già successo, già visto sugli schermi cui assistiamo come telespettatori ormai abituati a tutto. Il futuro è già stato, da qui deriverebbe l'incapacità di immaginare altri orizzonti che affligge l'umanità. Scurati legge il paradossale volgersi di questa storia attraverso l'analisi dei reality show, spettacoli in cui trionfa l'ideologia del ritorno al reale. Il cosiddetto ritorno alla realtà sarebbe, infatti, il nuovo messaggio di un'ideologia in cui emerge non ciò che si finge reale ma ciò che ci illude di esserlo. Un'iperfinzione, in onda su tutti gli schermi, che



mostra una danza della morte in cui a braccetto cronaca nera e cronaca rosa, come Morte e Moda nel dialogo leopardiano, offrono un'orrida rappresentazione del mondo.

Pagina dopo pagina, pixel dopo pixel, infatti, l'immagine che Scurati cerca di completare è quella della Morte. Unendo tutti i punti emerge un ritratto di signora morte del tutto desimbolizzata, totalmente privata. Non c'è più spazio per mantelli e falci, il cadavere è gettato in faccia come testimone della morte altrui. Come nel film di Tavernier, il testo di Scurati suggerisce che "la morte in diretta" è diventata una trasmissione televisiva con grande successo di pubblico, attraverso cui assistiamo alla fine del simbolico e in cui scorgere il prossimo futuro dell'umanità. In accordo con il pensiero postumano, pensando in particolar modo alle recenti riflessioni della Braidotti, anche Scurati rintraccia nella Morte quel nucleo che è per l'umanità l'orrore primo da sconfiggere.

La rappresentazione del differenziale antropologico contemporaneo tratteggiata in questo testo mostra un'umanità che vive nell'epoca del trionfo dell'immaginario, nell'indistinzione tra reale e fittizio, incapace di immaginare un futuro, schiacciata sul presente. In risposta a questa tendenza Scurati pone l'inevitabile ritorno del Reale, in senso lacaniano, di "quel nucleo sempre traumatico ed eccessivo che squarcia il velo dell'immaginario lasciandoci tramortiti, perché incapaci di integrarlo nella nostra realtà". Da ciò deriva la maggiore implicazione per lo scrittore così come per il cittadino: la necessità che l'*engagement* con la realtà debba necessariamente passare attraverso una critica dell'immaginario.

