

ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di Laurea Magistrale in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL DEVIANTE E LA MERAVIGLIA.
COS'È IL MOSTRO E COME IL CINEMA LO RAPPRESENTA

Tesi di Laurea Magistrale in
CINEMA E STUDI CULTURALI

RELATORE
Prof. Michele Fadda

PRESENTATA DA
Giuseppe D'Antona

CORRELATORE
Prof.ssa Paola Brembilla

Sessione Seconda
ANNO ACCADEMICO 2022-2023

Indice

Introduzione	4
I. Quadro storico del difforme	7
1.1 <i>La riscoperta del mostro nella scienza e nell'arte</i>	7
1.2 <i>Il nuovo "invisibile": dal mondo celeste alla psiche</i>	17
1.3 <i>L'unione dei contrari e la presenza del mostro oggi</i>	24
II. Tentativi di definizione e rapporti con il mostro	43
2.1 <i>Come si produce il mostro?</i>	43
2.2 <i>Estensioni significanti del mostro: paesaggi e narrazioni. Da E.T. a Travis Bickle</i>	54
2.3 <i>Il colosso dell'orgoglio; l'odio dei soprusi. L'amore per la mostruosità</i>	65
III. Presagio degenerativo ai margini	76
3.1 <i>Emarginazione: gli effetti delle "lingue di cocodrillo"</i>	76
3.2 <i>Emarginazione: la trasgressione sessuale dei corpi disabili</i>	83
3.3 <i>Emarginazione: dalla ghigliottina al Joker</i>	92
Conclusioni108
Bibliografia112
Filmografia114

*A Cristina Di Falco
indefesso languore del mio essere.*

Introduzione

Quanto spazio, nell'accezione di positività, è necessario offrire al termine "degenerazione"? La parola forse accenna al decadimento psico-fisico, alla crisi di ciò che traligna o ad un transito in regressione; dunque, non potrebbe che fatalmente rientrare tra quei vocaboli reperibili sotto la voce "veleni". Velenosa persino da menzionare, tanto quanto saperla affrontare.

Per estensione, l'atto di degenerare si potrebbe riferire a un processo irreversibile, tolto dall'uso spesso improprio del linguaggio comune, per frivole disavventure ordinarie; in quanto evento incontenibile e imprevedibile, ignoto poiché raro, si potrebbe accostare alla *teoria del Cigno nero*, avanzata dal filosofo e provocatore Nassim Nicholas Taleb: fenomeni definibili Cigni neri (con la C maiuscola) sono «eventi imprevedibili e anomali, con un impatto enorme su vasta scala e inatteso»¹. Riporta alla memoria cataclismi, malattie terminali, assassinii, o anche un crac finanziario, crisi del commercio elettronico, emergenza climatica, guerra e così via; un avvenimento che stravolge, del quale, tuttavia, ci illudiamo di prevederne il rischio in base all'esperienza: «[I Cigni neri] tengono in ostaggio il nostro cervello, dandoci la sensazione di averli 'più o meno' o 'quasi' previsti perché retrospettivamente si possono spiegare»². Una volitiva ricerca dell'ordine, tuttavia priva di sostanza e ingrata nei confronti della casualità, dalla quale prende l'energia; in tale guisa, l'ordine non sembra essere la risposta adeguata alla casualità; andando a vedere l'epigrafe del primo capitolo: è proprio dal caos che si coglie la materia prima per modellare l'ordine. La degenerazione, alla quale si estende il potere impattante e significazione del fenomeno del Cigno nero, in questo senso è un evento fortunatamente desueto, una *rara avis* che si manifesta in base alla posizione dell'"osservatore" — Nicholas Taleb fa l'esempio del "tacchino" e del macellaio: l'osservatore sarà un tacchino se è «sia colto di sorpresa, sia danneggiato da tali eventi»; il macellaio ha una visione diversa del Cigno nero, invero contraria al tacchino (*Antifragile, prosperare nel disordine*). Da considera-

¹ N. Nicholas Taleb, *Antifragile, prosperare nel disordine*, (trad. it.) D. Antongiovanni, M. Beretta, F. Cosi, A. Repossi, il Saggiatore, Milano, 2013, p. 24.

² *ibidem*.

re, anche per approssimazione, il contesto culturale contemporaneo — che alcuni definirebbero “postmoderno” —, in cui il Cigno nero cresce a dismisura tanto più crescono i sistemi complessi dell'uomo, creati per difendersi dai rischi con misure preventive sulla sicurezza; ma più cresce il sistema complesso, più è raro e incalcolabile l'evento, tanto meno sarà gestibile la degenerazione.

Non esiste conoscenza o esperienza che sveli il calcolo a priori di prevenzione del pericolo, funzionale, infine, a smorzarne l'impatto. La razionalità è speculare al caso; razionalità e casualità sono rette incidenti solo nel momento in cui la ragione impone una misura massima entro cui può rientrare il caso. Ma dove troviamo, in tutto questo, la meraviglia? Si può stagnare la meraviglia solo fin dove gli occhi possono vedere? È necessario munirsi di un ombrello, temendo inutilmente che piovra in una tersa giornata di sole?

Sarebbe un bel passo in avanti, riuscire a dare per scontato che ci sia un giovamento dalla disgrazia. Forse la domanda iniziale andrebbe formulata diversamente, eludendo moralità e significazione pre-formati, indipendente da qualsiasi attribuzione o nozione cui si riferisce la parola “degenerazione”: in quanto dello spazio, in cui alligna la degenerazione, risiede l'opportunità di ricavarne un'esperienza positiva? È possibile divellere della gioia da ciò che viene visto solo come sfavorevole? È una scelta sbagliata cambiare l'ideale soglia di demarcazione attribuita alla normalità, laddove è verosimile ci siano sbocchi di rinascita? Prevenire la genesi dell'orrido, di quello che ci è ostile, non è tanto utile quanto “prepararsi” all'incertezza di quanto si manifesterà. Tale è l'ostinazione della maggioranza nell'irrobustirsi affinché non insorga alcun tipo di problema, ma il vincente (Nicholas Taleb lo chiamerebbe con il neologismo “antifragile”, contrario al “fragilista”, ovvero, chi tenta a tutti i costi di anticipare il rischio) è colui che accetta la sconfitta, che non dispera di non avere potuto prevedere il danno. Arride alle avversità chi nella paura si è saputo adattare, guardando con orgoglio alle crepe della vulnerabilità, rappezzandole con lacca dorata come nel *kintsugi*. Dunque, occorre una predisposizione diversa all'inevitabile, uno sviluppo che renda qualunque sistema pronto a rigenerarsi.

Se da un lato il concetto di degenerazione è imbrigliato all'afflizione, dall'altro abbiamo la “normalità”, la quale — dettata dalla percezione comune — sembrerebbe avere confini ben precisi di significato, ciononostante è invero la parte più instabile e soggetta ad assidue modi-

fiche nella storia dell'umanità. Potremmo, ora, essere d'accordo nel dire che non c'è degenerazione che non abbia altro significato all'infuori della sua risoluzione (se non della sua soppressione), viceversa saremmo schiacciati da essa, si aprirebero la via dell'abbandono, della negligenza o rassegnazione; di contro la normalità potrebbe significare stasi della quiete, o potrebbe essere direttamente associata a uno stato di benessere (buona salute, pace da protrarre, ridondanza edonistica, grandezze contenute); tutto come se guardassimo il mondo dentro una sfera di vetro.

Due estremi, “normale” e “degenere”, bello e brutto, calma e maretta, divisi da un'immensa voragine: normale è non-paura, una stoica (e apparentemente solida) certezza che il dramma, le stranezze, i pericoli, siano fuori dalla bolla; degenere è terrore, anti-normale, vivere con irrequietezza. Per quello che pertiene la mia visione, in realtà, esistono due mondi, distantissimi, dove la normalità sta nel mezzo a legare con la sua forza di gravità, come la corda di un funambolo, e i due mondi portano il nome di: *dēgenerātio* e *dēgener*. La normalità risiede nella circolarità tra uno stato “mutativo” ed uno "mutato". La stasi, il momento di bonaccia, non sussiste nell'assenza di rischio, ma solo nel momento in cui la degenerazione ha portato ad un'evoluzione del tutto inedita, che a sua volta sarà il sostegno di una futura mutazione.

Insomma, l'ordine (*cosmos*) da solo è fallimentare. La sua controparte, il disordine (*caos*), non è la nemesi o, banalmente, l'ordine imbruttito, ma sua parte integrante. L'unione dei contrasti, che non vede vincitori, permette il progresso senza fronzoli, più che della scienza, della coscienza umana: l'uomo, così, diviene il punto di incontro tra l'angelico e il mostruoso.

Capitolo I: Quadro storico del difforme

L'inventiva, bisogna ammetterlo con umiltà, non consiste nel creare dal vuoto, bensì dal caos.

(M. Shelley, *Frankenstein*, 1831)

1.1 La riscoperta del mostro nella scienza e nell'arte

«*Phantasia, phainomai*: per i greci, immagine e immaginazione, ma anche rappresentazione», così splendidamente esordisce Jean Clair — pseudonimo di Gérard Régner —, nel prologo della sua opera, intitolata *Hybris*³. Prendo a prestito questo incipit per la sua limpidezza: già dalle prime righe annuncia una gemmazione, la genesi della luce; le parole tradotte hanno l'eco di un'azione: «portare alla luce, apparire, rendere visibile, presente all'occhio e allo spirito quanto normalmente resta celato».

Le cose che spaventano hanno una genesi, e traggono la loro forma dalla paura stessa, in proporzione, però, più grande, gigantesca: Victor Frankenstein crea un essere colossale, una volta giunto alla conclusione che con pezzi di arti, tessuti e organi troppo piccoli da legare, non riesce a lavorare in velocità⁴ (questo nel tentativo di dare la vita a un essere *umano*). Un essere umano (ma che non è ontologicamente umano) “costruito” da pezzi di altri esseri umani. Per deduzione, già di partenza, non siamo tanto diversi da quell'essere terrifico, essendo entrambi della stessa sostanza.

Il *monstrum* è la più alta propagazione della voce divina, un avvertimento fantasmagorico che invita i proseliti a farne tesoro: è insieme sprono alla vita e *memento mori*, apparente contraddizione in cui si rivela la necessità di uno scambio, tra la vita degna di essere vissuta e chi ora è sepolto, e grida ai vivi con veemenza il monito: “siamo ancora tra di voi”. Il mostro è un monito, e Jean Clair lo dimostra partendo dalla derivazione etimologica del mostro: «*monere*,

³ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, (trad. it.) R. Rizzo, Johan & Levi Editore, Monza, 2015.

⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, trad. it e a c. di G. Borroni, Feltrinelli, Milano, 2022.

cioè avvertire, prevenire, mettere in guardia» e anche « [...] conservare il ricordo, la traccia, la memoria. È l'ingiunzione della tomba, dell'iscrizione, della statua. Da *monere* deriva *monumentum*» (*Hybris*, p. 11). Ciò che doveva rimanere nascosto viene alla luce, si genera: i morti che vengono fuori dalla terra provocano ribrezzo e paura, tanto quanto ammaliano e incantano.

Il mostro non ha un ruolo in rapporto gerarchico con la realtà, non è “meno” reale perché assurdo oppure onirico e troppo terrifico: esso è assolutamente integrato all'umanità, globalmente. Non è avulso dalla realtà, per quanto ci sia da ammettere sommessamente, i mostri non sono *veri* quando parliamo di giganti, dèi senza testa, omuncoli sproporzionati; ciò non toglie che siano *sinceri*, non semplici accidenti della storia dell'uomo, comunicano con la realtà alla quale appartengono e da cui prendono forma: il mostro è da sempre in osmosi con la coscienza umana. Occorre sancire un assioma, per quanto valido o buffo sia: il mostro è reale quanto più non è vero. Bighellonare senza posa alla ricerca del vero, con risoluta certezza che prima o poi la meraviglia scioglierà le briglie della noia, porta a scoprire che si è solo girato a vuoto. Non è dato vedere con questi occhi la verità, ma possiamo intuire che forse siamo troppo piccoli per vederla, o, addirittura, che il mostro ci abbia già ingerito. «Il mito si identifica con l'ontologia: parla solo di *cose reali*, di ciò che è *realmente* accaduto, di ciò che si è manifestato totalmente»⁵: cambiando il soggetto di quanto afferma Mircea Eliade sul mito, si evince che il mostro deve essere primariamente accettato per il suo valore identitario, esattamente come il racconto mitico suggella le fattezze culturali di una suddetta popolazione.

Alla radice dell'identità prospera la mitologia (seppur l'attaccamento ad essa, specialmente in occidente, si è affievolito), invisibile frequenza che agisce sulle persone, rammentando il vivere e la morte come qualità indissolubili della vita, esprime questa dualità nell'unicità del mostro: messaggero che incarna la soluzione dicotomica tra gli opposti (bello/brutto; bene/male; vita/morte; sano/folle; amore/odio; spaventoso/ammaliante, ecc.) e ponte tra il mondo immanente e trascendente.

Fornendo uno tra gli esempi possibili di rappresentanza di unicità nella figura del mostro, tornando sul romanzo di Mary Shelley, è quando Victor Frankenstein, nel tentativo di animare la materia senza vita (nell'originale in inglese *lifeless clay*, “argilla senza vita”), crea un mo-

⁵ M. Eliade, *Il sacro e il profano*, (trad. it.) E. Fadini, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 63.

stro “fatto” della stessa carne dell'uomo; la medesima materia, la quale, però, non restituisce i canoni etici e di bellezza che erano nelle aspettative dello scienziato. Come il carbonio costituisce il basamento della vita, la stessa carne che genera l'uomo armonico “degenera” nel suo contrario: un'aberrazione di se stesso. Per quanto sia rivoltante il mostro di Frankenstein (tanto da provocare, già dai primi istanti in cui apre gli “acquosi e vacui occhi”, disforia depressiva al protagonista), nonostante sia il segno tangibile del decadimento morale, è frutto di un'avidità e ostinata ricerca dello scienziato, dunque non così estraneo dalla sua volontà, tanto meno dalla realtà. Il sogno di Frankenstein si è fatto realtà. L'essere terrifico, il mostro, è manifestazione di morte (è fatto di carne morta, quella “roba” che di solito dovrebbe stare sepolta, nascosta) e, insieme, miracolo della vita. È strano che un essere deforme possa muoversi. La vita non incontra ostacoli, nemmeno in una corporatura anormale, che non abbia raggiunto la forma ideale secondo natura. Già in tempi remoti si ponevano quesiti sugli esseri straordinari, sul senso della loro esistenza, come riuscissero ad armonizzare i movimenti nonostante le difformità fisiche, se dovessero o meno rientrare nel novero delle creature di Dio. Nel Medioevo, in nord Europa, le “camere delle curiosità”, altrimenti dette *cabinets de curiosités* o *wunderkammern*, sono delle vere e proprie celebrazioni del mostruoso, in cui si esalta la potenza creatrice di Dio, piuttosto che disporre di bestie grottesche e bizzarre per enfatizzarne la malignità. Inaspettatamente, tra coloro che si ponevano queste domande, non manca sant'Agostino: «Certo chiunque, dovunque nasce quale uomo, ossia quale animale razionale e mortale, sia pure dotato dell'aspetto fisico più inusitato per i nostri sensi [...] mai nessun fedele dovrà dubitare che derivi da quell'unico prototipo plasmato da Dio»⁶. Dio è la causa di tutti gli esseri, ed è dalla singola materia (“unico prototipo”) che la vita, nella sua diversità, è diramata. A rinvigorire il frammento di sant'Agostino c'è la stessa teoria evoluzionistica: potremmo storcere il naso se ci dicessero che noi esseri umani abbiamo molte affinità con l'apparato anatomico di una salamandra del Messico, tante quante ne potremmo riscontrare con una scimmia. Intorno al XVII secolo, il medico e naturalista svizzero Johann Scheuchzer rinvenne un fossile con un enorme cranio, simile, però, a quello di un bambino umano. Venne denominato *Homo diluvii testis* (“uomo testimone del Diluvio universale”), il quale è stato

⁶ A. d'Ippona, *La città di Dio*, (a c. di) C. Carena, Einaudi-Gallimard, Torino-Parigi, 1992, libro XVI, 8, pp. 701-702.

creduto davvero derivante di un umano antediluviano (nella prima metà del XIX secolo, il biologo Georges Cuvier dichiarò inconfutabile la derivazione umana di tale fossile); tuttavia, nel 1831, anno in cui le analisi portarono ad un'altra conclusione, ovvero, altro non era che il fossile di una salamandra gigante, una specie estinta e molto simile ad alcune varietà che si trovano ancora oggi in alcuni climi particolarmente umidi dell'Asia. Faccio riferimento a questa curiosità solamente per dare un'idea dell'errore, non certo dato da ingenuità, che ha portato in un primo momento a dichiarare che il cranio di un anfibio estinto fosse più prossimo all'uomo, «I fossili di anfibi prefigurano *davvero* molte cose che possiamo vedere nei moderni vertebrati, compresi noi stessi. I corpi delle salamandre oggi viventi (per non parlare di gechi, svassi e gibboni) hanno molto in comune con i nostri»⁷; naturalmente delle differenze ci sono, a partire ad esempio dal cervello. In sintesi: l'idea che esista un antenato comune (come sosteneva Darwin) per tutti, o sicuramente la maggior parte degli esseri viventi oggi conosciuti, tra cui l'uomo, e lo stupore che si riscontra nella somiglianza articolare e fisionomica dell'uomo a quelle dei rettili, serve a dare un'impressione di quanto la realtà sia inaspettatamente sorprendente; inoltre avvalorata l'idea che, nonostante le differenze, sentimenti di ripugnanza, talvolta il terrore che si prova in qualcosa che sembra appartenere ad un altro mondo, invero, così come ci suggeriscono la storia naturale e i processi filogenetici, non siamo così dissimili e lontani quanto l'aspetto sembra suggerire, ma apparteniamo tutti ad uno stesso ceppo.

Si vuole dimostrare gli impercettibili legami che tengono insieme l'uomo e ciò che, nella percezione comune, si definisce mostruoso, o appartenente ad un mondo altero, fatto di stranezze. A ogni buon conto, le profonde interrelazioni fisiologiche tra l'uomo e i rettili (una delle possibili connessioni), non sono l'unica spiegazione che stabilisce un legame con creature diverse. Il rapporto dell'uomo con il mostro si esprime, già dall'antichità, attraverso l'arte.

Anche nell'arte avviene l'evoluzione delle forme: «Acefali, giganti, ciclopi, pigmei, panozi dalle enormi orecchie, sciapodi dal piede capovolto e tanto grande da proteggerli con la sua ombra dall'ardore del sole, cinocefali [...]: tutti questi esseri grotteschi, queste figure ai nostri

⁷ C. Henderson, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, (trad. it.) M. Bocchiola, Adelphi, Milano, 2018, pp. 35-36.

occhi deformi, strabilianti, prodigiose, prefigurano il gigante, l'omuncolo e l'acefalo»⁸. Tali creature si faranno strada dai racconti popolari ai manoscritti, scivolando dall'immaginazione, per rimanere, infine, impressi nel torchio tipografico nel XV secolo (*Liber cronicarum* di Hartmann Schedel del 1497; *Cosmographia* di Sebastian Münster del 1544; *Libro dei mostri e dei prodigi* del 1573, bestiari, elenchi illustrati e così via). È come se fossero prototipi, paradigmi della mostruosità evoluti per meglio rappresentare la coscienza dell'uomo.

E proprio come nel Medioevo queste immagini della bocca dell'Inferno, dei lupi manari o dei ventri 'faccializzati' erano nate da letture spesso libere dei racconti biblici o dalle narrazioni favolose di viaggiatori in paesi lontani, o addirittura immaginari, l'omuncolo, il gigante e l'acefalo che incontriamo in ogni dove nell'arte moderna sono immagini nate da un'interpretazione altrettanto fantasiosa di opere divulgative della scienza del tempo, da romanzi dell'orrore, dalla marea montante dell'occultismo o dai primi esempi di fantascienza *ante litteram*.⁹

Queste figure grottesche, come già detto in precedenza a proposito dei *wunderkammern*, suscitavano fascinazione — nonostante siano stati comunque considerati scarti della natura, quindi solo oggetto di curiosità perversa. Erano ancora pochi coloro che li consideravano per il loro valore conoscitivo e ruolo tutt'altro che secondario. Bisognerà aspettare parecchio, almeno l'epoca dell'Illuminismo e soprattutto il Romanticismo, affinché il mostro acquisisca un nuovo statuto, tanto per la scienza quanto per l'arte.

Tra i primi uomini di scienza, verso la fine del XVIII secolo, a interessarsi al mostruoso in chiave innovativa, meritevole di menzione è Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, naturalista visionario che ha saputo dar voce al grottesco, affidandogli perfino una scienza autonoma, la teratologia, la scienza del difforme, del mostruoso. Geoffroy comprende il valore euristico del mostro, cioè la possibilità di scorgere nelle forme dissonanti del reale una prova del «funzio-

⁸ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 14.

⁹ *ivi* p. 18.

namento regolare delle specie viventi e delle classi sociali»¹⁰. Questa intuizione avrà risonanza nell'arte, e proprio nello stesso periodo, con autori del calibro di Victor Hugo e Honoré de Balzac. Naturalmente non è un caso, poiché dibattiti aperti precedentemente agli studi di Geoffroy da parte di preformisti ed epigenisti — Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, Charles Bonnet, Jean-Baptiste-René Robinet, ecc. — riguardano proprio una revisione della mostruosità come oggetto di primaria importanza gnoseologica; ad esempio, dando per scontato che gli esseri viventi *in toto* avanzino verso un miglioramento del corpo per meglio adattarsi ai cambiamenti ambientali e gli stili di vita, si supposeva che la “degenerazione” del corpo, le mostruosità, fossero un piano precostituito. Il mostro è “la genesi delle differenze”, avrebbe scritto più tardi Michel Foucault nella sua opera *Le parole e le cose* del 1966. In altri termini, il grottesco prefigurava essere il segno di una inconscia e naturale ricerca dell'identità.

Tornando sugli studi di Etienne Geoffroy, senza addentrarci troppo nei particolari, basta sapere che la *nouvelle méthode* di cui è artefice, non si basa, come è stato in precedenza, sull'osservazione sterile del funzionamento di organismi anomali comparata con altri di creature normali, dato che non è sufficiente a dimostrare l'idea di un “principio unico” che governa “tutti” gli organismi indistintamente; dal metodo di Geoffroy non si evincono superficialmente analogie e differenze tra mostruoso e normale, tutt'altro: egli vuole dimostrare che gli organismi anomali non sono, in assoluto, fatti di “materiali” nuovi, diversi rispetto a quelli normali: «La natura [...] lavora sempre con gli stessi 'materiali' e si ingegna solo a variare le forme», ma allo stesso tempo la natura è «sottomessa a delle leggi inderogabili che la obbligano a far apparire sempre gli stessi elementi, nello stesso numero, nelle stesse circostanze e con le stesse connessioni»¹¹. Dunque, effettivamente si parte dalle analogie e somiglianze con apparati anatomici tipici, ma non sono l'approdo nella teratologia, anzi sono l'inizio della ricerca, giacché le forme e le funzioni sono flessibili in corpi atipici. Il mostruoso non è un caso, un errore della natura, ma una riscrittura, che avvalora il concetto di un principio unico che tiene insieme i fili dell'esistenza, senza distinzioni.

¹⁰ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini e Associati, Milano, 2013, p. 16.

¹¹ *ivi* p. 32.

L'inconsueto non è più espressione dell'irrazionale o dell'arbitrario: al contrario risponde alle leggi dell'ordine della natura e ne costituisce una manifestazione legittima. [...] Il mostro, il deforme non si scontrano con l'umano e il *normale*, ma ne sono parte integrante; paradossalmente non rappresentano affatto il limite, la morte, la sconfitta della natura, ma il potere vitale dei corpi e delle loro forme, la vita stessa che pulsa e si trasforma.¹²

Etienne Geoffroy ha offerto all'avvenire il suo contributo scientifico, togliendo il mostruoso dai lividi pregiudizi tradizionali, celebrandolo con uno specifico ambito di studio; libera il mostro dalla marginalità e dalla vana curiosità che lo avvolgeva, dandogli l'opportunità di trovare un'identità, rimosso dall'etichetta di terrificata fantasmagoria. E l'arte come si appresta a sua volta alla figura del mostro? In che modo tenta di corroborare la sua integrità con il reale e con l'uomo?

Il mostro è la prova cosmologica di una feconda potenza immaginativa, sostanza tangibile stillata dai sogni direttamente nella realtà. Cos'è la perfezione? Dove troviamo una regolare simmetria delle forme in natura? Esattamente come avviene per un'idea, la quale prima della sua genesi resta celata e "informe", come pulviscolo prima che una spada di luce riveli i suoi volteggiamenti, e da condizione eterea, o atomica, inconsistente, viene alla luce modellata da un principio che travalica ogni sintomo di perfezione; ecco che l'idea prende forma, ma in modo inaspettato: da informe diviene "difforme". La natura, come un'idea, nasce deforme e perdura in questo stato di metamorfosi mostruosa. Victor Hugo, sull'onda innovativa cavalcata da Geoffroy, intuisce l'imperfezione della realtà, la sua essenza mostruosa, senza attribuirgli nessuna accezione negativa, viceversa, ne coglie sia lo stimolo conoscitivo che approfondisca la percezione della "normalità", sia l'elemento essenziale della meraviglia nel quotidiano. Il poeta, o più in generale l'artista, una volta colta l'anima difforme della realtà deve farsi "mostro" a sua volta, trasformarsi in una "piovra" che penetri «con l'immaginazione negli abissi spalancati e spaventosi del mostro»¹³ oltre l'orlo dell'ignoto. Il romanziere, in questo caso, deve concentrarsi sulla ricerca dell'origine mostruosa del reale, risalendo alle radici della creazione, sfiorando l'imprevedibilità dell'inconoscibile, quel grumo fumoso dal quale tutto

¹² *ivi* pp. 60-61.

¹³ *ivi* p. 64.

viene plasmato. La materia di cui è costituita la realtà, per l'arte, è il sogno, filtro che rende proteiformi i primi sprazzi di incognite idee.

Come detto in precedenza, il mostro simboleggia il tramite tra il mistero trascendentale del mondo naturale e l'uomo, che per Victor Hugo non si tratta di un uomo qualunque, ma un artista che sappia "utilizzare" il *grottesco* come strumento di indagine. Il grottesco, per Hugo, rappresenta un insieme di fattori, comprendenti forma espressiva, grafica e decorativa squisitamente romantica; simboleggia anche l'eccesso, il caricaturale, il comico, definendola «vera e propria categoria estetica a pari dignità con il *sublime*»¹⁴. Il grottesco è l'opposto del sublime, nel quale Hugo vede la chiave di lettura della modernità: è sia un "carnevale", nel senso di sovversione e liberazione dal conformismo e dall'ordine sociali (sulla falsariga del concetto di "carnevalesco" in Michail Bachtin) nel quale il singolo acquisisce coscienza di sé e del proprio valore di individuo rispetto alla collettività, pur rimanendone integrato; sia la sintesi delle contraddizioni terrene — ad esempio, ciò che è orribile è insieme buffo, oppure, qualcosa di ridicolo è anche deforme —, che si manifestano nella figura del mostro. Il grottesco incarna tutti questi aspetti contrastanti, e fungono da strumento di analisi della realtà, per scioglierla dal piattume e dalla monotonia.

Hugo identifica nel grottesco la scoperta più alta della modernità, presumendo sia stato il cristianesimo degli albori a istradare verso una riscoperta della coscienza dell'individuo, ovvero che l'uomo è diviso tra moralità e ferinità. Il nucleo delle riflessioni sul grottesco di Hugo lo troviamo nella "Prefazione" al dramma, mai portato in scena, del 1827, intitolato *Cromwell*, nella quale è riportata l'evoluzione in tre età ideali della poesia: primitiva, antica e moderna. L'età primitiva (l'ode) è l'umanità in gemma, ancora ingenua si lascia cullare dalle fantasticherie, ed essendo priva di raziocinio non esiste confine tra sogno e realtà: è l'età della poesia pura, "lirica", che oscilla tra mondo onirico e naturale. L'età antica (l'epopea) è caratterizzata da sviluppo culturale, sociale e politico: dalla lirica la poesia assume i toni dell'"epica". L'età moderna (il dramma) è, infine, fregiata dal cristianesimo, il quale svela il mistero intorno alla "duplicità" dell'uomo, diviso tra "razionalità" e "bestialità" (*homo duplex*). Hugo non crede che si possa dire di essere più inclini a un lato piuttosto che all'altro: l'uomo si colloca nel mezzo, «anello comune delle due catene», nello iato tra i due universi

¹⁴ *ivi* p. 66.

del sé, in cui intercorre, in termini di spazio-tempo, un attimo infinitesimale che non permette la dominanza dell'uno sull'altro. L'uomo materializza i suoi contrasti in un solo corpo. «L'uomo, considerato nel suo insieme, appare interiormente lacerato nella dimensione angelica e in quella bestiale, che si oppongono in una lotta fratricida senza vincitore»¹⁵. In quest'ultimo, fondamentale passaggio, c'è il richiamo alla dualità, che non ha vinti o vincitori, ma “vive del conflitto” eterno tra le controparti e proprio nel dissidio sussiste senza alcuna scelta morale, dissolvendo la duplicità in un essere unico che incarna i contrasti. È nell'unione delle parti che l'esistenza ha il suo cardine: Shiva, dio maschile appartenente alla *trimūrti* induista, è la divinità "distruttrice" di mondi (nel senso di innovatore), colui che da moto alla ciclicità con la sua danza. La sua danza non avrebbe luogo senza la sua controparte femminile, Śakti, divinità della “potenza creatrice”, nonché compagna di Shiva. Essi non perseguono nessuna supremazia dell'uno sull'altra, piuttosto l'unione dei contrasti in un solo corpo, rendendo il caos complementare all'armonia e viceversa. Una sorta di patto moderatore. Il concetto viene ribadito in uno dei dialoghi più belli de *Il maestro e Margherita*, nel momento in cui Woland, il demonio, tenta di aprire gli occhi a Levi Matteo, discepolo di Jeshua Ha-Nozri, il quale vorrebbe sradicare il male dalla terra intera:

Non vorresti avere la bontà di riflettere sulla questione: che cosa farebbe il tuo bene, se non esistesse il male? E come apparirebbe la terra, se ne sparissero le ombre? Le ombre provengono dagli uomini e le cose. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Vuoi forse scorticare tutto il globo terrestre, portandogli via [...] tutto quanto c'è di vivo per il tuo capriccio di goderti la luce nuda? Sei sciocco.¹⁶

La finalità dell'artista non è solo perseguire la bellezza: la perfezione delle forme non è prerogativa dell'arte. L'arte, nella rosa di funzionalità e significati che le appartengono, è da sempre strumento utile alla coscienza, occorrente per svelare sia l'essenza del bello, quanto del terrifico. Ciò che spaventa e affascina, attrae da sempre; non sarebbe per nulla ovvio fare riferimento all'arte rupestre. In un tempo in cui l'evoluzione del sistema nervoso stava muo-

¹⁵ *ivi* p. 69.

¹⁶ M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, (trad. it) V. Dridso, Einaudi, Torino, 1967, p. 351.

vendo i suoi primi passi ben oltre i sentimenti essenziali, utili all'efficienza e sopravvivenza (ad esempio, “sentire” la fame esige una risposta, ovvero mangiare, utile a prevenire la morte per mancanza di nutrizione), dunque, andava fortificandosi la coscienza, arricchendosi di immagini provenienti dal mondo, e nelle caverne l'uomo ritraeva il paradosso: «Centinaia di dipinti, simboli sparsi, il profilo di qualche mano e altre figure misteriose, ma soprattutto [...] disegnare sulla pietra viva ciò che più li emozionava e li incantava, i loro sogni, i loro prodigi, i loro dèi: gli animali»¹⁷. Gli animali, fonte di sostentamento e di timore, giacché la caccia poteva costare la vita; ciononostante li ammiravano, nella pittura li glorificavano come divinità, esseri magici, manifestazioni mistiche nelle quali avrebbero voluto rispecchiarsi. Le caverne di Lascaux, Altamira, Chauvet e così via, sono solo alcuni degli esempi che testimoniano, già all'origine dell'arte, l'uomo desideroso di tradurre la coscienza in immagine. A quel tempo, l'animale, permeato di ammirazione per la sua bellezza e paura per la sua potenza, era l'emblema di una candida coscienza, non sottomessa alla morale che classifica una cosa terrificante come qualcosa di scarso valore.

Ciononostante, nel corso della storia, l'arte è stata votata più alla rappresentazione apollinea, ricerca delle forme sublimi, specialmente nell'antichità classica. Non mancavano le oscenità e l'orrore in tutte le forme dell'arte, ma comunque sempre ritenute di bassa lega, sfiguranti la dignità dell'uomo, il quale, tra tutte le creature della terra, è stato considerato l'essere che più si avvicina alle sembianze divine. In questo senso, l'arte non può che essere devota unicamente al bello, funzionale all'erudizione intellettuale, all'etica e alla magnificenza estetica. Potremmo asserire, tuttavia, che le raffigurazioni ripugnanti, mostruose e violente sono presenti oggi più che mai, nonostante siano state ripescate dal passato per attribuirgli un nuovo significato: la crisi della coscienza nella modernità. Senz'altro gli studi di Etienne Geofroy, in concomitanza con Victor Hugo, hanno dato nuovo lustro al mostro, reinserendolo a pieno titolo nell'interesse comune in quanto fonte gnoseologica e stimolo del cambiamento sociale. Ma le motivazioni che hanno portato ad un'interpretazione anamorfica del reale nell'arte, fino ad esaltare il mostruoso e rimarcandone il suo stretto legame con l'identità umana, è un argomento che tratterò nel prossimo paragrafo, vista l'incidenza storica che ha determinato le rappresentazioni del mostro nei giorni nostri.

¹⁷ F. Genovesi, *Il calamaro gigante*, Feltrinelli, Milano, 2021, p. 137.

1.2 Il nuovo “invisibile”: dal mondo celeste alla psiche

Dante è tormentato da innumerevoli dubbi mentre ascende in paradiso accompagnato dall'angelica Beatrice, la quale è onnisciente e comprende, ancor prima che egli possa aprir bocca, quali siano le questioni che lo affliggono e, per placare il suo animo, lo rassicura che tutto ciò che vede, purtroppo, a fatica può essere spiegato a parole; sarebbe ottuso perfino tentare una comparazione con la realtà terrena. I sensi rendono una lettura varia, chiara e pragmatica del reale, ma non basterebbero a nessun uomo, così come accade nel peregrino viaggio di Dante, a “sentire” l'opera immensa dei cieli, luogo e non-luogo da cui tutto ha origine. È certo, però, che la natura tutta tende verso l'alto, come propensione (inconscio desiderio) del ritorno all'origine (Beatrice rende l'esempio delle fiamme, le quali incaute allungano le loro punte verso il cielo); attitudine di tutti i viventi la volontà di tornare alla luce, al principio di tutto il creato: il paradiso¹⁸.

Il sommo poeta ci rende così partecipi di una visione altrimenti inconoscibile, che non è data al semplice ausilio degli occhi; forse è una conoscenza assimilabile ad una esperienza ultraterrena; ad ogni modo, probabilmente occorre non restare in questo involucro di pelle che ci rende esseri umani, ma dipartire il corpo dalla purezza dell'anima per lasciarla libera alla volta di nuove sensazioni. Comunque, le possibilità di fruire del mondo celeste (in vita) hanno avuto forte riverbero nel tempo, e l'arte è stata eletta, prima fra tutti, come demiurgo della conoscenza dell'invisibile. L'arte da sempre, con grande inventiva e caparbietà, ha inseguito le percezioni, restituendo gradualmente nel tempo l'esattezza di colori, geometrie e sensazioni scaturite dalla materia, titillando la fantasia nella ricerca minuziosa dei pigmenti, studi prospettici e, soprattutto, guardando attentamente il mondo sensibile, intensità, riflessi e reazioni dei corpi alla luce, come la sostanza cambi al variare del clima in cui è coinvolta, nonché la sua trasformazione nel tempo. Ma non è tutto. L'arte si è impegnata con interesse e dedizione

¹⁸ «Tu non se' in terra, sì come tu credi; / ma folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi.» D. Alighieri, *La divina commedia, Paradiso*, (a c. di) G. Robuschi, Edizioni Bietti, Milano, 1965, canto I, vv. 91-93, p. 443.

a decodificare e raffigurare tutto quel retaggio di immagini provenienti da mondi arcani; detto altrimenti, essa ha dovuto “interpretare” in immagini l’invisibile. L’occulto del mondo celeste è stato investigato al punto di espungere volti divini dall’inconsistenza nebbiosa dei sogni, donando agli occhi la corporeità di angeli (le loro ali simboleggiavano l’appartenenza alla spiritualità, la non-corporeità) e la loro gerarchia, l’aura di santi, aloni, nimbi e così via. Certo non mancano interpretazioni demoniache e infernali, ma si è detto quanto l’arte si sia imposta nel ruolo ambizioso di guida delle virtù e dei superbi valori, accostandosi con ostinazione alla raffigurazione del sublime, delle forme perfette. Codificando l’inconoscibile delle allegorie, simboli e lumi, l’uomo si inebria di immagini inaccessibili allo sguardo, ma non dissimili dal reale. L’artista è colui che dona un’esperienza percettiva dell’alterità paradisiaca, permette l’incontro dell’immanente con la perfezione celeste, alla quale l’uomo ambisce per supposta somiglianza ad angeliche sembianze. Dunque, tutto ciò che pertiene il mistero dell’invisibile è traducibile in immagini comprensibili (o intelligibili alla retina), per di più simili alla normalità del mondo naturale, quasi a suggerire la vicinanza al traguardo della pienezza.

La realtà è illusoria poiché incompleta e l’invisibile permette un sapere più profondo. Ma l’inconoscibile non è univoco, o meglio, l’uomo non è perfetto; consiste di un lato decisamente più cupo: tanta parte dell’arte ha maniacalmente ritratto i simboli della morte, opposte alle figure angeliche, stimolando una nuova sensibilità del macabro, ovvero, un certo gusto dell’invisibile maligno e terrificante. Nella morte l’anima (la beata perfezione nascosta in noi) lascia il corpo alla putredine, la bruttura del corpo privo della luce che lo muove, per questo lasciato al silenzio delle profondità della terra, come fosse una vergogna, persino motivo di sdegno o mancanza di rispetto, per coloro che sono stati vivi, essere visti in condizioni mefitiche e nauseanti. Ciò che viene nascosto alla vista crea un parallelismo con il paradisiaco, l’altra metà dell’invisibile, composto di elementi caratteristici (corpi in decomposizione, scheletri, sangue, menomazioni, sofferenza, ecc.) di cui l’arte si appropria per restituire alla vista l’invisibile della dannazione del corpo.

Gli artisti hanno tentato di eviscerare l’ignoto, al punto che è difficile discernere dall’immaginario collettivo la dicotomia tra immagini di beatitudine e del macabro che il genio artistico ha saputo interpretare. Le rappresentazioni pittoriche sembrano essere molto veritiere, stando ai racconti o alle credenze. Forse, più di tutto, è estremamente importante che l’ignoto abbia

un “volto” che lo renda conoscibile. Tuttavia, è un invisibile “retinico”, ovvero, pertinente alla realtà, accessibile alla dimensione umana; seguendo il fluire deduttivo del sillogismo: se è “accessibile” alla ragione dell'uomo, allora sarà anche “imperfetto”. L'arte, alla fine del XIX secolo, ha dovuto metaforicamente “sgomitare” per recuperare la sua validità, soffocata da invenzioni della scienza che hanno soverchiato il concetto di invisibile. Addirittura si è temuto che la scienza bandisse l'arte dalla sua credibilità; forse, in un certo senso è stato così. Ma un'immagine non può essere limitata alla definizione di semplice guizzo creativo, una banale interpretazione, pure errata, della realtà. Essa è stata spinta alla liceità del suo mezzo con approccio di adattamento che i tempi richiedevano, in concomitanza con le innovazioni scientifiche, le quali hanno azzerato le interpretazioni precedenti come sintomo della crudezza ed efficienza delle loro scoperte inedite, più convincenti, più concrete, funzionali per la comprensione dell'etereo.

Il 1985 è un anno fecondo di invenzioni: in prima istanza, l'avvento del cinematografo. Si dice che in origine il suo inventore, Louis Lumière, fosse stato ispirato dalla figura di sua madre, intenta a cucire; il movimento rotatorio della spoletta sarebbe stato alla base di un'idea epocale, il principio dell'animazione delle immagini. «Il fulgore singolare, immobile e continuo della pittura, Walter Benjamin lo aveva definito *aura*. Esso verrà sostituito dallo sfarfallio luminoso, dal vacillare tra assenza e presenza del dinamismo di un'immagine sottratta alla vista ventiquattro volte al secondo»¹⁹. L'immagine fissa soppiantata dall'immagine che vacilla: riproducibile, plastica, "eternamente transitoria", sostituibile. La fissità che "degenera" nel movimento, come un *Big Bang* in cui la dimensione del tempo anima la materia. La montagna si sgretola e diventa sabbia, così l'immagine si lacera e diviene pellicola. Se guardando sua madre sia stata o meno l'ispirazione che ha dato la luce al cinema, poco importa; ma il rimando della tessitura evoca molto nitidamente il principio del "racconto": la trama che si intesse con l'ordito a creare un tessuto, il quale sarà di una coperta, probabilmente, per proteggere dal freddo e, come accade quando si è cullati da un racconto, ritardare la morte; rimandare l'avvenire, il racconto funge anche da rimedio ai patimenti del dolore. Il cinema fa il suo ingresso nel mondo come una sorta di sinestesia dell'arte pittorica: per molti è motivo di esuberanza,

¹⁹ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 23.

una conquista del progresso e dell'arte; per altri è volgare, toglie, più che aggiungere o arricchire la cognizione del senso nell'arte. In generale, si presenta sconvolgente per l'immobilismo iconico. Infatti, presto, il cinema si sgancia dal lascito pittorico per identificarsi in sue specificità tecniche, che le permettano di tradurre in immagini in modo non proprio analogo al disegno. Nessuna luce è stata mai impressa su tela: questa è la prima peculiare differenza della pellicola.

Il 1985 è anche l'anno in cui il fisico tedesco Wilhelm Röntgen scopre nello spettro elettromagnetico radiazioni capaci di penetrare la pelle e vederne l'interno, ancora prima (fatto non irrilevante) che la morte consumi la carne rivelando le ossa: i raggi X.

Sembravano [i raggi X] da un lato accreditare le fantasmagorie spiritiche, dall'altro essi spazzavano via un intero registro della sensibilità europea che potremmo definire il macabro. Tale registro risaliva al cranio del Golgota, [...] ai *transi* e agli scheletri della fine del Medioevo. Sarebbe poi ricomparso nell'Illuminismo con le fantasmagorie di Robertson, gli ossari della Rivoluzione francese, [...] con i 'romanzi neri' e le *gothic tales*, da Sade a Horace Walpole: tutti coloro che si erano lasciati spaventare con delizia dallo scricchiolio degli scheletri [...] erano ora messi di fronte al piatto positivismo di un documento scientifico [la lastra fotografica]. Un intero repertorio di immagini — dal calvario alla bandiera dei pirati — veniva bruscamente demistificato.²⁰

Incupisce la fantasia, obnubilata dalla scoperta più sconvolgente: la franca grettezza dei sensi. Lo sguardo non basta. I raggi X aizzano perfino la credenza che esistano altrettante radiazioni che possano imprimere immagini di spazi mai esplorati, se non addirittura mai concepiti. Traiettano a una costellazione di possibilità nuove per la conoscenza, arroccandosi la capacità di una sensibilità superiore al pittore, il quale non ha saputo cogliere, con i suoi colori e le sue forme a disposizione, neanche un briciolo delle capacità dei raggi X. Il disegno e la pittura non restituiscono tanto stupore quanto le radiazioni "che sfuggono ai nostri sensi". L'artista si sente umiliato, corrotto dalla scienza che arride la sua menomazione alla vista. La realtà ci appare, dunque, appena grattata in superficie, nonostante gli studi, le ricerche, la faticosa interpretazione dell'arte; piuttosto, da quel momento, l'arte diviene infantile, invalidante, illusio-

²⁰ *ivi* p. 24.

ne che ottunde la mente, ridotta all'indigenza, postulando senza posa: "a cosa servo?". A cosa è utile l'immagine del pittore?

Ancora: il 1895 vede la luce della radiotelegrafia scoperta da Guglielmo Marconi; Freud inizia a screditare la neurofisiologia (scienza che studia le relazioni che intercorrono tra la fisiologia e i processi neuronali) per un'intuizione che lo consacrerà a padre di quella nuova branca: la psicoanalisi. Quest'ultima è un'inversione notevole rispetto alla maggioranza che fino ad allora poneva un considerevole riguardo nel nesso tra corpo e psiche, o meglio, che nell'aspetto si potessero indagare le inclinazioni, gusti e comportamenti dell'uomo (un volto caratterizzato da tratti come una fronte incavata, zigomi sporgenti, mascella prognata erano facilmente attribuibili all'ignoranza, all'assenza di umanità), che la "facciata" sia un insieme di nozioni per la comprensione del carattere. Alcuni positivisti (tra cui Paul Richer e Cesare Lombroso, fautori della "scienza del bello", cioè la pretesa che al mondo ci fossero persone degne di vivere e altre da condannare) adducevano che fosse proprio il corpo a relegare l'anima in un determinato stato di benessere o sofferenza: un corpo bello e armonioso nei lineamenti denota gentilezza, cortesia, benevolenza ("classi elette"); un corpo difforme, o comunque desueto, rappresenta assenza di valori, criminalità, ferinità ("classi pericolose"). Tuttavia, la psicoanalisi sostiene il contrario: ha il pregio di non ridurre l'uomo a una sterile classificazione basata sull'anatomia, bensì prefigge un approfondimento della complessità dell'uomo, in quanto animale dotato di linguaggio, oppure, invertendo i ruoli rispetto al pensiero positivista, è l'anima a tenere in pugno il corpo e a determinarne la fisicità. L'uomo proferisce parola traducendo la complessità delle emozioni o dei sentimenti, interpretando ciò che vede esternamente a sé e ciò che sente della sua stessa coscienza. Il corpo esprime l'interiorità che è a sua volta mutevole, ed è impossibile stabilire una qualche legge scientifica che definisca nettamente l'ontologia dell'uomo. Il linguaggio del corpo, in aggiunta, non è sempre cosciente. Spesso la malattia, alle volte come conseguenza dell'umore o del temperamento, è un "linguaggio" dell'anima senza l'uso di parole, una comunicazione non verbale che si manifesta nella fisicità. Jean Clair fa l'esempio dell'isteria (che in epoca ottocentesca era al centro dell'interesse scientifico e artistico per motivi che spiegherò a breve): essa è segno di sofferenza interiore, probabilmente dovuta a stati depressivi, oppure il sintomo evidente di trascuratezza del benessere personale. Proprio l'isteria — e in generale, l'interesse per le patologie fino a

quel momento poco considerate — sarà la chiave di volta che darà all'arte la sua possibilità di rinascita: «È decisamente sul versante dell'abnorme e del 'degenerato' che l'arte moderna cercherà, se non i suoi modelli, quantomeno i suoi campi d'indagine e, non potendo placare la sua inquietudine, un nutrimento per la sua febbre»²¹.

L'arte, come si è detto, resta annichilita sul fondo dello scenario di rivoluzione scientifica che battezzava l'inizio del XX secolo. Naturalmente la storia non è solo bianco o nero, una successione banale di vincitori e vinti. Questo periodo è stato un vero cataclisma per l'arte, declassata dalla scienza come insulsa e priva di significato, ciononostante fioriranno nuove correnti di pensiero, in concomitanza con tradizionalisti o "conservatori" (artisti come Paul Cézanne, James Ensor ed altri resteranno ancorati ad una "rappresentazione accessoria della Vanità"), di "moderni" pronti a riformare radicalmente i costrutti dell'arte, stimolati ad osare strade mai tracciate e abbracciando la scienza (ad esempio Piet Mondrian, Tristan Tzara, Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, ecc.). Questi "progressisti" dell'arte moderna sono resilienti degli scossoni della scienza (utilizzando il neologismo di Nicholas Taleb, "antifragili": hanno saputo riconoscere le debolezze dell'arte e adattarsi alle difficoltà), invero attratti dalle nuove meraviglie e possibilità di macchinari complessi. I raggi X, ad esempio, permettono una inedita fonte di studio delle proprietà del corpo umano, tanto che lo stesso Edvard Munch eseguirà (sempre nel 1895) l'*Autoritratto con braccio scheletrico*, chiaro sintomo di una rilettura del macabro in termini clinici più che spiritici o romantici. Domina l'invisibile della scienza, il quale non è affatto un surrogato dell'inconoscibile tradizionale, dei classici mondi arcani, è innegabilmente, e in modo del tutto inaspettato, diventato più difficile da interpretare: l'invisibile immobilità di ogni singolo fotogramma della pellicola; l'invisibile concesso solo alle radiazioni; l'invisibile della radiotelegrafia senza fili; l'invisibile del linguaggio umano, non così semplice e chiaro al solo sguardo delle fisicità. Questo occultismo della modernità non si trova più nei cieli o nelle profondità della terra (non è nemmeno una superstizione, poiché ha basi scientifiche), fa muovere il mondo e lo evolve, sradicandolo dal passato; esso è lo stimolo essenziale all'artista che cerca innovazione: egli deve sia comprendere il funzionamento ermetico di questi nuovi apparecchi, sia trasferire ciò che ha appreso nelle sue opere. Il processo non è come dare forma agli angeli del paradiso, ai quali comunque gli si associavano

²¹ *ivi* pp. 32-33.

sembianze antropomorfe, quanto più "mediare" materialmente ciò che non ha nessun precedente nella storia dell'uomo: celluloidi, fili, valvole, bobine, bacheliti e così via; nuove tecnologie che pare operino in astratto, eppure molto più materiche di quanto possa sembrare. L'interrogativo è sul funzionamento nascosto, che sembra escludere qualsiasi coinvolgimento umano, tanto meno un intervento fantasmagorico della vecchia tradizione religiosa. La scienza ha redento il titano Atlante e ora sorregge la Terra, in bilico tra l'assurdo e la ragione. Marcel Duchamp dedicherà dodici anni a *Le Grand Verre* (opera conosciuta anche con il nome *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*) «nel tentativo di rappresentare quest'iconografia dell'invisibile» (*Hybris*, p. 27), arrivando, purtroppo, a lasciarla incompiuta nel 1923. Se è faticosa, quanto galvanizzante, la rappresentazione per immagini della comunicazione senza fili, oppure della conversione dell'energia elettrica in suoni e musica, che dire delle "geometrie pluridimensionali" del corpo sotto la nuova sensibilità della psicoanalisi.

Per secoli l'arte ha indagato il corpo umano: posture, gesti, muscolatura, articolazioni, l'esatta risposta di tutti gli elementi precedenti al pungolo delle emozioni, i caratteri che si rispecchiano nella fisicità; Charles Le Brun (1619-1690), tra gli altri, si è avvalso di instillare ai posteri una vera e propria scienza del nudo, come modello ultimo al quale fare riferimento. Ma la scienza non è stata clemente su tali sforzi. Già la fotografia rivelò considerevoli varianti sui modelli prefissati da Le Brun — se non ben poche comparazioni —, e nessuno di questi corpi si poneva come paradigma universale. Inoltre, uscendo dalle mura ospedaliere, accolte con ovazioni dei nuovi artisti, le numerosissime e inedite fotografie della Salpêtrière (storico ospedale-università di Parigi), raffiguranti pazienti psicopatologici, divengono una leccornia per l'arte. Le immagini che, fra tutte, suscitano maggior fascinazione sono i corpi arcuati di donne in preda all'isteria: «Klimt con la sua allegoria della *Medicina* e Segantini con *Le cattive madri* sono soltanto due esempi celebri di pittori affascinati da questo nuovo corpo isolato dalla nosologia del tempo. [...] un corpo che ricorda da vicino quello delle vecchie possessioni diaboliche.» (*Hybris*, p. 28). Sarà materiale fertile per molte delle nuove tendenze artistiche, ad esempio i surrealisti, i quali loderanno con ricorrenze la scoperta dell'isteria. Certo è che per molti di questi artisti intrigati dall'isteria non ci fosse altro che il pretesto della loro vanità, non una vera immedesimazione nella sofferenza altrui, non un apprendimento empatico che potesse debordare dagli argini della mera curiosità e approfondire il patimento ben ol-

tre la facciata. Ad ogni modo fu un elemento cardine, e si cercava nelle patologie in generale nuovi canoni che avrebbero svernato l'arte dalla sua indolente condizione. In tutto questo, il contributo fondamentale di Freud della psicoanalisi fu proprio la spinta che fece virare l'interesse di corpi difformi, psicopatologici, convulsi, dal semplice sguardo esteriore per condurli all'invisibile *interiore*. La psiche, l'anima è la vera protagonista su cui orbita il corpo, dunque l'analisi resterà arbitraria se rimane in superficie; piuttosto, estendendo il significato della teoria topologica di Henri Poincaré: l'anima è uno "spazio topologico aperto", ovvero, presente in ognuno degli uomini in modo equivalente e senza distinzioni (a prescindere dalla provenienza, cultura o comportamento), ma che presenta sempre "diverse" forme. Il corpo, nonché tutto ciò che esso produce (parola, gesti, reazioni, ma anche sudorazione, posture, colore, malattie, ecc.), è il mezzo attraverso il quale l'anima comunica con l'esterno; pur essendo, uno spazio topologico, calcolabile nelle sue facoltà, l'anima, invece, sembra non avere limiti alle possibili varianti. In questo senso, creare modelli di comparazione sarebbe riduttivo per quanto vasto e inconfondibile sia la varietà del corpo umano.

I tratti che l'arte è stata abituata a seguire con perizia per riprodurre perfettamente i corpi sono solo il guscio di geometrie "pluridimensionali" (impreviste); è stata una scoperta paragonabile ad una esplosione frattale, un universo vermicolare di possibilità inesplorate dei modi, infinitamente flessibili, in cui il corpo può comunicare.

1.3 L'unione dei contrari e la presenza del mostruoso oggi

«L'arte non deve essere un rispecchiamento sbiadito della realtà, ma deve mirare al *caratteristico*»²². Il "caratteristico" di cui scrive Mazzocut-Mis è un'analisi approfondita del reale, che includa i contrasti e non solo la ricerca del "bello". Come avrebbe scritto Victor Hugo nella "Prefazione" al *Cromwell*: la poesia non deve essere una copia del reale, ma uno "specchio di concentrazione" che faccia "di una debole luce una luce, di una luce una fiamma". L'arte, in ogni sua forma, è un processo di traduzione della realtà, in cui i codici della comunicazione identificativi di un gruppo sono trasposti dall'ordinario e "fatti significare". La ricerca osses-

²² M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 73.

siva del “bello” nelle figure difformi dell'isteria, come da parte dei surrealisti di cui sopra, i quali ritenevano che la bellezza risiedesse nei corpi tetanizzati, che le convulsioni fossero archetipiche pulsioni dell'Eros, porta al vicolo cieco di una spocchiosa presunzione: forzarsi di trovare armonia nelle contrazioni e spasmi corporei è sintomo di incongruenza con la realtà, di falsificazione del reale. L'arte non deve elevare tutto al sublime, al contrario, è necessario che, in un immaginario movimento oscillatorio di un'onda sinusoidale, essa dondoli tra il grottesco e il sublime, affinché la rappresentazione non sia noiosa, pedante, ma soprattutto che sia libera dall'essere univocamente contestualizzata nelle categorie del “bello”, “giusto” oppure “etico”.

La realtà altro non è che una commistione della contrapposizione tra il sublime e il grottesco «che si incrociano nel dramma, come si incrociano nella vita e nella creazione. Perché la poesia vera, la poesia completa, è nell'armonia dei contrari» (V. Hugo, «Prefazione» al *Cromwell*). Già anticamente il grottesco non era certamente sconosciuto: nella terza parte dell'*Oresteia* di Eschilo, *Le Eumenidi*, ci sono le Erinni, divinità femminili della vendetta, che braccano Oreste per l'omicidio della madre Clitennestra; nel *Libro XII* dell'*Odissea* Omero viene tentato dalle Sirene affinché apprenda una conoscenza *super partes*; Ovidio menziona le gesta dionisiache dei Satiri nelle *Metamorfosi*; nei dipinti decorativi, detti “grotteschi”, dell'età augustea (44 a.C.-14 d.C.) si trovano raffigurate creature dal carattere fiabesco (geni alati, sfingi, ippogrifi, centauri, chimere, ecc.) senza, tuttavia, deputare un loro carattere orrorifico o allegorico, quanto più didascalico dell'immaginario mitico dell'epoca; per non parlare delle leggende nordiche, che includono elfi nascosti nelle rupi, spettri di assassini condannati in eterno al pentimento delle loro azioni, diavoli truffaldini, crudeli mostri marini che fanno naufragare innumerevoli imbarcazioni e così via. Questi rimandi sono solo pochi accenni alla storia del grottesco, che nel Medioevo trovano ancora più ampio respiro; ciononostante, pur essendo rappresentate come figure partecipative della realtà, rimangono ai margini della consuetudine: sono interventi allegorici, l'invisibile proteiforme *ex machina* che si rivela all'essere umano in particolari circostanze. Per Hugo, avendo la cristianità portato fuori la verità sulla duplicità dell'essere — che l'uomo non è solo tendenza a deificarsi, perfezionarsi nella beatitudine, ma è l'anello di congiunzione tra due estremi —, è compito dell'artista ripiegare sul grottesco per dispensare la verità profonda che risiede, non nell'assurdo, ma in tutti i contesti del mondo

naturale, perfino nell'ordinario. L'intimità del potere, delle società, delle personalità di ogni individuo sono sempre ambivalenti, tra il raccapricciante e lo splendore, tirannia e democrazia, abnegazione e solipsismo.

La terza età della poesia individuata da Hugo, denominata “moderna”, è l'epoca che dà luce al “dramma” (dopo “ode” ed “epopea”), strumento fondamentale a restituire un'autentica ricostruzione del reale: «[il dramma] come uno specchio concavo che concentra i raggi, deforma la realtà per ridarla in un'ottica diversa, dilatata, raddoppiata. La realtà — che si percepisce nel dramma [...] è realtà mostruosa»²³. Il dramma viene istituito al setaccio della realtà: essa è a sua volta paragonabile ad un grande organismo in cui ogni sua componente (che sia essa anche difforme rispetto alla norma) contribuisce alla totalità del funzionamento, ridistribuendo ciclicamente le funzioni a seconda della necessità dell'unità in cui consistono. Se la verità sta nell'inconciliabilità delle opposizioni (*sublime/grottesco*), l'arte non dovrebbe venir meno a questa inconfutabile essenza del reale. Il grottesco persuade il processo creativo, assicurandosi una posizione per nulla accessoria per la costruzione del “discorso”, che sia esso un dipinto, un'opera, una poesia oppure un romanzo; in breve, produrre — forse, sarebbe meglio “generare” — un racconto che non falsifichi la realtà dalla quale trae spunto. Il dramma si avvale di tutto ciò che rassomiglia alla bellezza, alla speranza; di contro, però, in uguale misura, tutto ciò che toglie speranza, ogni segnale di letizia. Il grottesco, dunque, esalta i particolari della vita, esaspera, come protuberanze della pelle, «i caratteri e le passioni e, con la sua carica dissacrante e prorompente, non solo evita la monotonia, lacerando dall'interno la codificazione pedante delle regole del classicismo²⁴, ma permette all'arte la libera creazione di regole proprie ed esclusive»²⁵. I contrasti, le incongruenze, la necessaria mancanza di prevalenza di una parte sull'altra restituisce l'essenza promiscua della vita.

²³ *ivi* p. 74.

²⁴ Con *classicismo* si riferisce alla seconda età della poesia descritta da Victor Hugo («Prefazione» al *Cromwell*): i tempi ‘antichi’, altrimenti detti ‘classici’, i quali, per l'autore, sono certo pregni di ingegnosi e brillanti innovazioni che hanno garantito la ‘modernità’, ma il grottesco rimane comunque ai margini del discorso, se non, il più delle volte, totalmente assente.

²⁵ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 75.

Del resto, le stesse intuizioni sulla teratologia di Etienne Geoffroy non vanno così lontano da questa idea, poiché nei suoi studi sugli organismi deformati egli rivelava il disegno più grande della legge di natura, il “principio unico” che regola e uniforma l'esistenza intera, oltre l'immaginabile: come a dire “una regola uguale per tutti”. Di fatto egli non declassava a “specie inclassificabili” quei corpi mostruosi, neppure li considerava oggetto di lussuose curiosità, riservandogli così un algido trattamento; piuttosto, stimolavano il suo interesse al punto da indurlo ad approfondire il significato della loro esistenza: perché l'uomo ambisce alla perfezione delle forme dal momento che questa non è contemplata tra le virtù della natura? Se il mostruoso è integrato alla realtà, c'è qualcosa che la scienza, né altri prima, hanno considerato adeguatamente: il mostro è la testimonianza di una realtà che non è mai stabile, che non è stata “prestabilita” per essere entro una certa misura, una realtà che, attraverso il mostro, esprime la sua imperitura mutevolezza. Guardandoci allo specchio, in qualità di esseri umani, sarebbe assurdo pensare ad ogni “degenerazione” che ha portato ad un'evoluzione, invero non contempleremmo che il nostro corpo discende, antecedente ai proto-umani, da prevertebrati acquatici (forse simili a cefalocordati, oppure a degli anfiossi²⁶) risalenti a più di cinquecento milioni di anni fa. Semplificando, potremmo immaginare di guardare due foto affiancate della stessa persona, una lo raffigura nella sua gioventù e l'altra nella sua vecchiaia: con lo sguardo riusciremmo a cogliere i segni del tempo, senza, però, avere alcuna idea sulle dinamiche e le difficoltà che hanno costretto ad un graduale sviluppo morale e fisico. Il proverbio “ciò che non uccide fortifica” è esemplificativo del concetto di “mitridatizzazione” spiegata da Nicholas Taleb: l'assunzione di piccole dosi di sostanze nocive per un organismo rende immuni a quantità elevate²⁷. È naturale: oltre una certa soglia di sopportazione, il dolore sfocia nell'as-

²⁶ François de Sarre postula una bizzarra teoria, secondo la quale i primi omuncoli acquatici, simili a tarsi – di cui parla il fisico inglese Wood Jones –, si sarebbero evoluti da questi ‘prevertebrati acquatici’. C. Henderson, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, op. cit., p. 38.

²⁷ Il metodo di cui parla Taleb è chiamato *antidotum mithridaticum* (da cui ‘mitridatizzazione’), inventato dal Mitridate VI (re del Ponto tra il 134 a.C.-63 a.C.) il quale faceva uso quotidiano di veleno in piccole dosi per fortificare il suo organismo e renderlo immune alla stessa sostanza nociva in dosi elevate. Lo stesso principio verrà ripreso dalla scienza più recente, precisamente nel 1888 dal tossicologo Hugo Schulz e prenderà il nome di ‘ormesi’. N. Nicholas Taleb, *Antifragile, prosperare nel disordine*, op. cit., pp. 54-55.

senza di coscienza, ma ciò può spaventare per il semplice istinto alla conservazione. La “degenerazione”, il “dolore”, la “crisi”, il “fallimento” — in questo contesto sinonimi —, offrono la possibilità di mettersi alla prova, andare incontro ad una ineluttabile evoluzione, o metamorfosi, che è il giovamento più grande che potremmo trarne. Il mostro, tuttavia, non sta nella degenerazione, né nel compimento della stessa: il mostro è il cuore di tutto; esso non figura come simbolo della paura da tenere avvinto nell’oscurità evitando di affrontarlo, ma come l’“antagonista” generante della vita stessa. «Privare i sistemi dei fattori di stress, spesso vitali, non è necessariamente una cosa positiva, anzi, può portare un vero e proprio danno»²⁸. Invito ancora una volta a guardare alla “degenerazione” su un’altra prospettiva, dunque, privandolo dei criteri etici ai quali siamo abituati: la dimensione del tempo non può essere fermata, in questo universo non è plasmabile, di conseguenza non potremmo bloccarlo con lo scopo di stabilire uno status essenziale ed efficiente; gli atti degenerativi potrebbero essere anche reversibili — indubbiamente, come insegna l’entropia, da uno stato ordinato si passa ad uno disordinato, ma nulla nega che il processo non possa anche essere inverso; immaginiamo, simpaticamente, un quadro ben fissato al muro: prima o dopo, senza preavviso e procurando un bello spavento, questo cadrà —, ma che lo siano o meno, il principio non cambia: il meccanismo ciclico tra ordine e caos è una fatalità inesorabile. Più che di un ritorno al passato, quindi ad uno stato ordinato precedente al caos, è un ritorno all’ordine mutato.

La tenzone che viene a crearsi tra il grottesco e il sublime è uno scambio senza soluzione di continuità, allo stesso tempo necessario a restituire intelligibilità del discorso. L’arte non può insegnare solo la bellezza, né può offrirne un esempio valido senza il suo contrario: non potrebbe assumere il ruolo di guida del libero arbitrio senza offrire l’opportunità di una fruizione speculare del reale. Il male non andrebbe condannato, anzi, dovrebbero essere indagate le ragioni e capire perché una tale azione o entità sia ritenuta ingiusta o ripugnante. L’artista, in questo senso, deve essere imparziale, spersonalizzarsi ed essere oggettivo, abbracciando la globalità delle cose senza preliminarne differenziazione: porto l’esempio del *wayang kulit* (letteralmente “ombre di cuoio”) il teatro delle ombre tradizionale dell’Indonesia, il cui retaggio è sostenuto dalla maestranza del *dalang* (“l’attore di Dio”), colui che impersona — colui che è — tutti i personaggi dello spettacolo. Definirlo attore sarebbe impreciso e riduttivo per il ruolo

²⁸ N. Nicholas Taleb, *Antifragile, prosperare nel disordine*, cit., p. 56.

lo sacro che si riconosce alla figura del *dalang*: egli è il narratore-manipolatore delle ombre, egli si fa “vuoto”, ovvero, “contenitore” che accoglie il divino affinché faccia vivere i personaggi del dramma; egli è un piantone liminare tra Dio e il mondo immanente. Il *dalang* ben rappresenta il processo di personalizzazione di cui sopra, ma solo dopo un lunghissimo apprendistato con il maestro, il quale educa l’allievo alla preparazione del corpo.²⁹ In estrema sintesi, egli prima di ogni spettacolo pratica una profonda meditazione con tecniche respiratorie pranayamiche, annichilendo la sua individualità terrena, la sua personalità ed il suo corpo: solo svuotandosi l’attore potrà accogliere Dio e, di conseguenza, dare vita a tutti i personaggi del dramma attraverso la danza. La danza dà vita alle ombre del *wayang kulit*, ma: «Per dare vita alla danza occorre Dio. Cosicché, se l’attore riesce a far vivere lo spettacolo, non è lui che agisce, ma Dio medesimo e la rappresentazione perde il suo carattere terreno, per acquisire una valenza di evento divino ed infine di *replica della creazione*, rinascita del mondo, rifiorire della vita»³⁰. Che attraverso la danza delle figure sia fatto vivere uno spirito benevolo o maligno non fa alcuna differenza, il *dalang* governa il movimento come un principio ordinatore della natura umana, dando rilievo tanto alla serenità che dona un cielo terso quanto al trabusto della tempesta.

Torniamo in Occidente e alla nascente “bellezza convulsa” dei primi del Novecento. Perché il *mostruoso* è presente oggi più che mai? Il mostro non è più solo una leggenda titanica, non è qualcosa che striscia sotto terra o che si nasconde nei mari, nei boschi, nei dotti delle città o su isole lontane: esso vive tra noi in modo evidente, basterebbe uno sguardo attento e lo si potrebbe scoprire in noi stessi, acquattato e sornione, pronto a indulgere a gesti di sollazzo per essere notato, come un bambino che chieda di essere spinto sull’altalena. Il processo di mimesi tipico dell’arte, come si è ribadito, è mutato rispetto al passato, vale a dire non in meglio o in peggio, infatti sarebbe esiguo e poco rispettoso parlare di una maturazione, piuttosto si intende un cambio di direzione, funzionale alla modernità e alle sue innovazioni scientifiche, specialmente quelle che hanno permesso una maggior conoscenza del corpo, nonché del sipario che si è alzato sul vasto mondo della psiche. Si inaugura una strada inattesa per l’arte,

²⁹ Cfr. G. Azzaroni, *Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica*, Clueb, Bologna, 2019, pp. 295-374.

³⁰ G. Cazzola, *L’attore di Dio – Conversazioni balinesi*, Bulzoni, Roma, 1990, p. 115.

di rinnovata curiosità verso ciò cui prima si riservava una turpe considerazione. Quello che risultava inverosimile, raro, addirittura “alieno”, altro non era che un’anomalia alla quale non era necessario badare; ora si esalta il dissimile, come se una forza integrativa spingesse a formare un legame stretto a mo’ di gassa d’amante con il reale. È proprio agli inizi del XX secolo che si assiste ad una riscoperta cupidità da parte di quegli artisti progressisti nei confronti dei patologici, in modo particolare coinvolti da pazienti epilettici, isterici (all’epoca l’isteria veniva spesso confusa per epilessia), tetanici e non solo.

L’arte moderna avrebbe tradotto il difforme innestandolo in contesti che in precedenza non prevedevano altro che piatto conformismo all’ordinario. È certo, come accadde per l’Espressionismo, che attribuire una morfologia desueta, cercando sempre un distacco dalle forme abituali, è un rischio di cattiva interpretazione: di fatto, questo movimento artistico ha dato vita a numerose e splendide opere, però mancando di un’esegesi oggettiva; visioni oniriche ed eccessivamente bizzarre che tradivano vezzi arbitrari e tutt’altro che clinici. Più tardi, nel 1950, un’illustrazione senz’altro bizzarra, la quale pretendeva obiettività scientifica piuttosto che risultare arbitraria, era (almeno apparentemente) di una precisione clinica: i neurologi Wilder G. Penfield e Théodore Rasmussen disegnarono due immagini bidimensionali dei lobi del cervello, su cui è sovrapposta una figura deforme, un omuncolo (la tavola, appunto, è conosciuta come *Homunculus motorio e homunculus sensoriale*). Più che un disegno, esso aveva il pregio di voler esemplificare le interrelazioni tra una parte del cervello e una parte del corpo, quasi a riportare una cartografia didascalica, in maniera sicuramente superficiale e sintetica: una “mappa del cervello”. Tuttavia, lo stesso Penfield era consapevole dell’imprecisione della tavola, egli la riteneva utile solamente per l’agevolazione allo studio, una topografia mnemotecnica; per il resto, l’immagine piatta dei due lobi del cervello e quell’essere che poggia sulle superfici, che ricorda un omuncolo smembrato, sembra irriverente nei confronti delle forme umane, non rispecchia per nulla le regolarità basate sugli studi antecedenti della frenologia dei disegni di Johann Lavater e Franz Gall. Da questa immagine si desume piattume neuronale e che il corpo altro non è che un guscio, un involucro, per di più sproporzionato. Ma c’è di più, una diversa chiave di lettura, che vede questo omuncolo asimmetrico come la fenditura del progresso scientifico e artistico.

L'omuncolo di Penfield e Rasmussen non è dissimile dai «fantocci della stregoneria, dalle statuette usate un tempo per i sortilegi o, se si preferisce, dal *Manneken* degli alchimisti», e per quanto esteriormente sia per nulla conforme alle aspettative — anzi, decisamente brutto —, esso è pur sempre «un'anima, doppiamente ridotto e deformato del corpo, oggettivazione dei contenuti inconsci della psiche, dallo *pneuma* dei neopitagorici, che l'Anthropos è ammesso a contemplare, sino all'*homunculus* di Paracelso»³¹. L'omuncolo venuto fuori dalla tavola dei neurologi non è una novità (mani e piedi grandi su un busto e gambe minute, la fronte quasi assente con una mascella e una bocca squilibrate); ricorda un embrione, ma già del tutto sviluppato e cosciente. Sarebbe troppo da approfondire riguardo alla storia eccezionale dietro l'omuncolo: che esso rappresentava anche per Freud il volto di un “io cerebrale”; che la tavola di Penfield è frutto di ricerche su pazienti epilettici (egli riteneva che la motricità, le emozioni e i sensi fossero legati a fenomeni elettrici, dunque le codificazioni invisibili del cervello sarebbero traducibili in microscopiche particelle subatomiche di protoni ed elettroni)³². Ciononostante, qui è bene soffermarsi sull'importanza che ha avuto in ambito artistico. Il grande valore dell'omuncolo di Penfield:

Consiste nello sperimentare non più in termini di *deficit* ma in termini di *sovrappiù*, di surplus, di eccesso. La crisi epilettica [di cui Penfield era uno specialista] non è dovuta a una carenza, a una mancanza, ma a un sovrappiù: troppe eccitazioni, troppi cortocircuiti. [...] L'epilessia [...], in passato è sempre stata associata al demoniaco, alla possessione, all'eccezione, e dunque anche al genio. Sono figure del Male quelle che Bosch o Grünewald tentavano di rappresentare con i loro mostri, metà uomini e metà animali. Al contrario, è la figura dell'epilessia che Paul Richer va a ricercare nelle immagini di posseduti dipinte da Raffaello nella *Trasfigurazione* o da Rubens nei *Miracoli di sant'Ignazio*. L'epilessia manifesta un Male, ma è anche il Grande Male, il Male sacro, che abita gli uomini 'grandi', da Giulio Cesare a Flaubert e Dostoevskij.³³

³¹ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 42.

³² v. *ivi* pp. 39-60.

³³ *ivi* pp. 47-48.

Come accadde già intorno al XVI secolo, nel fiore degli anni rinascimentali, in seguito a una fase di perdizione l'uomo riscopre i classici degli antichi, cercando di far riemergere i canoni di bellezza della statuaria greca e le virtù giudiziarie, politiche e sociali; però, in concomitanza con il recupero del principio della *kalokagathìa* e del retaggio umanistico, la perfezione dell'uomo veniva concepita anche in modo orrido. Da un lato gli studi sulle proporzioni, l'equilibrio di un corpo sano e bello, rasente il sublime, dall'altro ibridi mostruosi, i quali, tuttavia, manifestavano deformità esteriori che rispecchiavano valori intellettuali. In un certo senso, l'uomo epilettico — inteso come dominato dagli eccessi; un corpo dominato dallo spirito, dalla mente — è paragonabile al *Guter Mensch* (“uomo da bene”), descritto da Hartmann Schedel nelle *Cronache di Norimberga* (conosciuto anche come *Liber Chronicarum*), un uomo dalle membra smisurate, eccessive, anomalie organiche che indicano le virtù dominanti del *vir bonus*, dell'uomo perfetto, un corpo dominato dalle virtù della ragione. Ulrich von Hutten riporta un'illustrazione del *Guter Mensch*³⁴: occhi di struzzo (sguardo che denota la sua affabilità), petto di leone (indica la sua nobiltà d'animo), poi orecchie di maiale, mani d'aquila, artigli di grifone, piedi d'orso, e soprattutto un collo lungo come quello di un cigno (qualità dell'uomo da bene è il non parlare con noncuranza; ci vuole tempo prima che il pensiero si traduca in parole). Tutte queste “qualità” sono l'emblema a cui aspirare per essere un uomo retto, responsabile, onesto, e piuttosto che manifestarlo in un corpo di siffatta bellezza, esso figura negli “eccessi” che mutano il corpo in un essere mostruoso. «L'uomo perfetto, il *Vir bonus*, è una chimera in cui ogni anomalia incarna una virtù» (J. Clair, *Hybris*, p. 49). Si da il caso che ancor prima del Rinascimento, nel XIII secolo, nelle cornici, nei doccioni, ai margini dei codici figurassero ornamenti di creature bizzarre, spesso ibridi a metà tra uomini e animali, ad esempio i grilli gotici o le *drôleries*.

Insomma, ecco che la storia, in tempi più recenti, si ripete con l'omuncolo di Penfield e Rasmussen: dalla ricerca della veridicità scientifica sull'enumerazione delle differenze, su quali siano gli aspetti più marcati e importanti della motricità e della sensorialità corporea, la neurologia genera un obbrobrio. L'omuncolo manifesta degli eccessi (ad esempio bocca e mani grandi, come a evidenziare una dominanza dei sensi del gusto e del tatto, nonché della comunicazione) che compensano la penuria di altre sue parti, come il cervello (la ragione), ma

³⁴ Erfurt, 1513.

questo non significa assenza di razionalità — la quale comunque non primeggia —, quanto più esasperare le affinità con l'animale insito nell'uomo, dunque, la sua vicinanza a sentimenti essenziali e primitivi. L'omuncolo sembra evincere la teoria degenerativa che muta la forma da uno stato caotico ad uno ordinato, e viceversa: esso è l'insegna della bestialità dal quale l'uomo si genera e si evolve, «dal *caos*, cioè dalla mostruosità allo stato nascente, deve emergere il *cosmos* [ordine]»³⁵, ed è, la bestialità (*hybris*), ontologicamente abbarbicata all'umanità, seppur contraria alla deificazione (*deinòs*), non può essere calpestata dall'intelletto, poiché l'ordine non sussiste autonomamente. «Armonizzare i contrari non significa riappacificarli, ma farli convivere l'uno accanto all'altro in un perenne contrasto che, tuttavia, non è mai contraddittorio»³⁶. Persino Freud, nel tentativo di spiegare l'*Ich* ("Io") razionale che frena le pulsioni dell'*Es*, rappresenta il conflitto tra le due parti con la figura di un cavaliere: egli deve placare e trattenere l'animale che scalpita appena sotto la sella, malgrado sia sostanziale presenza che determina i requisiti di un suddetto cavaliere. L'origine ferina governa il corpo ancora prima che possa intervenire ogni inibizione, però l'atto straordinario dell'uomo è di aver praticato, lungo tutta la sua storia, un controllo, un ordine al caos primordiale; purtroppo, l'errore potrebbe essere quello di separarsi, se non dimenticare del tutto le radici del nostro essere.

Ahime! Perché l'uomo è dotato di sensibilità superiore a quella dei bruti, se ciò non fa che renderlo ancora più bisognoso? Se i nostri impulsi si limitassero alla fame, alla sete e al desiderio, potremmo quasi raggiungere la libertà; ma ora noi siamo mossi da ogni vento che spira, da una parola occasionale o da un ricordo che tale parola provoca in noi.³⁷

Curiosa la simultaneità, a distanza di pochi anni, tra gli studi su pazienti epilettici di Penfield che hanno prodotto l'omuncolo e le opere di molti artisti, interessati anche loro a figure convulse dell'epilessia, che hanno dato origine a figure inconsuete e difformi. Sembrerebbe un'idea comune, tra scienza e arte, quella di abbozzare nuove fisionomie umane. Nella ricerca

³⁵ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 85.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 161.

artistica di un “uomo nuovo”, antecedente alla cartografia omuncolare del 1950, andava sviluppandosi una ricerca che deformasse le figure umane, tirate come attraverso un obiettivo grandangolare, flessibili come gomma. Esempio il parallelismo individuato da Jean Clair, il quale mostra la *Carte surréaliste du monde* (1929) — un planisfero terrestre che scimmietta le fattezze del globo, esaltando solo quei luoghi che hanno avuto un ruolo centrale per la crescita del movimento surrealista —, e la mette a confronto con l’omuncolo di Penfield, che allo stesso modo, con le sue forme irregolari e bestiali, richiama lo stesso principio: prima del raziocinio c’è una parte aurorale che evoca la nostra appartenenza animale, che domina e previene tutto ciò che è forma, ordine oppure logico. Gli organi del corpo designate al movimento e alla stimolazione dei sensi sono smisurate, più grandi rispetto al resto. Tra quegli artisti che hanno anticipato la figura dell’omuncolo, ampliando le visioni anamorfiche di quei corpi febbrili modellandoli in forme sempre più bizzarre, sono lodevoli di menzione Pablo Picasso (*Métamorphose*, 1928), André Masson (*La Métamorphose des amants*, 1926), Victor Brauner (*Anatomia del desiderio*, 1935), Joan Miró (*Figura che getta una pietra a un uccello*, 1926) il fotografo André Kertész (la raccolta intitolata *Distorsioni*, 1933), poi René Magritte, Gaston Lachaise, Salvador Dalì e molti altri. Inoltre, ampliando ulteriormente le medesime tematiche esplorate dalle arti visive, esistono declinazioni di tutta quella parte della letteratura moderna che assorbe l’interesse per la mutevolezza del corpo, ad esempio interpretando le convulsioni come il dimenarsi di un’anima che fatica a trovare la sua individualità, costretta a privarsi totalmente di quegli impulsi interiori annichilendo il piacere, la soddisfazione di un’effimera contentezza dello spirito. Primo fra tutti Franz Kafka (*La Metamorfosi*, 1915), Jorge Luis Borges (*Finzioni*, racconti scritti tra il 1935-1944), Michail Bulgakov (*Cuore di cane*, 1925), Thomas Mann (*La montagna incantata*, 1924), solo pochi nomi e titoli, ma che rivelano la diffusione globale del coinvolgimento artistico rivolto non tanto all’estetica, quanto alla sopita interiorità umana.

Esistono numerosi fattori, invero, che hanno portato la figura del mostro ad essere più che mai presente e affermata nei nostri giorni. Le testimonianze di un’arte stanca della propensione all’*imago dei* e desiderosa di innovazione, in un paradossale rapporto con la scienza: gomito a gomito come i gemelli Tweedledum e Tweedledee, eppure opposti come la notte e il giorno — infatti, la scienza moderna adopera il mostro per il suo inedito potenziale euristico e non

come oggetto di un'asettica curiosità; di contro, l'arte non è più interessata ai canoni della scienza del corpo, privilegiando il mostro per esaltare allegoricamente l'invisibile interiore dell'uomo, allontanandosi dal pensiero razionale. «L'arte pretende di rivaleggiare con la scienza perseguendo un medesimo oggetto»³⁸. Ciononostante non si spiega il motivo precipuo dell'ostinata presenza orrorifica che caratterizza la contemporaneità. Intanto, ritengo sia necessaria una riflessione: effettivamente, ci riconosciamo in quel decerebrato omuncolo? È solo il segno di un'alterità estinta, sommersa, forse repressa, dopo secoli di evoluzione della coscienza e dell'intelletto? Quell'omuncolo potrebbe essere immagine dell'anima?

Parlando di anima torniamo nell'ambito dell'invisibile ignoto, quel flusso vitale che muove il suo involucro *sarkinos*, "fatto di carne". Da scrittori come Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, la già citata Mary Shelley e, più in generale, una buona parte della letteratura romantica, è ampiamente condiviso il *topos* della galvanizzazione o dei morti che resuscitano, per effetto della grande risonanza che hanno avuto le esperienze sull'elettrobiologia di Luigi Galvani e Giovanni Aldini (quest'ultimo sperimentò addirittura possibili metodi di guarigione di malattie psichiche attraverso l'elettricità). Tuttavia, il principio fisico della galvanizzazione causa di motricità, sensorialità, sentimenti, passioni, umori ed emozioni, non è sufficiente a definire cosa sia un'anima: essa è innegabilmente più enigmatica, imprevedibile, astratta; probabilmente è la sorgente da cui dipana l'energia di un corpo. Anche in questo caso, l'arte adopera lo stesso oggetto della ricerca scientifica ma provando ad eludere le sue certezze. Il mostro di Frankenstein vive grazie all'elettricità fornita dal suo creatore, ma quel corpo non è né indolente né un guscio vuoto e privo di passioni: «L'accrescersi della conoscenza non faceva altro che mostrarmi sempre più chiaramente quanto non fossi altro che un misero reietto»³⁹; in contraddizione alle aspettative, il mostro prova le stesse sofferenze dell'artefice che lo ha generato, suggerendo che egli non è vuoto di spirito. Il mostro di Frankenstein è una creatura marginale, certamente violenta, ma comunque mossa dalla ricerca della felicità, di accettazione da parte degli altri esseri umani che hanno riservato solo trattamenti brutali nei suoi confronti. In sintesi, l'elettricità, la materia, sarà pure determinante per il moto e l'efficienza degli esseri

³⁸ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 143.

³⁹ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 200.

viventi — supposizione meccanicistica che vede la vita dominata da leggi causali senza alcuno finalità spirituale —, ciononostante è l'enigma dell'anima che sta al principio, non solo della vita, ma dell'individualità di ciascuno, — la contrapposta teoria filosofica del finalismo, che sostiene, invece, la non-causalità dell'esistenza, altrimenti detta teleologica. Non viviamo nel mondo solo muovendoci in esso e per riconoscerlo attraverso i sensi, mossi dal solo spirito di conservazione, non viviamo solo per saziare e dissetarci (sfortunatamente, direbbe Victor Frankenstein), non siamo solo “illibato sentire”, ovvero, percepire senza coscienza; siamo ben più capricciosi, innanzi tutto perché nella ricerca della gioia si è disposti a correre molti rischi, talvolta ad essere violenti, a prendere di petto il pericolo. Nemmeno piangeremmo per la scomparsa di un qualcuno che ci è stato caro se fossimo fatti di soli circuiti senza coscienza.

Se la vita non è solo soddisfare esigenze omeostatiche, se ogni azione dell'essere umano può essere “premeditata” e “calcolata”, fattori «impossibili in assenza di una mente illuminata dalla coscienza»⁴⁰, e dato che la coscienza — che non esisterebbe se non fosse per il sistema sensoriale e il cervello — permette di dare una forma all'individualità (mettiamo ciò che accade “internamente” ed “esternamente” in relazione sempre con “noi stessi”, proprio perché dotati di coscienza), e solo allora «può emergere l'esperienza»⁴¹, dunque progredendo e migliorando le risposte in situazioni di difficoltà: da una prima stima, si potrebbe affermare che con l'omuncolo non abbiamo nulla a che vedere. L'essere umano non è un organismo pluricellulare privo di coscienza che agisce senza fare uso dell'esperienza, adoperando solo i sensi (gli organi più grandi dell'omuncolo sono proprio quelli che concernono i cinque sensi primari: orecchie, naso, bocca, occhi, mani e piedi), è notevolmente più complesso, descrivibile banalmente per metà carne e metà spirito, anche senza addurre alla teologia oppure ai conside-

⁴⁰ A. Damasio, *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, (trad. it.) Isabella C. Blum, Adelphi, Milano, 2021, p. 37.

⁴¹ «Una volta che l'esperienza comincia a essere affidata alla memoria, gli organismi senzienti e coscienti sono in grado di conservare una storia più o meno esaustiva [...] delle proprie interazioni con gli altri e con l'ambiente: in breve, una storia di ciascuna vita individuale così come è vissuta in ciascun singolo organismo – niente di meno che l'armatura dell'essere persona.» A. Damasio, *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, cit., pp. 40-41.

revoli progressi della psicologia, fisiologia o della neurologia odierna⁴². Eppure il disegno che è venuto fuori è questo piccolo uomo squilibrato nelle forme, il quale, in qualche maniera, ci appartiene. Esso non è l'involuzione a cui si riduce l'uomo, tanto meno il suo scarto, ma una sua parte costituente: l'omuncolo è naturalità e spiritualità che permea la nostra essenza. La natura, alla quale apparteniamo, alla quale abbiamo dovuto imparare ad adattarci e, purtroppo, sempre più allontanarci, è la medesima genitrice che invita a riconoscere l'origine della conoscenza. L'incomunicabilità di certi sentimenti complessi, come l'amore o l'affetto, vengono tradotti dalla coscienza con un delicato tocco dei polpastrelli⁴³, e non siamo migliori di certi idealizzati mostri che sono tali solo perché sprovvisti della parola, anzi, siamo molto *simili* (non uguali) proprio come lo saremmo con le figure umane deificate dalla ritrattistica di un tempo.

L'omuncolo neppure è immagine dell'anima, altrimenti avremmo ottenuto meno successo per la sua rappresentazione: nessun aspetto definito e, in un certo senso, neanche "finito" data la sua concezione eterea. Proprio la rivelazione cagionata da questo piccolo uomo, ovvero l'animalità implicita nell'uomo, è significativa della crisi dell'identità, imperante nella società contemporanea. La crisi dell'identità è l'elemento cardine della presenza del mostruoso nei nostri giorni: essa non è la singola causa, ma certamente quella più sotto sforzo, logorata dalla pressoché scomparsa di spiritualità e autodeterminazione; invero, questa crisi potremmo immaginarla come la caviglia di un titano avvolta da un gambale, al quale è attaccata una pesante zavorra composta da una moltitudine letargica di esseri umani. Si è acceso un lume che ha reso chiaro alla cognizione che esiste un limite alla conoscenza, oltre il quale dilaga l'ignoto: l'inconoscibile — che sia oltre il firmamento o nel nucleo di una cellula, che sia una divinità o l'animo umano —, una superficie adamantina e soda come ossidiana, è l'incapacità dell'uomo di insidiarsi nel mistero, la quale trova la sua iconografia in molti dei dipinti del XIX secolo. Caspar David Friedrich (1774-1840) era ossessionato dalla rappresentazione di paesaggi, che

⁴² v. G. Bateson, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, (trad. it.) G. Longo, Adelphi, Milano, 1984.

⁴³ Il tocco delle mani con i soli polpastrelli è tipico delle persone innamorate, o di chi accarezza un neonato. Quando viene rivelato il polso arterioso o al livello dell'arteria carotide si insegna a non applicare troppa pressione e, anzi, sfruttare il lieve tatto dei polpastrelli che sono decisamente la parte delle mani più sensibili al movimento.

non fossero una fedele imitazione della natura quanto evocativi di tematiche care al Romanticismo: egli era solito dipingere persone di tergo all'osservatore (*Rückenfigur*), intente a contemplare il paesaggio — *Donna al tramonto del sole*, *Le bianche scogliere di Rügen*, *Mattino di Pasqua*, *Luna nascente sul mare* e, forse il più popolare, *Viandante sul mare di nebbia*. Dimostrativo della presa di coscienza dell'uomo sulla limitatezza del conoscibile è *Il naufragio della speranza* (1824, conosciuto anche come *Il mare di ghiaccio*), in cui si osserva un paesaggio polare, freddo e sconfinato, al centro del quale si erge una spirale di ghiaccio, roccia e frammenti di una nave, appunto prodotta dalla collisione della stessa nave. L'arcano è il ghiaccio impenetrabile e il naufragio, che quasi scompare e viene assorbito dal paesaggio lasciando poche tracce, l'inettitudine dell'uomo. Ironicamente anche l'esploratore Robert Walton parte alla volta del polo alla ricerca di nuove scoperte che sovvertissero il sapere fino ad allora stabilitosi; eppure, dopo l'incontro fortuito con lo scienziato Victor Frankenstein, il quale tenta di persuadere Walton a rinunciare alla sua impresa — «Voi siete alla ricerca della conoscenza e della saggezza, come me un tempo; e spero ardentemente che il conseguimento di ciò che agognate non si tramuti alla lunga in un serpente pronto a rivoltarvisi contro per mordervi, come è stato per me»⁴⁴ —, e la visione dell'abominio di Frankenstein, che infine fugge alludendo al volersi togliere la vita, Walton sarà ormai costretto, assieme alla sua ciurma, a morire intrappolato tra i ghiacci.

Parrebbe quasi un monito: una formula inversamente proporzionale in cui maggiore è lo scibile, minore è l'accessibilità al nucleo della nostra identità; più l'erudizione sul mondo e soprattutto su noi stessi cresce, meno ci "riconosciamo". Questo principio ossimorico senza soluzione di continuità genera il *mostro*. Infatti, l'omuncolo nasce dalla volontà di conoscere i punti più rilevanti della corteccia cerebrale, e da questo studio viene fuori un essere che richiama l'aspetto di un ominide: l'animalità recondita dell'essere umano. L'ossessiva ricerca della "verità" sembra ricevere in premio solo una tremenda punizione, che pure caritatevole disvela le nostre dimenticanze: nonostante l'evoluzione morfologica e il progredire del pensiero e dell'ingegno, le nostre radici rimangono quelle da cui avremmo voluto separarci, come volessero gridare dal fondo di una caverna la caparbia delle tradizioni umane, che tuttavia sostengono la nostra identità. Corrono tempi in cui l'appartenenza ontologica dell'uomo alla

⁴⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., pp. 77-78.

natura viene reputata un errore, in cui l'artificio dell'identità medesima va a scapito della nostra essenza (pensiamo alla vecchiaia che viene considerata più per il suo peso nella società, piuttosto che per la sua utilità sociale), sopprimendo così tutto ciò che ci caratterizza come esseri viventi, prima ancora che umani. L'individualità standardizzata, una tracotante imposizione alla convenzione che soffoca ogni forma baluginante di naturalità che connota la sostanza umana. Per "identità" non si intende tanto l'emergere delle virtù di una persona nella società — il famoso "dono sociale" che già gli antichi greci avevano compreso: l'identità è il riconoscimento degli altri —, né si dà per assodato che l'"io" sia uno e immutato per ogni individuo, giacché esso è «mutevole, non identificatorio, flessibile perché capace di adattarsi alle situazioni, indossando talvolta una maschera perché la società lo richiede. L'"io" è un giocoliere di tante forme. L'"io", come dice Derrida, è solo uno pseudonimo di tante manifestazioni in cui la nostra personalità si produce»⁴⁵. I punti esposti sopra non sono privi di problematiche, di fatto sono componenti che concorrono alla crisi dell'identità; ma il punto focale su cui vorrei porre l'attenzione sta nella perdita della naturalità, simultaneamente alla spiritualità, dell'identità umana. «Per lo più, noi siamo conformisti, ci fingiamo motivati da devozioni e solidarietà che non sentiamo veramente, e nascondiamo la nostra identità segreta sotto la falsa pelle delle identità che portano il sigillo dell'approvazione di coloro che su questa terra ci stanno a loro agio»⁴⁶. Frutto di questa leziosa identità, priva di spirito e naturalità, è l'emarginazione, assai presente nelle tematiche di molta dell'arte contemporanea, specialmente nel cinema; spesso, la marginalità, o più in generale la diversità, è figurata come un mostro, che meglio rappresenta questo argomento. Oltre al mancato riconoscimento degli altri, è dapprima l'individuo che non riconosce più se stesso.

Sul tema dell'emarginazione vorrei tornare più avanti, soffermandomi ancora un momento sul legame sopito della nostra coscienza con la spiritualità e la naturalità. Queste due caratteristiche non sono un traguardo superato, almeno non dovrebbero esserlo: queste sono "esigenze". Se oggi siamo una specie diventata di sentimenti, emozioni e comportamenti complessi, la quale è riuscita non solo a prevalere ma a dominare il pianeta, a cosa dobbiamo questo

⁴⁵ U. Galimberti, "Uomini e profeti", G. Caramore, *Radio Rai 3*, 7 aprile 2019.

⁴⁶ S. Rushdie, *La terra sotto i suoi piedi*, (trad. it.) V. Mantovani, Mondadori, Milano, 2018, p. 95.

«trionfo? Sono autentiche novità emerse nella nostra specie, evolute dal nulla per risolvere problemi umani nel momento del bisogno, oppure in realtà si tratta di aggiornamenti apportati a soluzioni già disponibili nel patrimonio biologico?»⁴⁷. Non saremmo nulla se non fosse per la dote della nostra mente, che pure si è sviluppata partendo dal soddisfare l'omeostasi, seguendo poi «capacità di apprendimento e memoria, come pure da straordinarie capacità di ragionamento, decisione e creatività, tutte completate da facoltà di linguaggio in ambito verbale, matematico e musicale»⁴⁸. Tutto questo mirabile incremento delle potenzialità cognitive e pragmatiche non sarebbero state possibili senza il grembo della natura che ci accoglie, neppure sfornito di quel lembo percettivo che precede la logica, il quale tuttavia non preclude una comprensione profonda della realtà, della spiritualità. Oggi, dopo circa trecentomila anni dalla nascita dell'*homo sapiens*, l'uomo sta vivendo una crisi (come fu per l'era glaciale o la Rivoluzione francese), con cui è necessario confrontarsi piuttosto che tentare di evitarla. Questa crisi la chiameremo “degenerazione”, l'agente mutageno che apre e stringe il suo pugno sulla massa schiumosa dell'essere umano: lo stato mutevole necessario all'evoluzione, non solo morfologica ma anche del pensiero. Questa degenerazione attuale è propria dell'identità, tanto del singolo quanto della collettività, la quale carente delle sue parti fondanti è chiamata all'“agnizione”, vale a dire, estrapolando la locuzione dall'ambito narrativo, al riconoscimento di se stessa; la “riscoperta” di quell'identità autentica ormai all'apice della dissoluzione, che Aristotele avrebbe chiamato *peripeteia*.

Come possiamo ritrovare noi stessi senza qualcuno che ci dica chi siamo? È un arduo compito, e probabilmente è proprio lo “stato degenerativo”, quella condizione astratta, che comunque vincola anzitempo in ogni modo e coinvolge l'intera realtà — onnipresente e irri-conoscibile, come *La cosa* di John Carpenter —, come fosse un'entità dai poteri trascendentali, che mormora in tono materno questa dolorosa verità.

C'era, in tempi ormai andati, una giovane donna sposata a un samurai. Quando il marito tornava dai suoi tanti viaggi le portava sempre un regalo e una volta si presentò con uno specchio. La giovane, che ignorava l'esistenza di simili oggetti, restò interdetta e

⁴⁷ A. Damasio, *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, cit., p. 171.

⁴⁸ *ivi* p. 172.

domandò chi fosse la fanciulla che vedeva. Ma sei tu, sciocchina, rispose il samurai. Sentite quelle parole, la giovane ripose lo specchio in un cassetto e lì lo lascio per anni [...]. Fu soltanto in punto di morte che lo tirò fuori per darlo alla figlia [...]. Non piangere, bambina mia [...], perché potrai vedermi qui dentro ogni volta che vorrai. E così fece la ragazza. [...] Un giorno, notando la strana espressione con cui la figlia contemplava la propria immagine, il samurai le chiese cosa stesse facendo. Guardo la mamma, rispose lei, quasi stupita dalla domanda. A velarsi di lacrime furono adesso gli occhi del samurai, che non ebbe il cuore di dirle la verità. [...] E non ci si faccia ingannare: che entrambe le donne ignorino cosa sia uno specchio è irrilevante. La morale della favola è che nessuno di noi si riconoscerebbe, se qualcuno non ci dicesse: Questo sei tu.⁴⁹

Malgrado la favola, nel momento in cui ci rendiamo coscienti della nostra identità, non prettamente dell'aspetto esteriore quanto dell'interiorità, ormai snaturata e non più integrata col mondo, sovviene la paura, l'emozione che scatena un tremito febbrile. Crolla la terra sotto i piedi. Nello specchio non coglieremmo un alone lucente di purezza, lo splendore delle ottimistiche previsioni, quell'essere tanto simile alle fattezze sublimi di qualche divinità; saremmo terrorizzati dalla vista di una purulenta, mortale, difforme mostruosità. La coscienza manifesta la sua trascuratezza, risvolto della *hybris* che ha condotto verso un delirio di onnipotenza, maniacale tendenza tanto vicina all'illustrissimo "dubbio amletico", il *fil rouge* di molte delle opere di Shakespeare. Come l'ultimo dei Plantageneti nel *Riccardo II*⁵⁰, mandiamo in frantumi lo specchio, atterriti dalla vista del disfacimento della sovrana identità e l'appercezione di quell'"io" mortale di cui non riusciamo a capacitarci. Si abbatte sulle spalle del re d'Inghilterra, oltre l'obbligo di abbandonare l'alto scranno, la consapevolezza di non essere *lord and*

⁴⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Einaudi, Torino, 2018, pp. 181-182.

⁵⁰ «O specchio adulatore quanto i miei seguaci / al tempo della mia prosperità, tu mi inganni. / Era questa faccia la faccia che teneva / ogni giorno sotto il tetto del suo palazzo / diecimila uomini? Era questa la faccia / che come il sole abbagliava chi osava fissarla? / Era questa la faccia che dava volto a tante follie / ed è stata infine sfacciata da Bolingbroke? / Una fragile gloria splende su questa faccia, / e fragile come la gloria è la faccia / [Manda in frantumi lo specchio] / poiché eccola lì, spezzata in mille frammenti. / Nota, re silenzioso, la morale di questa commedia / come ha fatto in fretta il mio dolore a distruggere la mia faccia» W. Shakespeare, *Riccardo II*, (a c. di) S. Payne, (trad. it.) A. Serpieri, Marsilio, Venezia, 2014, a. IV, sc. I, vv. 280-291, p. 243.

owner of his face, che il tempo non era eterno e la vita vissuta fino a quel momento non ha nessuna legittimità divina.

Lo specchio ha un linguaggio esoterico, il quale immediato riflette ogni forma per ciò che è, ma precede di molto la nostra comprensione di quello che vediamo. Una superficie piana sulla quale si apre il riflesso di un mondo reale, seppur invertito; ma qual è il luogo vero, precipuo per eccellenza: è dentro o fuori dello specchio? Nella litografia di Maurits C. Escher, *Mano con sfera riflettente* (1935), vediamo una mano emergere dal basso e intorno nessun dettaglio, nonostante il riflesso della sfera ci dica il contrario: la mano appartiene a qualcuno (lo stesso Escher) che si trova in una stanza tutt'altro che disadorna. Lo specchio è un modello di "eterotopia", affermò il filosofo Michel Foucault in una conferenza del 14 marzo 1967 (*Des espaces autres*), ossia un luogo virtuale (non-luogo) che è in potenza correlato a tutti gli altri spazi, ma che "sospende, neutralizza o inverte l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano". Non è il luogo di una *fabula*, non è di difficile collocazione o concretizzazione come le utopie e le distopie: sono luoghi effettivi, — cimiteri, treni, manicomi, prigioni, ospedali, cinema, teatri, giardini, ecc. Le eterotopie sono "luoghi dell'attraversamento, spazi di crisi e di condensazione di esperienze", dove viene abolita la determinazione soggettiva; esse sono l'accesso all'esistenza frattale, quei luoghi — assurdi e incongrui, come le scale della *Relatività* di Escher, che riprendevano il modello "infinito" di Penrose — nei quali ci svestiamo d'ogni certezza, e non possiamo far altro che accettare la resa delle infinite possibilità in cui la vita si concretizza.

Capitolo II: Tentativi di definizione e rapporti con il mostro

*Se si concentra la mente su un'allucinazione,
si ottiene solo di ingrandirla e di renderla più
concreta, fino al punto che diventa reale.*

(M. Murakami, *Kafka sulla spiaggia*, 2002)

2.1 Come si produce il mostro?

«Il mostro al cinema equivale a tutte le figure dotate di vita intelligente che non si è in grado di identificare, determinare, classificare.»⁵¹. Questa è una prima risposta — seppur scarna poiché formulata a “parole”, senza la potenza rappresentativa del cinema — alla domanda: Cos'è un mostro? Il quesito che si pone il filosofo Éric Dufour non deve trarre in inganno: una definizione pulita, senza declinazioni o carenze, e che tenga conto solamente di una generica immagine che di solito si attribuisce al mostruoso non può sussistere. Come tutte le domande che adoperano il metodo filosofico, il principio non è trovare le risposte, “gli assoluti” e le certezze a nuovi dilemmi, quanto più arrivare ad altre domande; specialmente in questo ambito, quando si parla di cinema e mostri, una singola definizione non può essere valida, altrimenti scivolerebbe in una fossa circoscritta di banale nozionismo. Certo è che, prima dell'intelletto e di qualsiasi esaustivo ragionamento, viene in soccorso la memoria (con le sue “immagini”) che riversa nei nostri occhi un catalogo proteiforme di mostri, un vortice di figurezioni fantastiche: ecco che, da quella vertigine di immagini, viene fuori una prima idea, perlopiù comunemente condivisa, l'alterità. Il mostro, dunque, non è uomo: esso non rientra in degli schemi precedentemente stabiliti e annienta *ex abrupto* il prevedibile. L'alterità — a qualsivoglia significato derivato dal perbenismo la si possa ascrivere, dunque privandola del suo costrutto di senso e asciugandola della naturalità che abita nell'oggettività, nel mondo oltre una trasparente e definita identità, nel non-io —, rimane una costante distintiva dell'umanità: è sia necessaria all'essere umano giacché lo costituisce proprio in conseguenza al patri-

⁵¹ É. Dufour, *I mostri al cinema*, (trad. it.) A. Piovanello, Gremese, Roma, 2011, p. 8.

monio della sua diversità, sia un incoraggiamento alla comprensione di «quanto siamo minuscoli in mezzo a tanta enorme potenza, tanta spaesante varietà, quanto è corta la nostra strada rispetto all'orizzonte intorno. [...] o torniamo subito con lo sguardo basso, e diciamo che è assurdo, è impossibile, non esiste. Oppure [...], abbracciamo questa spaesante meraviglia.»⁵²

Ma facciamo un passo indietro, tornando al quesito iniziale “Cos'è un mostro?”, tentando di dare una risposta non totalmente persuasiva quanto appassionata, con l'ausilio del cinema. Esistono molteplici modalità di produzione del mostro nel cinema, le quali variano dipendentemente dai generi o dagli addetti ai lavori — tanto per coloro che si occupano dei processi pre-produttivi quanto per le successive fasi in cui i diversi reparti (fotografia, regia, macchinisti, scenografia, truccatori, ecc.) danno corpo al film —, e naturalmente da coloro che creano gli effetti speciali. In conformità con quelle che sono le esigenze produttive e creative si delinea la mostruosità. Non ci si riferisce esclusivamente a quei film che appartengono al genere “monsters movie”, che a suo tempo nacquero come enclave di quelle categorie popolari del cinema, gerarchicamente ritenute più “nobili”, quali l'horror o il fantascientifico, ma a tutti quei generi nei quali, talvolta, l'elemento mostruoso è addirittura inaspettato, come i film drammatici, o la commedia. In questo senso, la presenza di figure aberranti, deformi, aliene, non fissano un genere (il famigerato “film di mostri”), sono invero le riscritture e le evoluzioni di tutte le altre tipologie di film che abbracciano questo elemento; si pensi a registi come John Carpenter, George A. Romero, Wes Craven, maestri dell'horror che hanno saputo riportare alla ribalta il genere anche con l'utilizzo di zombi, creature amorfe, oppure esseri umani dagli intenti “mostruosi”, assassini coperti da una maschera. Ancora: *The Elephant Man* (1980) di David Lynch, *Il mio piede sinistro* (1989) di Jim Sheridan, *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974) di Werner Herzog, *Possession* (1981) di Andrzej Żuławski, *Hallucination* (1963) di Joseph Losey, *Freaks* (1932) di Tod Browning; tutte pellicole che non sono classificabili come film di mostri, nonostante la matrice grottesca e bizzarra, ma rientrano prevalentemente nel genere drammatico. Il mostro, dunque, non è solo il vezzo di un certo settore del cinema, laddove le storie sono incentrate proprio su queste figure con lo scopo di stupire e divertire: esso è una caratteristica allegorica di molta parte del cinema, un elemento che permette la riflessione su noi stessi, sull'essere umano, con impensati sviluppi e variazioni che

⁵² F. Genovesi, *Il calamaro gigante*, cit., p. 74.

hanno nientemeno decostruito l'immagine stereotipica del mostro. Guardando ai mostri di uno dei maestri dell'effettistica cinematografica statunitense, Ray Harryhausen (1920-2013), siamo coinvolti invero da un tumulto di emozioni, stupore, apprensione, ripugnanza, talvolta ammirazione o entusiasmo (guardando oggi questi film è inevitabile provare un certo senso di tenerezza, più che spavento questi "uomini travestiti" o marionette ben congegnate sono alle volte un po' ridicole), ma siamo anche portati a chiederci chi siano, da dove vengano, perché sono inclini ad azioni violente: più semplicemente, il mostro mette in luce la riflessione sulla disumanizzazione, a partire dall'aspetto fisico che subito spicca ai nostri occhi. «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...], ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto»⁵³, l'apparenza, però, come è circostanza dire, inganna, non dovrebbe essere l'inizio e la fine dell'analisi o si finirebbe in quelle reiterazione della frenologia del XIX secolo, che il "brutto" non può essere allo stesso tempo "giusto", ma, al contrario, spregevole e truculento. È vero però che, in molti dei film prodotti intorno agli anni Cinquanta del XX secolo, le deformità esteriori avvertono una sordida morale, e non c'è scampo a questo *modus operandi* di molti cineasti dell'epoca (ad esempio: Roger Corman, *It Conquered the World*, 1956; dello stesso regista è *Creature from the Haunted Sea*, 1961; Fred F. Sears, *Earth vs. the Flying Saucers*, 1956; Virgil W. Vogel, *The Mole People*, 1956; Jack Arnold e il suo celeberrimo, *Creature from the Black Lagoon*, 1954). Naturalmente, non c'è bisogno di giustificare il comportamento di queste creature e alieni minacciosi, ma è curioso notare, nonostante spesso avvenisse che queste pellicole fossero prodotte per puro intrattenimento fine a se stesso e senza una prospettiva di tematiche — non per questo devono essere oggetto di diniego, è imprescindibile il retaggio culturale e visionario che questi film tramandano e continuano a ispirare —, la corrispondenza tra questi mostri giganti, deformi, laidi, sprezzanti, violenti, e la definizione che è stata data all'inizio del paragrafo. Sono alieni provenienti da altri pianeti, creature ignote che abitano sotto terra o nel mare, regioni inesplorate che rigettano ai visitatori o malcapitati qualcosa d'altro dall'uomo, alterità mai scrutate nello scibile. Che il mostro sia avviluppato nel mistero della sua provenienza, identità e determinazione, la definizione iniziale è comunque un buon punto di partenza, ma decisamente sbrigativa; eppure la fascinazione per creature solitarie o popoli nascosti, sebbene tutti con i medesimi veementi propositi — conquistare la

⁵³ I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1984, p. 64.

Terra, rapire eroine, ecc. —, ha generato una filmografia consistente e innovativa, tutt'altro che priva di ingegno e spunti di riflessione, come se suggerissero che l'opportunità di conoscere a fondo l'ignoto nasca primariamente dalla possibilità di “guardare” questi mostri. «Ma la superficie delle cose è inesauribile»⁵⁴.

Tutto ciò che risiede al di qua o al di là dei confini della percezione è di difficile comprensione, se a questo si aggiunge che qualsivoglia entità per vivere nelle profondità della terra, del mare, dello spazio o altri luoghi inospitali, debba assumere forme inconsuete, ecco fatto il mostro per antonomasia; l'alieno ne è un ottimo esempio. Tuttavia, cosa si potrebbe affermare se estendessimo questa prima definizione del mostro all'uomo, ovvero, se il mostro fosse un individuo della nostra specie, appartenente al genere umano:

Il mostro, ancora una volta, è l'alterità, ma in un senso nuovo: non è più l'esemplare di una categoria sconosciuta, ma il singolo individuo che non rientra del tutto nel genere al quale pure appartiene. Il mostro è l'esemplare che trasgredisce la categoria. [...] *Freaks* descrive la vita quotidiana dei ‘mostri umani’ in un circo. Esseri [...] relegati ai margini della società, depositari del diritto di esistere soltanto nello spazio chiuso del circo, dove sono strumentalizzati come oggetti di curiosità da esibire alla folla. [...] Chi è il vero mostro? Non sono piuttosto gli uomini che, sotto una normalità fisica, rivelano la loro abiezione morale?⁵⁵

Lo spot luminoso ora sposta la sua traiettoria da ciò che è diverso *dall'*uomo a ciò che è diverso *nell'*uomo: questi “mostri umani” sono estranei alla loro stessa categoria di appartenenza; il significato di cosa sia il mostro, ora, si arricchisce di sfumature speculari. Tod Browning è stato un ardito cineasta che ha saputo decodificare la definizione stereotipata del mostro, persuadendo lo spettatore ad un'immedesimazione emotiva, ovvero, invogliando a mettersi dalla parte di coloro i quali, altrimenti, solleverebbero per lo più repulsione o indifferenza; in taluni, per estensione, si accenderebbe un patetico avvicinamento paternalistico, e che sia rivolto a personaggi fittizi o reali, risulterebbe, oltremodo, un atteggiamento, per quanto accorato, stucchevole, se non addirittura ipocrita. Tuttavia, non è questo il punto. La riflessione indotta dal

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., pp. 14-16.

film di Browning include senza dubbio uno sconvolgimento morale — i personaggi vivono in un circo (esibiscono le loro peculiarità: sono fenomeni da baraccone), senza il quale si vedrebbero tolti la dignità del quieto vivere, emarginati da una società crudele e retrograda —, ma il fulcro della storia non è tanto ampliare gli orizzonti culturali, quanto porre l'uomo al centro delle elucubrazioni sull'alterità. I “mostri” di *Freaks* (per di più veri, “non ci sono trucchi né protesi”) sono anzitutto delle persone, mossi da sentimenti e ambizioni in assoluto incongrue alle azioni violente e minacciose di quella parte di mostri che abbiamo accennato in precedenza, non bramano sangue o la distruzione degli abitanti della Terra, ma dato il loro aspetto deforme (Schlitzie e la sua microcefalia, John Eckhardt menomato degli arti inferiori, le gemelle siamesi Daisy e Violet Hilton, ecc.) le reazioni del pubblico sono controlaterali: da un lato, solo a guardarli, si è scossi da un brivido, forse dovuto al ribrezzo o comunque suscitato dalla stranezza di quelle forme spettacolarizzate; dall'altro, conoscendo a fondo i personaggi, si è spinti a sentimenti di indulgenza e compassione, proprio perché il confronto netto tra i *freaks* e la tracotanza della trapezista Cleopatra (personaggio non aggravato da alcuna disabilità fisica) deflette l'attenzione da quei corpi deformati, per focalizzarsi sulla mostruosità interiore del fruitore della storia, cioè su se stesso.

Qualcosa di simile accade, a distanza di quasi cinquant'anni, in *The Elephant Man*. David Lynch, però, in modo del tutto imparziale non favorisce una parte a scapito dell'altra, lo spettatore né si troverà in accordo con i cosiddetti normodotati, oltremodo scellerati, disumani, né del tutto coinvolto emotivamente dall'uomo elefante (tale John Merrick; realmente esistito, ma il vero nome di colui che era conosciuto come l'uomo elefante era Joseph): «non ci troviamo né in un film dell'orrore, che ci rinvii a Merrick come a un mostro che fa paura, né in una storia di emozioni compassionevoli che ci spingono a calarci nei panni dell'altro»⁵⁶. Si avverte un certo distacco con il protagonista, non tanto dovuto ad un'indolenza affettiva indotta da una scrittura *ad hoc*, piuttosto prodotto da una serie di fattori, sia interpretativi che registici, i quali hanno cagionato una resa (senz'altro voluta) a tratti eccessivamente infantile e ridicola del personaggio di Merrick. Inoltre, a questo si aggiunge l'algida strumentalizzazione che ne fa la scienza — in primo luogo attuata dal dottore Frederick Treves —, rendendo Merrick, soprattutto agli occhi dello spettatore, uno scherzo della natura, un uomo “in provet-

⁵⁶ *ivi*, p. 17.

ta” dall’ostica comprensione. Proviamo nient’altro che pena nei confronti di Merrick, un uomo dall’aspetto straordinario e che dunque annichilisce qualsiasi aggancio alla sua categoria originaria; l’animo di questo mostro è inconoscibile esternamente, occludendo ogni possibile penetrazione della nostra coscienza, invero incapace di capirne il patimento.

Alla domanda che ha avviato la nostra riflessione in questo paragrafo — “Cos’è il mostro?” — ora si aggiunge una certa confusione: il mostro è *fuori* ma anche *dentro* di noi, non è una categoria ben specifica ma una “condizione” che occlude all’umana ragione ogni apertura al *logos*. Il mostro è sottoposto all’osservazione al vetrino come fosse una materia ancora oscura, che tuttavia possiede la mutevole capacità di adattarsi a forme sempre diverse e indecifrabili, come pure l’inattesa sembianza dell’uomo. Infatti, a questo punto nasce un ulteriore dilemma: è il “comportamento” che costituisce la mostruosità? Come è stato accennato in precedenza, il mostro non è tale solo quando connotato da un aspetto storpio, o comunque desueto; spesso sono le “intenzioni”, dunque le volontà recondite, che rendono il mostro in quanto siffatta accezione. Niente tentacoli, branchie o denti acuminati, le creature ora sono irriconoscibili perché assumono l’aspetto di donne e uomini normali. Scende in lizza il “comportamento”, mutato in qualcosa di anomalo e inquietante; se la rappresentazione di alieni e dischi volanti giustificava una morale spregiudicata, adesso la presenza estranea che commette oscenità di sorta è invisibile e alligna in mezzo a noi. Nel 1960, Wolf Rilla porta nelle sale *Village of the Damned*, in cui vediamo che nel villaggio di Midwich accade un fenomeno straordinario: tutte le donne che abitano il posto, ma anche chi è solamente di passaggio, si ritrovano inspiegabilmente gravide (anche chi non ha un compagno o giovani adolescenti ancora illibate) e mettono al mondo bambini apparentemente normali, ma che appena cresciuti manifestano atteggiamenti bizzarri e angoscianti, muovendosi solo in gruppo, agendo e pensando come persone mature, con sguardi vitrei e immobili, irrimediabilmente apatici. Si scopre in seguito che i bambini sono degli extraterrestri: un modo geniale per «produrre extraterrestri, certo già all’opera in film come *L’invasione degli ultracorpi* (Don Siegel, 1956): non vi è bisogno alcuno di trucco o di effetti speciali. Basta rendere strano, assente, in una parola inumano il comportamento di un individuo per farne qualcosa di diverso da un essere umano»⁵⁷. Il mostro è indissolubile dall’analogia sulla violenza, tutte quelle azioni che pre-

⁵⁷ *Ibidem*.

cludono clemenza verso il prossimo, dunque atti che perdono la loro umanità per divenire furie disumane, gesti d'odio immotivato. Ma la violenza esecrabile è quella illeggibile dietro i volti della ragione, ovvero, quando si appropria del suo antitetico opposto: il mostro commette i suoi virulenti delitti con algida solerzia. In altre parole, l'apparenza non ci permette di scovare alcun elemento che rimandi neppure all'idea di mostruosità, come avviene con i bambini di *Village of the Damned* in cui non siamo in grado di constatare cosa ci sia di terrifico in loro, se non attraverso i comportamenti ambigui. Mettere in relazione, più o meno evidente, caratteristiche antinomiche per eccellenza (ad esempio: innocenza/apatia; ragione/violenza; gioco/morte; ecc.) è una nuova interpretazione dell'orrido: avviene anche in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1976) di Pier Paolo Pasolini, in cui ci rendiamo conto che l'essere umano è in grado di compiere tremende atrocità guidate dal raziocinio anodino, dunque la paura e il disgusto non si riservano a qualcosa che tuttavia si nasconde nei cieli, oltre i boschi o negli abissi, ma sono emozioni che si provano anche nei confronti dei nostri simili, se non addirittura verso noi stessi.

Le dimensioni titaniche dell'antica mitologia si fondono con l'immaginario contemporaneo degli eccessi: a volte troppo grande — e questo riguarda sia gli esseri umani (per citarne alcuni: *Attack of the 50 foot Woman*, 1958, Nathan Hertz; gran parte della filmografia di Bert I. Gordon, ad esempio, *The Amazing Colossal Man*, 1957; *War of the Colossal Beast*, 1958; *Village of the Giants*, 1965), sia animali e strane creature, talora venuti a contatto con delle radiazioni o sostanze velenose (*Godzilla*, Ishirō Honda, 1954; *The Beast from 20,000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953; *Them!*, Gordon Douglas, 1954; *Gamera tai Shinkai kaijū Jigura*, Noriaki Yuasa, 1971; *The Host*, Bong Joon-ho, 2006) —, talvolta troppo piccolo (ad esempio: *The Devil-Doll*, Tod Browning, 1936; *Dr. Cyclops*, Ernest B. Schoedsack, 1940; *The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957; *Innerspace*, Joe Dante, 1987; il rimpicciolimento viene utilizzato in molti altri film, in cui, occasionalmente, non è centrale ai fini della trama ma ha propositi ironici o finemente significanti, come *Hable con ella* del 2002, in cui Pedro Almodóvar inserisce un film nel film, dal titolo *L'amante decrescente*, in stile anni '20, dal quale si evince che un uomo entra interamente nel sesso della compagna per darle piacere). Insomma, le notevoli varianti sull'eccesso si diffondono a perdita d'occhio. Ma cosa ci dicono ancora sull'identità del mostro? Una persona che per qualche motivo cresce o decresce a di-

smisura è ancora un essere umano? Il dottore Alexander Thorkel, in *Dr. Cyclops*, fa entrare le sue vittime a contatto con le radiazioni che usa per i suoi misteriosi esperimenti, tenendoli poi intrappolati, in lampante analogia con il ciclope Polifemo dell'*Odissea*. L'organismo di queste persone rimane invariato se non nelle dimensioni, né si deduce un cambiamento delle personalità; è dunque una mutazione che pregiudica la natura umana? Sì, non sono più umani giacché, in questo caso, si vedono ridotte le loro proporzioni; ma, ci ragguaglia Éric Dufour, «la mostruosità dipende dal punto di vista», invero è l'atteggiamento folle del dottor Thorkel a scaturire la certezza su chi arrocca la mostruosità. In modo analogo, ma con una costruzione diversa della trama, avviene in *The Amazing Colossal Man*, nel quale il protagonista, Glenn Manning, anch'egli entrato in contatto con le radiazioni di una bomba atomica, non solo modifica la sua statura al punto da diventare un gigante che sovrasta Las Vegas, cambia anche il suo temperamento: la mente di Glenn è influenzata dalla sua nuova condizione e semina il terrore fra la popolazione della città. Osserviamo che la trasformazione porta lentamente ad uno stato di agitazione e confusione nel protagonista, in maniera anche incontrollata; tuttavia, verso la fine, siamo portati a ritenerlo una mostruosità. È sempre il “punto di vista” di cui parla Dufour a darci questa convinzione: non siamo umani rimpiccioliti nelle mani di uno squilibrato scienziato, piuttosto umani normali che dabbasso osservano terrorizzati un colosso furibondo, infatti «vi è un unico punto di vista, quello dell'uomo normale, che relega il malvagio, calvo e in mutande, al rango di mostro. In questo senso, il racconto, che pare indicare l'eroe nel protagonista principale, lo abbandona e gli si ritorce contro»⁵⁸. Se per assurdo spostassimo la visuale in una soggettiva del colosso, potremmo “penetrare” la coscienza e scovare la sua angoscia, ipoteticamente la stessa che ha generato l'ira violenta, la quale è dovuta, oltre che all'incontenibilità del suo corpo, all'inadeguatezza per una placida vita insieme alla sua amata Carol Forrest.

È solo una congettura, ma il “punto di vista” che la storia sceglie di adottare è cruciale nella comprensione — anche nell'interpretazione — di *chi* o *cosa* sia il mostro: sebbene un uomo straordinariamente grande sia di primo acchito mostruoso, sarebbe interessante provare il *suo* punto di vista e scoprire che, magari, è egli stesso a considerarsi un mostro, oppure che ai suoi occhi il mondo sia un luogo ormai opprimente, dunque, terrificante. In *The Incredible Shr-*

⁵⁸ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., pp. 22-24.

king Man lo spettatore è posto alla stessa visuale di Scott Carrey, il protagonista rimpicciolito. Nonostante Scott, investito a sua volta da una nube radioattiva, non sia più umano in senso stretto, guardiamo assieme a lui la realtà con occhi diversi: è tutto più grande e pericoloso (come il gatto, il ragno o le forbici giganti). Il mostro è rappresentato da uno spazio, quello domestico, che non è più normale, pur rimanendo immutato nelle sue parti. Dunque, cosa è mostro? È necessario che sia attribuibile alla parte più venefica del racconto? Ma proprio il film di Jack Arnold, verso la fine, ci lascia un'avvincente esegesi: il mostro è potenzialmente in ogni cosa e tutto vive nella dualità inscindibile tra buono e cattivo, niente risiede in una sola delle due parti.

Tralasciando per un momento tutti quei film di creature mutanti menzionati sopra, come pure quelli in cui gruppi numerosi di piccoli animali attaccano gli esseri umani (ad esempio: *Gli uccelli*, Alfred Hitchcock, 1963; *Willard e i topi*, Daniel Mann, 1971; *Aracnofobia*, Frank Marshall, 1990), nei quali, di fondo, vige il parallelismo alla mostruosità dell'uomo, vorrei dar voce ad un altro esemplare metodo di produzione del mostro. Non esistono solo mostri che “non appartengono a una categoria conosciuta” o che “trasgrediscono la categoria alla quale appartengono”, c'è anche “l'ibrido”, un essere «al limite, a metà tra due categorie, dunque impensabile, eppure raffigurabile, rappresentabile»⁵⁹. La disumanizzazione è derivante di un graduale processo che esula la categoria umana in ogni sua forma. Piuttosto che vedere il disegno compiuto della degenerazione del corpo assistiamo ad un transito in atto, uno stato “transitivo”, la perdita progressiva dell'integrità umana a beneficio dell'indeterminatezza: incontriamo personaggi che sono allo stesso tempo macchina e organismo, con nessuna prevalenza di una parte sull'altra (*Terminator*, James Cameron, 1984; *RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987; *Tetsuo — The Iron Man*, Shin'ya Tsukamoto, 1989; *A.I. Intelligenza Artificiale*, Steven Spielberg, 2001; *Ex Machina*, Alex Garland, 2015). I morti viventi, che con Romero si personificano in questi esseri perturbanti mossi solo dall'istinto alla sopravvivenza, ovvero, mangiare carne (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968; *Zombi 2*, Lucio Fulci, 1979; antesignano del genere che vede lo zombi come una figura astratta, più simile alle sue radici popolari haitiane, *I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943). Le evoluzioni genetiche, mutazioni dell'apparato organico e corporale che si conformano ad un nuovo stile di vita, op-

⁵⁹ *ivi*, p. 27.

pure ad un mondo inquinato e reso inospitale proprio dall'uomo, e, paradossalmente, sono gli uomini refrattari al cambiamento, i cosiddetti "normali", a diventare i mostri, coloro che trasgrediscono i nuovi precetti vitali (*Hallucination*, Joseph Losey, 1963; *Gattaca*, Andrew Niccol, 1997; il recente *Crimes of the Future*, David Cronenberg, 2022). In ultima istanza gli ibridi tra uomini e animali, ma non creature mitologiche ben fatte e tornite, perlopiù bestie dissacranti, simili ai corpi vivisezionati e innestati in una farragine organica dal dottor Moreau nel celebre romanzo di H.G. Wells⁶⁰ (*The Leech Woman*, Edward Dein, 1960; *The Alligator People*, Roy Del Ruth, 1959; *The Fly*, Kurt Neumann, 1958). Dell'ultima pellicola menzionata (a sua volta tratta da un racconto dello scrittore franco-britannico George Langelaan) esiste un omonimo, *La Mosca* di David Cronenberg (1986), ma non si tratta di un vero e proprio remake. In entrambi i film la causa della mutazione è la medesima, vale a dire: un ricercatore realizza un teletrasportatore, un marchingegno in grado di scomporre la materia per condurla in un altro luogo e poi ricomporla; nel momento in cui i protagonisti sperimentano su di loro il teletrasporto non si accorgono che una mosca è entrata con loro nel dispositivo. Nel film di Neumann la reintegrazione molecolare è repentina, infatti ciò che viene fuori dalla capsula del teletrasporto sono un uomo con un braccio e la testa di mosca, oltre che un minuscolo insetto per metà umano. Di contro, *La Mosca* di Cronenberg presenta una metamorfosi decisamente più viscerale, per quanto non istantanea: l'aspetto non è la sola parte compromessa, avviene anche un'alterazione psichica e fisica. Nell'uomo-mosca di Neumann v'è un'attitudine alla spettacolarizzazione della singolarità del fenomeno, quasi buffo e didascalico, in quanto quello che vediamo è un corpo umano con una postura e comportamento immutati ma, in maniera del tutto lineare, la testa e il braccio comprovano, senza dare per scontato alcun dubbio, di appartenere ad una categoria che infrange l'umana integrità (emblematica la soggettiva a mosaico prismatico che vuole emulare le ommatidi che compongono gli occhi delle mosche, nella quale si amplifica la drammaticità del momento in cui Hélène sconvolta, con un effetto caleidoscopico, grida atterrita alla vista del volto terrificante di André Delambre). Con questo non si intende ridicolizzare la pellicola, la quale è anzi lodevole di deferenza e ammirazione; se ne evince il pregio osservando il suo retaggio a distanza di anni, permeato e declinato tanto nel

⁶⁰ Cfr. H. G. Wells, *L'isola del Dottor Moreau*, (trad. it.) S. Lumaca, Nuova Editrice Berti, Parma, 2017.

genere fantascientifico quanto nel mondo della narrazione *in toto*. In poche parole: un classico del cinema. L'obiettivo è piuttosto fare luce sul confronto tra i due film che portano lo stesso nome, almeno per quanto riguarda l'analisi produttiva della mostruosità (e non si sta considerando a tutto tondo le condizioni produttive, le intenzioni creative, la tecnicità dell'effettistica dovuta all'epoca e alle circostanze del caso); è evidente che il film di Neumann preme molto di più sulla componente drammatica della storia, trattando con criterio screziato il tema della "contaminazione" — invece, tanto cara a Cronenberg — presentando, inevitabilmente, una forma del mostro molto più edulcorata. Invero, in Cronenberg, ci si focalizza molto di più sulla natura del mostro. È essenziale notare che il contagio è connaturato profondamente al protagonista, Seth Brundle (Jeff Goldblum); anche se il cambiamento non è né fulmineo né, in un primo momento, visibile nell'aspetto, ci accorgiamo sin da subito che:

[...] non è più lo stesso, ma all'inizio è migliore. È più svelto: [...], afferra al volo una mosca. È anche più ambizioso, più energico e forte; lo dimostrano le sue prodezze sessuali o quelle sportive, in cui lo vediamo eguagliare dei professionisti. [...] Ma l'eroe mostra anche un gusto smodato per i cibi dolci. Poi il suo sguardo cambia, il viso gli si contrae in una smorfia, deformato da tic che gli fanno sgranare e chiudere gli occhi di continuo, gli cadono denti e orecchie, e un po' alla volta diventa un altro, ma facendo sì che, sino alla fine, rimanga se stesso. Lo vediamo riporre religiosamente tutti i pezzi delle sue sembianze umane nell'armadio a specchio, quali vestigia di un'umanità che va scomparendo.⁶¹

Seth non è nemmeno definibile come un uomo a metà, una volta raggiunto l'apice della contaminazione: è un mutante indeterminato in cui le fattezze umane ed entomiche si fagocitano l'un l'altra, generando un mostro vischioso a metà tra due mondi, però assolutamente inedito.

Da tutte queste possibilità ne deduciamo che le forme in cui la mostruosità può essere sviluppata sono infinitesimali; più adeguatamente, le varianti che si possono ottenere dalle rivisitazioni di un solo tipo degli ibridi accennati sono anch'esse un'enormità. Una singola definizione di cosa sia il mostro è deprecabile, dal momento che cogliere qualsiasi conclusione a riguardo significa scavare l'alveo di un'acqua torbida, ed è verosimile che potremmo ancora stupirci nello scovare numerose alternative alla consuetudine. Piuttosto che dare un contorno

⁶¹ *ivi*, pp. 29-30.

stabile allo straordinario malleabile, è già un successo determinare che il mostro risiede in ogni parte dell'esistenza, compreso l'uomo: talvolta è deleterio ma di bell'aspetto, e viceversa, altre volte semplicemente incongruo al volume o alle capacità normali di una data categoria, ma è essenzialmente buono. Una natura pernicioso non è prerogativa della mostruosità. Il mostro, — essere mostro —, nella sua essenza repellente e affascinante, è una "condizione" necessaria a rinfrancare la perdizione. Tuttavia, per comprendere meglio questo passaggio è necessario approfondire ancora altri aspetti sull'argomento.

2.2 Estensioni significanti del mostro: paesaggi e narrazioni. Da E.T. a Travis Bickle

«L'emergere di un mostro non lascia il mondo indenne. La sua apparizione è legata alla derealizzazione del nostro mondo, che diventa estraneo e diverso»⁶². Nel suo romanzo, *Alle montagne della follia* (1936), H.P. Lovecraft delinea un luogo limite attraverso una spedizione scientifica di alcuni esploratori verso l'Antartide. Il "Mondo" fittizio nel quale svolgere la narrazione è sempre correlato, qualora vi fosse, al mostro che lo dimora. Sappiamo direttamente dal testo che l'autore si è ispirato a varie fonti per la costruzione di quel mondo, prima fra tutte la *Storia di Arthur Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan Poe, finanche osservando il lascito di numerose vedute di castelli e monasteri tibetani disegnate dal pittore simbolista russo Nikolaj Konstantinovič Rerich. «Le sommità appuntite di quella massa nera mi facevano pensare a spaventosi passaggi verso sfere dimenticate dell'incubo, come se ci fosse qualcosa oltre quelle montagne della follia»⁶³. Quello che i protagonisti scorgono oltre le nere catene montuose, alla mercé delle terrifiche visioni, rivelandosi poi tutt'altro che miraggi, è un'immensa labirintica "città", se così è opportuno definirla: un groviglio profondo di pietra e ghiaccio, strutture non-euclidee appartenenti ad una remota civiltà non-umana (i cosiddetti "Antichi"), costruita, peraltro, in un clima mortale; un intrico di ponti, piramidi, cubi, cilindri e torri, realizzato "in diabolica violazione delle leggi naturali". Gli esploratori, come i lettori,

⁶² É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., p. 92.

⁶³ G. Masi, F. Rossi Edrighi, *Alle montagne della follia (di H.P. Lovecraft)*, (a c. di) R. Recchioni, Edizioni Star Comics, Perugia, 2015, "I maestri dell'orrore", p. 38.

si stanno addentrando oltre lo scibile, oltre quello che può essere tollerato dalla coscienza degli esseri umani, ingenua in confronto all'incommensurabilità di ciò che alligna nel vasto universo. Chi dimora in questa città? Sembrerebbe nessuno, apparentemente deserta, abbandonata, ma dalle tante stranezze avvenute dall'inizio del viaggio e dall'atmosfera lugubre data proprio dal luogo, con gli echi del vento, le tracce che scompaiono all'istante, si ha il presentimento che questa illazione è indubbiamente errata. Avanzando sempre più in quella "cosmica anormalità" vengono ritrovati dei bassorilievi, comprovando l'esistenza di una realtà extra-umana, che raccontano l'epopea di questa arcaica civiltà aliena, gli Antichi: dal loro arrivo dallo spazio sulla Terra; del loro contributo sulla nascita della vita su questo pianeta; delle varie ribellioni alla schiavitù di queste nuove ripugnanti forme di vita da loro create e del conseguente esilio di alcuni dei loro creatori. Una realtà sconvolgente che scioglie le ginocchia alla veridicità di cui la scienza si è fatta garante, un'alternativa che rivela la menzogna di tutte quelle fondanti credenze dell'uomo. Scendendo sempre più nell'oscurità non si ha più misura alla stravaganza dell'assurdo: grandi pinguini albi e ciechi errabondi nel buio, corpi senza testa degli Antichi ancora sanguinolenti, lasciando intuire una presenza nefasta. Infine, lo Shoggoth, un amorfo enorme essere, bituminoso, ricoperto di occhi e viscidati arti, probabilmente una di quelle forme di vita create dagli Antichi, di cui ora si nutre. Alla fine i due superstiti della spedizione riusciranno a tornare: salvi, sì, ma condannati al tormento perenne del terrore di ciò che hanno visto e di cui sono ormai coscienti. È proprio questo il *telos* cardine delle storie di Lovecraft: non è tanto lo spettacolo raccapricciante, tutto considerato indescrivibile, è la consapevolezza di quanto infinitamente grande (la città, i pinguini giganti, i mostri ancestrali) sia "l'orrore cosmico" e di quanto sia insignificante l'uomo; non si può che prendere atto della propria minuzia nei confronti dell'universo e, dunque, "derealizzare" tanto la presunta onnipotenza che tradizionalmente decantiamo, quanto il mondo che credevamo di abitare e dominare.

Alle montagne della follia è un esempio calzante per quanto riguarda la costruzione del mondo intorno alla mostruosità. Non è un elemento irrilevante: l'ambientazione è un'eco, una veste, un'estensione stessa del mostro che amplifica la sua significazione. In un certo senso, il luogo immaginario viene manipolato dal mostro che lo abita o che vi irrompe. Pensiamo alle differenze tra il *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau (1922) e quello di Werner Herzog

(1979): nel primo film l'ambientazione tetra rispecchia e si adatta al vampiro, non è un luogo discorde con il personaggio del Conte Orlok, che è solo, cupo e dalle fattezze aguzze; come con una matrisca, Thomas Hutter penetra al cuore di questo paesaggio sempre più cupo e sinistro, che pare contaminato dal maligno che risiede nel castello. Per quanto simile, nel remake di Herzog «il mondo nel quale si muove Nosferatu è un mondo normale e quotidiano, ma a un tratto è lui a irrompere in tale contesto»⁶⁴; è il Conte Dracula a non trovare agio nel nostro mondo. I contesti in cui vengono inseriti i mostri, nonostante gli argomenti trattati siano molto simili, sono due macro-procedure nettamente differenti. Tuttavia, in entrambe le pellicole incombe una spettrale presenza in grado di “degenerare” la calma realtà fino ad allora vissuta e, di colpo, scatenare il caos laddove si credeva reggesse un'inamovibile sicurezza; più o meno come calpestare un formicaio. Quanto più è solido e poco flessibile il fusto che tiene salda l'arroganza della verità, tanto più è possibile che esso si spezzi alla prima bava di vento, e la certezza che risiedeva in alto cade inesorabile nel baratro nebbioso dell'indeterminatezza, generando il panico.

Il mostro è sia una minaccia all'ordine costituito, ovvero un elemento di scompiglio dell'ordinario, sia un essere “legato a un contesto specifico”. Nel caso del romanzo di Lovecraft siamo nel nostro mondo che da sempre reputiamo di conoscere, più precisamente al Polo Sud, un luogo inospitale, suggestivo di sentimenti mortiferi e solitudine, arricchito dell'arcana presenza di una terribile verità che si nasconde nelle montagne, gli alieni. Invero, pensiamo a personaggi come Michael Myers, Freddy Kruger, Leatherface, Pinhead di *Hellraiser*, ma anche i Graboid di *Tremors*, Gill-Man di *Creature from the Black Lagoon*, il gremlin, lo zombi, i *kaijū* della cinematografia giapponese, lo xenomorfo della saga di *Alien* oppure gli Yautja di *Predator* (da notare, tutte figure dagli intenti *negativi*: sono gli antagonisti delle storie che li riguarda), essi sono mostri inseparabili dai loro ambienti di appartenenza, insozzano con liquami e spazzatura i loro rifugi, foreste, astronavi, città, come un prolungamento della loro ingorda efferatezza, come volessero estendere al mondo la loro malvagità, pressappoco alla maniera del vampiro di *Nosferatu* che vuole diffondere un'epidemia di peste nera. Questi “nascostigli” sono ben circoscritti, hanno precisi confini oltre i quali non deve sfociare la mostruosità; infatti, bisogna che l'eroe della narrazione protegga, contenga l'effluvio funesto del

⁶⁴ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., p. 92.

mostro che vi alligna. Uno dei sopravvissuti alla spedizione in Antartide, seppure incapace anche solo di spiegare ai posteri le orrende visioni, trascrive tutto ciò che ricorda del rovinoso viaggio al solo scopo di far desistere la nuova spedizione Starkweather-Moore verso la medesima destinazione (questo rimanda sorprendentemente alle stesse intenzioni di Victor Frankenstein nel romanzo di Mary Shelley, il quale scoraggia Robert Walton a proseguire nella sua esplorazione). È inevitabile: il mostro, nonostante venga spesso ricondotto alla figura solitaria per eccellenza (il retaggio della rappresentazione è abbastanza vincolante), non è mai solo. Il suo compagno prediletto è il luogo che lo accoglie, e il mostro dà vita al suo ambiente, diviene il suo cuore pulsante. Insieme fanno irruzione nel “nostro” mondo rendendolo evanescente e fatuo, interferendo col sonno incessabile dell’ignoranza che sogna una realtà incontaminata. «Nei film sugli alieni *non si offusca solo il cielo*, come in *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), con l’enorme disco volante che copre tutto (*non esiste più il cielo*)»⁶⁵.

Per sua stessa natura narrativa il mostro viene quasi sempre posto in un rapporto di interdipendenza con altri elementi, atti a validare la sua ragione d’essere. A parte il suo stretto legame con l’ambiente in cui è delimitato, in base al “punto di vista” e alla direzione che caratterizza il film, è soprattutto rilevante la definizione del suo ruolo specificatamente per ogni narrazione. La prassi filmica, comunque dell’arte letteraria in genere, è quella di chiarire quale sia il bene e il male (senza assolutismi: riscontriamo spesso sfumature nelle funzioni che assumono i personaggi di una storia, invitando a riflessioni più profonde), ma anche qualora il bene non fosse rappresentato da alcun personaggio, in parole povere, è necessario capire chi sia il “più cattivo dei cattivi”. In tal senso, è d’uopo individuare se il mostro sia o meno l’eroe delle storie che analizziamo, in maniera da raccordare chiaramente la relazione che intercorre fra l’eroe e la sua negazione. Inequivocabilmente, nel novero dei film in cui è presente il mostro, troviamo moltissimi esempi nei quali — per dirlo con le parole di Christopher Vogler — il mostro non è l’“Ombra” dell’eroe; talvolta ciò di cui non ci consideriamo parte (magari per un riprovevole aspetto, o comunque perché esula i canoni della categoria da cui origina), seppur mostruoso, invero, incarna l’archetipo dell’eroe, o almeno dell’aiutante dall’indole mite. Insomma: alle volte l’eroe, colui che effigia il paradigma della positività alla quale identificarsi, è anche il mostro del racconto. Abbiamo già menzionato *Freaks* di Tod Browning, ma di

⁶⁵ *Ibidem*, corsivo mio.

quest'ordine fanno parte innumerevoli film (*Occhi senza volto*, Georges Franju, 1960; *The Toxic Avenger*, Michael Herz e Lloyd Kaufman, 1984; *I Goonies*, Richard Donner, 1985; *Edward mani di forbice*, Tim Burton, 1990; *Il gobbo di Notre Dame*, Gary Trousdale e Kirk Wise, 1996; *Il gigante di ferro*, Brad Bird, 1999; *La forma dell'acqua*, Guillermo del Toro, 2017).

Scegliendo un'opera che funga da epitome è inevitabile fare riferimento a *E.T., L'extraterrestre* (1982) di Steven Spielberg. Chi o cosa è E.T.? Il titolo del film non dà adito a perplessità: è un alieno, ma non una figura negativa — in controtendenza al colonizzatore marziano con cui era consuetudine raffigurare tale entità; è un personaggio bizzarro, che suscita di riflesso sfumature comiche, come quando egli stesso si spaventa davanti a Gertie (Drew Barrymore), e «un mostro che ha paura non è più un mostro»⁶⁶. L'extraterrestre, creato dalla perizia artistica di Carlo Rambaldi, è una creatura volutamente sgraziata e goffa, amichevole, di cui impariamo a riconoscere le disposizioni d'animo — dalla voce, dalle espressioni, dai gesti e anche dai suoi poteri —, senz'altro perturbanti, eppure non così estranee all'umana comprensione; è come trovarsi faccia a faccia con un replicante geminoide di Hiroshi Ishiguro e provare, da un lato, una sensazione disturbante⁶⁷, dall'altro un trasporto emotivo inaspettato: chi avrebbe mai detto che saremmo stati in grado di empatizzare con una figura non-umana, un androide semblante composto di silicone, circuiti e metallo. Nella “sospensione dell'incredulità” non immaginiamo nemmeno che E.T. sia un complesso meccanismo animatronico di

⁶⁶ *ivi*, p. 86.

⁶⁷ Questo ha a che vedere con la paura in genere, ma esiste un termine tedesco molto specifico, che non ha un suo corrispettivo altrettanto accurato in italiano, ed è *Unheimliche* (perturbante; raccapricciante; spaesamento). Lo psichiatra Ernst Jentsch (1867-1919) è stato il primo a divulgare questo concetto in ambito psicologico (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906), in seguito applicato alla teoria psicanalitica da Sigmund Freud (*Das Unheimliche*, 1919). L'*Unheimliche*, quando l'ambiguità avviene nella realtà, si riferisce alle reazioni perlopiù negative, ma variabili per ogni individuo, che si manifestano in presenza dell'animazione di oggetti che non dovrebbero essere animati (si pensi ad un automa, oppure un robot di ultima generazione). Nel saggio Jentsch adduce che più il meccanismo, l'"oggetto" in questione, è familiare, ovvero simile all'originale, tanto più si avrà l'effetto del perturbante. Più di recente Masahiro Mori ha approfondito l'approccio emotivo dell'uomo nei confronti dei robot, o comunque verso esseri non-umani in generale, introducendo la teoria dell'*Uncanny valley*.

servomotori, ricoperto con strati di fibra di vetro, poliuretano e un involucro grinzoso e marrone. Tuttavia il principio è molto simile: riconosciamo in E.T. un'entità aliena, un'alterità palesemente non umana, di cui peraltro siamo scettici fin quando non capiamo l'indole bonaria e innocua. Non reputo così prevedibile che il pubblico possa essere in armonia con un personaggio fittizio, per di più extraterrestre. Si è indotti da sentimenti di affetto nei confronti di E.T., il quale commuove e rallegra oltre che impressionare per il suo aspetto e le sue doti, generando un miscuglio emotivo che porta ad accettare l'alterità, nonostante tutto, come l'eroe del racconto, insieme al bambino Elliott Taylor. C'è da aggiungere, rispetto a quanto si è detto a proposito di sentimenti perturbanti, che le persone in genere (lo stesso Jentsch ammette) sono predisposte a tollerare, addirittura desiderare, qualcosa di disturbante e spaventoso quando è cosciente di essere davanti ad un'opera di finzione. Se E.T. fosse stato un alieno più simile ad un vile invasore planetario, e senza questa sovente inclinazione del pubblico, avremmo visto un film con un extraterrestre ridicolo e nemmeno così originale. Invero il film di Spielberg è un'opera sublime, ormai divenuta canonica per lo stile e le tematiche trattate, fonte di ispirazione per sviluppi futuri sull'argomento. Ma, verrebbe da chiedersi: dove rintracciamo l'antagonista, l'impedimento per eccellenza dell'eroe? Non è solo un destino incerto per il ritorno a casa di E.T. ad essere l'ostacolo più grande. Il film, di fondo, racconta una splendida storia di amicizia, di inclusione della diversità, la quale viene ostacolata dall'apprensione sconsiderata degli adulti: la cinepresa, infatti, è spesso disposta all'altezza dei bambini e dell'extraterrestre, per giunta «il film adotta il loro punto di vista. L'alterità, in questo caso, sono gli adulti»⁶⁸. In questo tipo di film l'insegnamento, il *telos*, è dimostrare che il mostro non è una figura a senso unico: alle volte non c'è solamente *un* mostro.

Abbiamo appena ragionato su di un film esplicativo della paradossale figura del mostro che è anche l'eroe positivo. Cosa dire, ora, di tutti quei film che propongono una vicenda svolgersi attorno ad un mostro senza alcuna connotazione positiva? Alcuni esempi sono stati già menzionati: di storie il cui punto focale, il protagonista, è l'eroe *negativo*, nonché il mostro che trasgredisce tanto la categoria di provenienza quanto la convenzionalità, sopprimendo come un ribelle la conformità, sono una slavina incessante e senza tempo. Facendo un passo indietro, riesumiamo il significato tradizionale dell'eroe positivo che, semplificando ai minimi

⁶⁸ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., p. 88.

termini, rispecchia il modello prometeico: l'uomo che si eleva al di sopra delle parti, bardandosi dell'audacia necessaria ad affrontare un'avventura più grande di se stesso, andando incontro all'ignoto, senza aspettative né calcoli, con lo scopo di raggiungere una ricompensa che — l'eroe positivo — dividerà con i suoi simili indigenti. Ora, invertendo le pregevoli virtù appena esposte, ne deriva un prototipo di eroe negativo; tuttavia, tale figura non è meccanicamente riconducibile al mostro. La mostruosità, in questo caso, è caratterizzata da valori che spingono in opposizione al bene; dunque, una personalità essenzialmente indolente e senza mire sull'altrui sofferenza, alla maniera di Oblomov, non è da considerarsi un mostro. Un personaggio, pure contraddistinto dall'accidia, sarà mostruoso se i suoi atteggiamenti sono rivolti all'annientamento degli altri, finanche all'autodistruzione.

Primaria caratteristica del mostro, come si diceva all'inizio del suddetto capitolo, è la dote dell'intelligenza, il che induce a credere che qualsiasi atto ignominioso non sia frutto dell'ottusità, invero è la razionalità, per quanto discutibile, che accompagna le azioni disumane. In un certo senso, la violenza è giustificabile quando è condotta da una persona disadorna della propria coscienza (il protagonista del romanzo di Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, li definisce nati "non secondo natura, ma da una storta"; bruti con un'innata stupidità; *homme de la nature et de la vérité*), anzi, egli sarà talmente stupido da agire per soddisfare il suo inoppugnabile diritto, «puramente e semplicemente come un atto di giustizia»⁶⁹. Invece, colui il quale fosse integro nel guscio della propria, lucida coscienza (antitesi degli uomini stupidi, il "topo", l'uomo "intensamente cosciente"), ovvero erudito, perbene e di ragionevolezza impeccabile, l'offesa verso il suo prossimo è inevitabilmente ostacolata da dubbi e sensi di colpa; eppure è in questi animi razionali che si secerne il mostro come la calce nell'ostrica. Esso è in coloro che, in contrasto all'atavica paura di infliggere dolore, bramano una sanguinosa vendetta, covano sentimenti malevoli, in un sali e scendi di soppressione ed esondazione di tali pensieri, ragionando, pur senza agire, il dolore altrui. «Là, nel suo lurido, puzzolente sottosuolo, il nostro topo offeso, maltrattato e deriso si sprofonda immediatamente in una fredda, velenosa e, soprattutto, eterna malignità»⁷⁰.

⁶⁹ F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, (trad. it.) A. Polledro, Einaudi, Torino, 2014, p. 12.

⁷⁰ *ivi*, p. 13.

Avendo preso a nolo alcuni frammenti dell'opera di Fëdor Dostoevskij, è fatidico il riferimento a *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) con il quale troviamo molte affinità. La validazione della mostruosità non è così immediata, ovvero: un'aspetto deforme, esageratamente smisurato o raccapricciante, è un'informazione scarsa di contenuto sulla definizione stessa del mostro. Reiterando un punto essenziale: il mostro si manifesta principalmente negli atteggiamenti, nelle "intenzioni". Nel caso di Travis Bickle (Robert De Niro), questo comportamento mette le sue radici nel ristagno paludoso del solipsismo in cui grava l'odio e la disperazione per un mondo ingiusto, il quale arreca al protagonista un'insofferenza tale da ridursi all'inefficienza. Egli ha un rapporto con il nulla: non aspira ad una carriera lavorativa e frena le sue possibilità facendo l'umile lavoro del tassista, per di più in orari notturni a causa dei disturbi del sonno; quando non lavora passa le sue giornate a casa in solitudine, guardando la televisione e scrivendo su un diario; non ha famiglia e ha sporadiche conversazioni con alcuni conoscenti; le volte che esce dal suo appartamento non ha altro passatempo che guardare film pornografici in squallidi cinema a luci rosse, e questo non rappresenta neanche un vero picco emotivo per Travis. È inequivocabile guardare al protagonista di *Taxi Driver* come ad una figura negativa, cioè con dei comportamenti nei quali è difficile immedesimarsi. Tuttavia, perché potremmo identificarlo come un "eroe mostruoso"? Riporta delle deformazioni fisiche? Assolutamente no, anche se si assiste ad una metamorfosi che compromette anche il suo aspetto (rafforza e tonifica la muscolatura; cambia la capigliatura con una cresta alla moicana; nasconde armi su tutto il corpo, come se fossero protuberanze meccaniche). È un personaggio che, stando alla descrizione precedente, supera se stesso per sancire il suo eroismo? Travis non è un ardito, non è un eroe in senso classico, ma, tutto sommato, agisce con la consapevolezza di fare giustizia. Travis è un eroe mostruoso a causa dell'*indeterminatezza delle intenzioni*.

In confronto al mostro che annuncia di essere venuto per distruggere la Terra e il genere umano, spiegando non soltanto come ma anche perché, le intenzioni di mostri tanto diversi come quelli de *La Cosa* o di *Funny Games* rimangono latenti, e in ciò sta vera-

mente la mostruosità. Non sapremo mai cosa cercano e cosa vogliono. È l'incomprensibile, l'impensabile a essere mostruoso.⁷¹

Travis vorrebbe guarire sobriamente il mondo lacerato dalla sofferenza, ma le sue azioni non vengono comprese e si convince che il perbenismo è una favola ipocrita che non sbrogia la malignità dalla società.

Travis non è una persona incosciente: le riflessioni che arrivano, come sussurri, allo spettatore, dalla sua voce fuori campo, sono di una persona intelligente, talora proferiti con un tono tormentato ed esausto. Tuttavia, egli arriva a persuadersi di questa concezione del mondo a causa della sua estraniamento, dovuta al disturbo schizoide di personalità, un travaglio che porta il personaggio a dissociarsi dalla realtà, appunto, senza ricercare alcun supporto emotivo in niente e nessuno. Il bisogno di relazionarsi, invero, non è completamente assente, vediamo il tentativo di fuggire dalla condizione di isolamento: Travis prova ad avvicinare e conoscere nuove persone, come avviene con Betsy (Cybill Shepherd), l'impiegata del senatore Charles Palantine (Leonard Harris), ma costei è spaventata dal suo comportamento insolito e rinuncia a rivederlo di nuovo. Il rifiuto della ragazza ha su Travis un effetto devastante, l'acme del suo malessere mentale, il quale degenera in una solitudine ancora più pervasiva. Non ha altro svago se non la pornografia, e l'unico raffronto giornaliero è offerto dal rapporto unidirezionale con lo schermo di un televisore. I media sono la sua unica finestra sulla collettività, la stessa con cui lotta da sempre per entrare a farne parte: Travis è un "nessuno" che vuole diventare "qualcuno" per la comunità, il segno della sopita speranza di appartenere ad un mondo dal quale si sente respinto e, forse, al quale non è mai veramente appartenuto. Il mondo in cui è "costretto" a vivere è "altro da lui", l'alterità di cui non si sente parte, gli scivola addosso; è il "mostro" dal quale, infine, prende le distanze (altro esempio in cui il mostro non è uno solo). La degenerazione della sua instabilità mentale si traduce nella volontà di assassinare il senatore Palantine, ai suoi occhi un sofista bugiardo, un'azione sanguinaria che ha lo scopo di annientare la falsa predica inclusiva dettata dalla collettività. Travis, però, non riesce nel suo intento poiché viene bloccato dalle guardie che presiedono il comizio di Palantine, le quali notano in lui un atteggiamento sospetto. Tuttavia, il bisogno irrefrenabile di giustizia lo porta, il

⁷¹ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., p. 122.

giorno stesso, alla liberazione dal lenocinio cui è sottomessa Iris Steensma (Jodie Foster), la prostituta minorenni alla quale Travis è molto affezionato. La sua crociata si conclude con l'uccisione del grezzo protettore di Iris, nonché di altri criminali. Benché fosse andato tutto a buon fine, la sua impresa avrebbe voluto terminarla con un suicidio, ma le munizioni di tutte le sue pistole sono esaurite. Ferito e stremato si accascia sul divano, accanto ad Iris, rimasta sconvolta dell'accaduto. Insomma, quello che doveva essere un gesto mostruoso si corregge in un atto eroico; l'accostamento di Travis all'ideale eroico è frutto anche del caso: un soggetto che prima era molto pericoloso (dunque, solo mostruoso), in quanto avrebbe commesso un attentato, è, ora, diventato un eroe della comunità, trovando, infine, appagamento di ciò che anelava.

La liberazione della minorenni è un gesto eroico ad opera di un uomo deviato e periglioso, un mostro, che agisce, sembrerebbe, asservendo la giustizia, nel tentativo di spurgare il mondo dai suoi nauseabondi bacilli. Eppure, la personale visione di Travis sulla moralità è l'oggettivazione di una mente alterata e fragile. Per quanto ragionevole sia, la validità delle sue intenzioni cede sotto il segno dell'indeterminatezza: Travis sa molto bene *cosa* vuole (sconfiggere l'iniquità del mondo), ma il suo squilibrio mentale, acuito da una solitudine esasperante, lo porta a non curarsi di *come* pervenire a questo fine (senza rassegnata diplomazia). Travis è un eroe per caso: se, durante il comizio, non fosse stato ostacolato dalle guardie — come se le stesse rinsavissero la sua ragionevolezza — non avrebbe ottenuto il suo posto nella collettività, tanto meno in qualità di eroe dei più sfortunati. Magari sarebbe riuscito a togliersi la vita, poiché uccidere per lui non è privo di rimpianti (Travis è un "topo" estremamente cosciente) e, forse, avrebbe avuto una pallottola in più per farlo. Ostacolato nel suo intento non resta imperturbabile, e l'odio incubato da troppo tempo implode in una nebulosa stupefacente, la quale occlude la coscienza in una condizione di *stupor* temporaneo, che lo porta a uccidere, un po' per volontà e un po' per caso, le persone giuste, e nel momento giusto.

La figura negativa che diviene eroe, pur restando un mostro di per se, non è un *unicum*; pensandoci bene, è una commistione antitetica piuttosto frequente nell'arte. Per di più, l'eroe mostruoso è un costrutto dissonante, paradossale, illogico in quanto è un accostamento chiasmatico di soggetti con intenti diversi, sistemati in un singolo figurante; «È come combinare due proprietà mutuamente esclusive, contemplando al tempo stesso la possibilità che non si

escludano affatto»⁷². È più difficile trovare eroi con *absolutum dominium* del proprio ardire e puri di cuore, piuttosto che eroi rappresentativi di vilipendio dei buoni valori, finanche miserabili, tormentati, perdenti, *borderline*. La cornice legittimante il *monumentum* dell'eroicità di un mostro vacilla quando gli intenti venefici non hanno nessun risvolto positivo, persistendo nella condizione insolubile di una viperina mostruosità. In tal senso, si potrebbe dare l'assoluzione parziale all'incertezza che permea intorno alla definizione di mostro: coloro che sono mostri solo per una fisicità anomala, «in realtà non lo sono, come in *Freaks*, in quanto manifestano non soltanto le migliori finalità del mondo, ma un'interiorità simpatica e commovente, oltre a semplicità e gentilezza. La vera mostruosità appare, quindi, non nell'esteriorità (apparenza fisica), ma nell'interiorità (il comportamento e le azioni)»⁷³.

Facendo un compendio approssimativo di quanto è stato affrontato finora, fra i requisiti che caratterizzano la mostruosità troviamo, prima di tutto, l'«aspetto fisico» e le «intenzioni» morali, con particolare riguardo, se non addirittura in modo esclusivo, per quest'ultimo punto. Ci siamo soffermati sulla significazione del contesto ambientale, sulla variabilità del «punto di vista» filmico dettato dalle modalità narrative adottate e sul rivoluzionario ruolo eroico del mostro (che sia esso positivo o negativo). Ma prima di entrare al cuore di questa tesi, cioè indagare le finalità dell'osceno, l'utilità ermeneutica del mostro trasmessa alla contemporaneità, ritengo necessario un ultimo *excursus* esemplificativo sul tema del gigantismo, seguendo indicativamente il percorso mutativo che ha avuto dall'età classica ai giorni nostri, osservando quanto la tradizione relativa ai giganti sia strettamente correlata all'archetipo della mostruosità, nonché la loro camaleontica e perenne adattabilità al mondo. Una rapida panoramica che passa dai titani delle gigantomachie ai colossi dei regimi totalitari, può ampliare la nostra conoscenza del mostro, ma anche dare una diversa interpretazione sul motivo che ha portato l'orrido — o il lato oscuro delle cose — ad essere decisamente più ricercato nell'arte, rispetto agli stilemi classici che raffigurassero eroi dai valori tremendamente candidi al punto da risultare una farsa oltremodo stucchevole.

⁷² T. Rudolph, *Quanti*, (trad. it.) M. Poletti, Adelphi, Milano, 2020, p. 37.

⁷³ É. Dufour, *I mostri al cinema*, cit., pp. 122-123.

2.3 Il colosso dell'orgoglio; l'odio dei soprusi. L'amore per la mostruosità

Bisogna ammettere un fatto: la mostruosità non è mai stata scevra dell'assimilazione a forme umane, anzi, è proprio l'indeterminatezza che ne costituisce l'essenza a mutare la sua esteriorità in qualcosa che ci assomiglia; è probabilmente il suo modo di rendersi intelligibile.

Il mostro è una ferita lancinante, sintomo della perdizione, ma che allo stesso tempo arricchisce il significato della diversità, regalando nuovo respiro ad una contemporaneità dispnoica e timorosa dell'avvenire indeterminato. Non conosciamo più il nostro mondo. Una poesia senza titolo del 1945, scritta dalla poetessa polacca Wisława Szymborska, piange la dissolutezza del mondo, le atrocità che ha vissuto nonostante la beatitudine che avrebbe dovuto perseguire con il progredire della conoscenza:

Un tempo sapevamo il mondo a menadito:
— era così piccolo da stare fra due mani,
così facile che per descriverlo bastava un sorriso,
semplice come l'eco di antiche verità nella preghiera.

La storia non accoglieva con squilli di fanfara:
ha gettato negli occhi sabbia sporca.
Davanti a noi strade lontane e cieche,
pozzi avvelenati, pane amaro.

Il nostro bottino di guerra è la conoscenza del mondo:
— è così grande da stare fra due mani,
così difficile che per descriverlo basta un sorriso,
strano come l'eco di antiche verità nella preghiera.⁷⁴

Non è una litania della speranza, negli ultimi quattro versi, forse, riscontriamo la forza di volontà di coloro che, in un'impresa da rocciatori, ricercano un'olimpica vetta sulla quale stabilirsi, nonostante l'orrore che dagli occhi non si laverà più via. Il mondo non è più così semplice, ne abbiamo estratto l'odio, malgrado ciò anche l'eroe è stato spogliato della sua coeren-

⁷⁴ W. Szymborska, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti. Poesie 1945-2004*, (a c. di) P. Marchesani, Adelphi, Milano, 2004, p. 15.

za, invero, abbiamo acquisito maggior conoscenza anche di questa figura — che equivale a dire il contrario, ovvero, abbiamo perso conoscenza di esso. Ora quasi si preferisce il lato oscuro dell'eroe, dilaga una tendenza sorniona ad assistere alla sua caduta; la mostruosità influenza il destino dell'eroe diventando parte costituente del suo spirito. Così il mostro, in questo paesaggio di rovine (rammentando ciò che è stato detto nel primo capitolo), è emerso dagli abissi dell'inconscio per essere ammirato, esce allo scoperto per fondersi senza pietà con l'eroe in un sordido patto di mutua connivenza. La mostruosità persiste ai giorni nostri, ed è l'eco antica di una consapevolezza: l'imperitura dialettica tra la ragione (*logos/cosmos*) e la follia (*mythos/caos*). Magari, in un periodo circoscritto e ormai remoto, alcuni hanno addirittura pensato che il mostro altro non fosse che un'entità benefica alla quale ci si potesse affidare senza remore, eludendo molta della tradizione classica sulle figure orrifiche, considerando le loro ambiguità come segni di vigore intellettuale. Cosa è successo? Perché questo cambio di paradigma ha infine portato la figura del mostro ad essere la contrapposizione del giusto, il riflesso speculare della perfezione morale? E, non da ultimo, cosa ha portato ad apprezzare maggiormente questi personaggi orrifici, se non languidi, macilenti, vinti, rispetto alla figura virtuosistica e infaticabile dell'eroe classico?

Nel Medioevo, intorno al XII secolo, il filosofo Bernardo di Chartres figurò un titanico Aristotele sul quale si apprestava un corteo di uomini piccolissimi — il futuro —, impazienti di scorgere la conoscenza seduti sulle spalle del gigante che visse l'epoca antecedente — il passato. «Questa immagine, in cui gli antichi sono dei giganti e i moderni dei nani, illustra un rapporto con il passato, profano e religioso, che ha dominato la cultura occidentale per secoli»⁷⁵. Con il nostalgico recupero dei mitologemi e dei temi passati, *vitam inpendere vero*, scorticando via il lerciume della corruzione, perseguendo il sublime integrale di tutti gli aspetti dell'umana esistenza, in tal guisa la prospettiva era quella di diventare come i giganti delle epoche passate. Purtroppo, quella che sembrerebbe essere un'apodittica immagine, il gigante Aristotele con i discenti moderni, è in realtà un presagio nefasto, in cui il futuro è condannato ad una «lunga decadenza rispetto alla verità primitiva dei giganti»⁷⁶. I giganti, già nell'antica

⁷⁵ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 63.

⁷⁶ *Ibidem*.

Grecia, erano una contrapposizione alle divinità dell'Olimpo: queste ultime erano di certo temibili, ma allo stesso tempo protettrici sagge e morigerate (*deinòs*) rispetto alla sregolatezza e brutalità dei giganti, pronti a insorgere alla prima occasione contro gli dei (*hybris*). Tuttavia la tradizione medievale dell'Occidente, uniformata ad una cultura prettamente cristiana, ha mantenuto costante il modo di vedere i giganti, ovvero, vaticinatori accresciuti dalla sapienza, conferiti dello stesso ruolo di tutori dell'umanità attribuito alle divinità elleniche. Pur mantenendo questa valenza, avanti col tempo queste figure benevole hanno iniziato a dimostrare notevoli dettagli sempre più angoscianti e grotteschi. Necessario, in questo caso, il riferimento a San Cristoforo, il gigante che porta sulle sue spalle i pellegrini da una sponda all'altra di un pericoloso fiume. Cavando un esempio dalla vasta iconografia intorno a questa figura eccelle una rappresentazione ad opera di Hieronymus Bosch, risalente alla fine del XV secolo, il quale raffigura, com'è stata usanza presso molti artisti, il gigante traghettare Gesù bambino, ricalcando il *leitmotiv* mitologico di Eracle che porta in spalla Eros (un semidio che sostiene una divinità). Fin qui nulla di strano: riscontriamo nuovamente la figura di un gigante che soccorre gli uomini; l'iconografia tipica di San Cristoforo simboleggia l'onnipresenza del Cristo in ogni individuo, l'uomo che sostiene colui che si è sacrificato per tutti i peccati del mondo. Però, ciò che è inquietante del santo sono le origini: in epoca bizantina venne raffigurato in molti affreschi come un vescovo dal corpo umano e cinocefalo, un ibrido, un mutante che evoca i folclorici racconti sui licantropi, creature liminari dei boschi che divorano i bambini. In quanto innesto umano e animale è un'entità "ai confini tra la civilizzazione e il mondo selvaggio", un uomo mancante della parola — dunque, della ragione —, un mostro; dal santo amarevole al demone antropofago. Per quanto terrifico, il gigante cinocefalo non nasce per intimorire: il suo essere diviso a metà è un "compromesso" tra *logos* e *caos*, il "ponte" che unisce due sponde di un fiume — da un lato l'"animalità", ovvero, la vita terrena; dall'altro la "divinizzazione", rappresentato dal gigantismo della figura. Lorenzo Sperzaga, vivente pittore cremonese, torna a raffigurare San Cristoforo nell'atto canonico (mentre traghetta Gesù bambino), ma recuperando l'iconografia bizantina, ovvero, raffigurando il santo per metà uomo e con una testa canina, esprimendo la tendenza della contemporaneità ad assimilare la diversità piuttosto che respingerla, nonché dichiarando la voluttà che si prova nel vedere con gli occhi, senza l'ausilio dell'immaginazione, ciò che "non esiste" (l'invisibile; l'indeterminato) se non

attraverso figure mostruose (concretizzazione chimerica), l'unica maniera di trasformare l'inconoscibile in qualcosa di comprensibile. Togliendo l'inconoscibile dal suo stato di sogno, informe, inesistente, solo con il mostro troviamo un modo di renderlo reale.

La figura del gigante ha continuato a cambiare nel corso della storia, combinando sempre nuovi rapporti con quel "corteo" di piccoli umani. Risalente ad epoca rinascimentale sono i tarocchi di Carlo VI, e in una delle carte è raffigurata la figura del Folle (molto diffusa nelle corti intellettuali del XV secolo): un gigante con le orecchie da asino. Il Folle è l'alterità per eccellenza, l'emarginazione, l'insociabilità di colui che non sa adattarsi, o anche sfugge, alla collettività.

[Il Folle] si allontana dalla società e ritorna selvaggio. Nel gioco delle carte è la Matta, [...]. Nella forma del Joker ricompare nel cinema moderno, nei vari *Batman*, come figura malefica e diabolica. È una carta non numerata, e il suo valore all'interno del gioco cambia nel corso della partita. Tale variazione di valore è tipica dell'aspetto *varius* della follia, così come vario è l'abito imprevedibile e variopinto del Folle, i cui gesti e la cui statura sfuggono alle norme di un mondo civilizzato regolato dall'armonia e dal numero, *et numero et pondere*.⁷⁷

Ancor più tardi, nel secolo dei Lumi, il gigante diventa l'*Urvater*, un orco proveniente da un'orda aurorale, dall'atteggiamento ambivalente, paterno e cannibale; quasi un secolo dopo Francisco Goya, nel 1808, realizzerà un dipinto chiamato *Il Colosso*⁷⁸. Stavolta, la figura imponente che sovrasta le nuvole nel cupo orizzonte non sembra ispirare fiducia, è in una posa intransigente e minacciosa, che non ha alcuna intenzione di piegarsi né di cedere a sentimenti d'indulgenza nei confronti dell'umanità. In basso un popolo di lillipuziani dominato dal terrore, una massa di cavalli imbizzarriti, bestiame in fuga, suppliche d'aiuto, persone in agonia; però, è davvero il colosso a far scatenare il panico? Intorno al quadro ci sono molti enigmi, infatti, tra questi, non manca l'interpretazione della totale perdita di controllo, del distacco dalla naturalità originaria, la presunta onnipotenza dell'uomo come illusione depravata che

⁷⁷ *ivi*, pp. 64-65.

⁷⁸ Su chi sia l'autore effettivo del quadro è ancora oggi aperto un dibattito, tra coloro che ritengono sia proprio Goya, e chi invece attribuisce la paternità ad un suo allievo, Asensio Julià.

conduce alla perdita del senno. Alcuni hanno avuto dei dubbi ad attribuire al colosso la vera causa della paura, ritenendo che essendo posto di schiena alla popolazione si stia per battere con qualcosa di più grande, che si nasconde oltre il nero cielo. Dove stia la verità non importa: il quadro è figlio di un periodo di tumultuosi cambiamenti, in cui sempre meno potere spirituale viene ascritto ai monarchi o alla Chiesa, per essere ereditato dall'industria, dalle macchine della modernizzazione. Che il gigante sia un'allegoria della disumanizzazione, in quanto la dismisura si identifica in una condotta dissoluta della vita; che sia, invece, una profezia sull'incertezza del futuro, dato che il passato è stato annichilito e umiliato dalla scienza moderna; che sia la rappresentazione della nuova massa sociale, la quale annienta l'individualità. L'enigma rimane irrisolto, ma se prima, grosso modo, non era chiaro se fosse un colosso buono o malefico, con *Saturno che divora uno dei suoi figli* (1823) è chiaro che siamo sempre più immersi in un mondo involuto, oscuro, indeterminato. Anche qui: chi sta divorando cosa? È la modernità che si nutre sconsideratamente degli individui pur di favorire il progresso, oppure è l'uomo moderno, fattosi titano nel suo delirio di onnipotenza, che umilia la conoscenza del passato ritenendola insulsa e sacrificabile? «Il gigante non è più il Grande Vecchio che, con la sua forza, permette all'uomo di scoprire il vigore della tradizione, ma la violenza brutta destinata a far *tabula rasa* del passato e a trascinare gli uomini, in nome di un avvenire felice, verso la catastrofe»⁷⁹.

L'uomo, lungo tutta la sua storia, si è spesso posto al centro di teorie cosmogoniche, talmente inebriato della sua stessa facoltà di pensiero da elevarsi al di sopra della natura. La peculiare postura eretta dell'uomo, nonché la capacità cognitiva di formulare, trattenere, sviluppare e concretizzare le idee, ha certamente del prodigioso, ma queste caratteristiche hanno irretito come un incanto la visione di molti intellettuali, interpretando l'esistenza umana come il nucleo dal quale si genera la natura. Questa concezione omocentrica dell'uomo ha invaghito tanto la religione (nel VI secolo, Isidoro di Siviglia, con sua grande inventiva, definiva etimologicamente la parola *anthropos* come la concessione, provvidenziale ed esclusiva, designata all'uomo di poter "guardare verso il sole") quanto i regimi totalitari: "l'uomo è la misura del mondo ed è misurato dal mondo". L'essere umano non ha limite alla smisurata concezione di

⁷⁹ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 67.

se stesso nel mondo: alla virtù dell'uomo di "ambire" al firmamento, la sua volontà di ascendere oltre il suo potenziale, «lo sguardo cosmologico, puntato verso l'alto», che è già il movente di millanterie spregiudicate, a questa peculiarità si è aggiunto «uno sguardo storicista e progressista, proiettato in avanti»⁸⁰, tipico del dispotismo che ha segnato il secolo passato. Puntare alle stelle e spingere in avanti — come recita un canto della Gioventù hitleriana —, *Il messaggero* (1942) di Arno Breker sintetizza bene questa concezione titanica (lo sguardo risoluto e fisso in avanti, con il piede in procinto di avanzare; il braccio e la mano aperta rivolti verso l'alto), un corpo perfetto, che richiama la scultorea ellenica, e sovradimensionato, che prescinde qualsivoglia monito, come un gigante che voglia mettersi a confronto con il cosmo, torreggiando su di esso; sostituirsi ad esso.

L'umanità ha da sempre agognato l'immortalità, guardando al gigantismo come l'incarnazione di questa dote. Anzitempo troviamo i giganti narrati nella Bibbia, i *nephilim*, figli dell'unione tra angeli e uomini, i quali, secondo il discendente scriba del profeta Geremia, Baruc, perirono del loro stesso orgoglio. Le gigantomachie ("le guerre dei giganti") nelle quali ciclopi, ecatonchiri (esseri con cento braccia e cinquanta teste) e titani si coalizzarono contro gli dèi dell'Olimpo, finendo disgraziatamente imprigionati da Zeus, taluni nel Tartaro ed altri rinchiusi sotto montagne e vulcani. Nel corso della storia il gigantismo è tornato a più riprese, tentando un'evoluzione dal paradigma di violenza cui era associato, senza però riuscire ad accaparrarsi un ruolo nell'ideologia positiva. Nel Romanticismo, citando Arthur Lovejoy, il gigantismo rivela una fame smodata per la conoscenza, la volontà ultima di cingere in un solo sguardo l'intera esistenza, ma con la consapevolezza di andare incontro a qualcosa di terribile, una sorta di martirio in nome della sapienza futura. Si denota una sorta di accettazione della *hybris*, un'esplorazione cosciente del rischio che possa inciampare nell'ignoto. In età classica il gigante era il «pretesto per una riflessione ironica sulla stupidità infinitamente grande di un umano infinitamente piccolo», una rappresentazione della tracotanza dalla quale avvedersi; nella modernità la retorica del gigantismo, inasprita dalle passate rivoluzioni e totalitarismi, pone la figura come «un'apparizione brutale che provoca il terrore, l'irruzione della violenza infinita all'origine stessa della vita, il dio antropofago delle guerre e delle rivoluzioni»⁸¹. Il

⁸⁰ *ivi*, p. 69.

⁸¹ *ivi*, p. 83.

gigante è una ineluttabile condizione preesistente insita nell'uomo, il che, equivale a dire, che la violenza — non istintuale, la stessa che prende forma dalla ragione — è un tratto innato negli esseri umani; quel gigante radicato pronto a “irrompere” da noi si fa forza dell'odio, lo stesso sentimento dilagante del secolo scorso, il quale è stato incoraggiato da una politica amorale nei confronti dei dissidenti, dei più deboli, un'odio furente per la diversità ritenuta indegna di poter condividere libertà e benessere. Sigmund Freud, nel 1938 — appena vent'anni dopo la prima guerra mondiale —, rinviene che la crudeltà non è uno stimolo accidentale, ma una realtà congenita dell'uomo cui non si può pretendere di domare: «L'epoca in cui viviamo è davvero singolare. Ci rendiamo conto con sorpresa che il progresso ha stretto alleanza con la barbarie»⁸². La vita, però, è troppo effimera per dissetare gli assolutismi dittatoriali, i quali hanno cercato di tenere assieme un collettivismo egualitario (*volks-gemeinschaft*) — alla stregua di Crono che si cibava della viva carne dei suoi figli —, formando un unico corpo sociale, una massa, un tessuto cellulare di individui privati della loro identità⁸³. Alla stregua di Victor Frankenstein, il sovrumano è un'agevolazione, che permette allo scienziato di attaccare membra dissezionate altrimenti troppo piccole da gestire; «Il gigantismo è il risultato di una menomazione, non di una superiorità»⁸⁴. Questo “Leviatano”, il corpo dello Stato, un sifonifero minuziosamente composto della diluizione di coscienze spente e motivate solo dall'obbedienza nei confronti di un leader persuasivo, per quanto grande, era privo di muscolatura, ossa e linfa, un involucro vuoto; proprio per questa sua fragilità il gigante sociale è infine crollato su se stesso. Il destino si fa sempre più incerto in proporzione alle dimensioni. Il motivo dell'*homo bulla* ha qui subito una variazione sorprendente: dal puttino che soffia flemmatico nelle bolle di sapone mentre è appoggiato a un teschio (*Quis evadet?*, Hendrick

⁸² S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi*, in *Opere*, (a c. di) C. L. Musatti, (trad. it.) P. C. Bori, G. Contri, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, vol. 11, p. 379.

⁸³ Era consuetudine, per la propaganda dei regimi totalitari, rappresentare i loro leader come giganti con il corpo composto da un agglomerato di individui, la massa del popolo unita sotto il volere dell'unico sovrano. Ad esempio: nel 1930 El Lissitzky aveva adoperato un fotomontaggio che sovrapponeva il volto di Lenin su centinaia di cittadini sovietici; il manifesto di Mussolini illustrato da Xanti Schawinsky per il referendum popolare del 1934.

⁸⁴ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 78.

Goltzius, 1594), icona dell'instabilità e brevità della vita, al gigante come guscio vuoto, una bolla, un mostro gonfio dell'empia indeterminatezza che l'odio scaturisce, e che rende insignificante, inconsistente, l'esistenza. Quel gigante si accascia prostrato e non sa che farsene di tanta sovrumana grandezza; ha l'aria malinconica e il gesto di asciugarsi il sudore dalla fronte è il segno di un decadimento, del miserabile uomo che realizza il suo essere infinitamente piccolo. È così che George Grosz, artista "degenerato" del Terzo Reich, dipinse Hitler nel 1944: *Caino o Hitler all'inferno*. Come fosse l'allucinatorio epilogo del *Potere cieco* di Rudolf Schlichter, il contrasto della figura smisurata e invincibile che tuttavia si trova in una posa atrabiliare (come di un atteggiamento lunatico⁸⁵), mentre alle sue spalle si staglia uno scenario infernale e un cadavere, quello di Abele (richiamando il primo delitto dell'uomo⁸⁶), con la faccia immersa nel fango; ai suoi piedi uno stuolo di piccoli scheletri emerge dalla torbida mota, i quali, con totale noncuranza del "titanico tiranno", tentano di aggrapparsi alle caviglie, spinti dal desiderio di vendetta.

La guerra è l'esito di un'evoluzione, un progresso malandato spinto ai limiti dell'orgoglio; lo stesso che portò all'autodistruzione i giganti di Canaan. L'evoluzione non è di per sé maligna, ma può essere fraintesa. L'essere umano ha saputo distinguersi dalle altre specie viventi per aver tenacemente "puntato al sole", e la conoscenza, in linea metaforica, è stata accresciuta su questo presupposto. Ma il progresso, nell'umano, è duplice: dell'organismo non fa parte la ragione, e viceversa. Incrementando le capacità cognitive, distaccandoci sempre più dalla naturalità originaria, abbiamo trovato sempre nuovi modi per "ammalarci", lasciando il corpo sempre un po' indietro, senza curarci delle conseguenze che le nostre idee avrebbero potuto avere sul mondo e, dunque, anche su noi stessi; l'odio, il malessere, il silenzioso consenso della violenza, gli scompensi sociali, l'elitarismo senza meriti, la distruzione disinteressata di ecosistemi per il semplice profitto, l'omologazione culturale, sono tutti pegni di una colpa a

⁸⁵ Richiama la stessa mesta postura de *Il Colosso* (1810-1818), una stampa di Francisco Goya, in cui la figura è seduta all'orizzonte e da le spalle a un villaggio dormiente; nel mentre, in cielo spicca una luna calante.

⁸⁶ «La storia dell'umanità inizia con un delitto di famiglia. La Storia *tout court*: l'uomo ha esteso quel delitto al genere umano» J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 61.

lungo taciuta. La ragione è un oneroso fardello, ma anche una condanna. Per dirlo nelle parole ben più chiare e sapienti di Italo Svevo:

Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuori dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. [...] Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. [...] Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice.⁸⁷

Ma anche le idee, le stesse che permettono di creare gli “ordigni”, non sono concetti che si generano da un ristagno di positività o negatività: esse sono neutrali. «La formula $E = mc^2$ dovrebbe essere veramente neutrale. Ed è la formula che ha dato origine alla bomba atomica»⁸⁸. Le idee non nascono con una configurazione prestabilita, bensì le intenzioni dell'uomo sono la guida che le struttura in quanto benefiche o venefiche; sono le finalità che possono conferire un ruolo “mostruoso” alla neutralità delle idee.

La consapevolezza ormai non transige menzogne: l'uomo è capace di uccidere scientemente. Il mostro veglia in ogni attimo del vivere di ognuno di noi, mimetizzandosi nel chiaroscuro di una laguna nera situata nel profondo del nostro animo; guardando tra le felci e la melma di questo luogo dall'aria mefitica e rarefatta, per un motivo o per un altro, potremmo scorgere nell'oscurità, senza che prima affiori il contorno di un volto, due occhi vermigli, e un appuntito sorriso, demoniaco come il gatto del Cheshire.

Dopo la caduta dei giganti (dei totalitarismi) la terra ha continuato a tremare per lungo tempo, prolungando il terrore disseminato durante il loro dominio. Si sarebbe ipotizzato che in seguito qualsiasi rimando alla memoria del genocidio, o anche solo un accenno alle atrocità di cui l'uomo, ormai risaputo, è capace, non avrebbe avuto modo d'essere, probabilmente proprio per una collettiva disposizione all'oblio attraverso una ricerca smodata e rinnovata di

⁸⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Novecento*, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002, p. 382.

⁸⁸ H. Murakami, *L'assassinio del commendatore*, (trad. it.) A. Pastore, (edizione integrale) Einaudi, Torino, 2018-2019, p. 507.

allegria e franchezza. Malgrado ciò, tanto nella letteratura cinematografica quanto altrove, l'abominio di quegli anni è perdurato continuativamente sino ai giorni nostri, rappresentato da una mostruosità più che mai esplicita, proprio in nome della deferenza sottesa alle vittime che furono e, non da ultimo, affinché il grigiore dell'accaduto non sia mai più ignorato. L'arte diviene lo "strumento" del mostro, l'oggettivazione di un delirio orrorifico che da prova di quanto la realtà possa essere crudele. È il pubblico a non desiderare più storie di eroi intrepidi, piuttosto divinità perdenti, personaggi dai valori contrari alla conformità, "eroi mostruosi", luci e ombre; il contrasto (quello crudo, efferato, vero) rispecchia il volere degli spettatori consapevoli, per nulla interessati ad azioni impavide contro atrocità che non abbiano nulla di autentico. In un certo senso nasce un amore, nei confronti di tutto ciò che è contrario alla vita (al suo benessere, alla sua presunta cheta staticità): la consapevolezza di un'interiorità barbara in perenne allerta non viene repressa, anzi, sussiste un'attrazione fatale, una fascinazione che permette uno sfogo emotivo, il quale attraverso l'arte esprime il suo maggior godimento. Conoscere il mostro, ovvero, lasciarsi andare per un rapporto impudico con esso, è necessario a dominarlo. Dominio e, soprattutto, coscienza, dati da un rapporto con un lato oscuro di noi stessi, altrimenti respinto tra le scorie che riteniamo inqualificabili per la formazione della nostra personalità. Conoscersi a fondo è prendere atto dell'oscenità che ci contraddistingue; portare fuori il mostro, guardarlo ridere e ridere insieme. Una sorta di sindrome da *The Beauty and the Beast*: siamo sempre uno solo davanti allo specchio, l'essere umano che della sua singolarità intuisce una parte bestiale, la bellezza, la perfezione tacciata da una laida difformità; il punto in cui si intersecano *cosmos* e *caos*. Guardare un film per comprendere la violenza di cui è in grado la bestialità, è una maniera di esplorare l'informe aporia del nostro animo e, a poco a poco, prendersene cura, impedendo che essa prenda il sopravvento.

Farsi debellare dal mostro significa perdere la propria identità, ammalarsi definitivamente, finire nella morsa di un morbo che ottura la memoria della nostra individualità, e getta la coscienza in un pozzo infinitamente profondo. Sarebbe come eccedere con la dose di veleno in quel processo di ormesi il quale, piuttosto che fortificarci, ci annienta, facendoci diventare degli ibridi non-morti, degli zombi o, per certi versi, simili ai fidati Spettri dell'Anello (i Nazgûl) di Tolkien: né vivi, né morti, mantelli neri su corpi inesistenti, appunto, spettrali, senza alcun ricordo del sé, assuefatti dal volere dell'Anello, dunque, in totale assenza di controllo

del libero arbitrio. Ancora: essere avvinti dal mostro significa che esso manifesterà la sua frustrazione attraverso una ribellione, un grido, un capriccio oppositivo alla nostra reiterata negligenza nei suoi confronti, e la forza di cui è dotato è incontrastabile da qualsiasi tentativo razionale avverso. Tuttavia, contrastare la furia bestiale adoperando lo stesso impeto distruttore non rende la controparte altrettanto mostruosa? Privarsi delle imperfezioni, levigando la superficie per eliminarne ogni ruvida anomalia, lucidandola affinché scompaia ogni neo, promuovendo un atteggiamento docile volto solo a sopprimere e nascondere quella parte di noi stessi incongrua con i dogmi sociali, non è anch'esso un processo metamorfico disumanizzante? Nella celeberrima pellicola del 1933, *King Kong* (regia di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack), l'alterità, colui che è identificato come "il mostro" (destabilizzante opposizione alla norma stabilita), ovvero il colossale Kong, è messa a confronto con l'opinabile "umanità autentica" rappresentata dall'ambizioso regista Carl Denham (colui che strumentalizza a fini commerciali la bestia, imponendola in un ruolo antagonistico a causa della sua diversità; umiliandola come semplice attrazione per la sua unicità). Da chi è davvero rappresentata la disumanizzazione? Chi è l'uomo autentico? Ma gli esempi potrebbero essere interminabili. Cos'è Godzilla se non il *kaijū* che da forma alla paura di un popolo atterrito dall'atomica, il terrore per qualcosa di sovrumano e indistruttibile, la crudeltà raggelante del *bellum omnium contra omnes*. L'arte, nella mia considerazione, è davvero un accesso alla catarsi che possa divellere — o quantomeno sedare — l'indole violenta; però, non lo ritengo uno strumento atto alla rimozione della mostruosità, al contrario un ottimo sprono ad una maggiore comprensione dell'*Io* e di tutta quella trascurata mostruosità che gli pertiene, seppure inconsciamente. Accogliere l'incubo, dargli un nome, sapere che esiste, senza condannarlo alla gogna, è un passo in avanti che possa impedire la rivoluzione terrificata del mostro contro di noi e il nostro mondo.

La mostruosità è ovunque, cova e prolifera trovando sempre nuove strategie per insediarsi, ma la violenza si coglie spesso laddove è più insospettabile, nel ghigno della normalità e, all'inverso, il mostro è la figura benevola alla quale affidarsi, un'alleata, un'amica. Questo, ad esempio, avviene in *James e la pesca gigante*, ed è da questo film che vorrei iniziare l'ultimo capitolo di questa tesi.

Capitolo III: Presagio degenerativo ai margini

In lui ha voluto la natura confutare almeno una volta l'inconfutabile, quasi lacrimevole, bruttezza della nudità umana; [...]. Come a dire, saresti sì potuto essere bello come lui, ma, solo tra le bestie, sei stato trascurato nel disegno del mondo, unica dimenticanza mia, uomo, paradigma del mostro.

(J.R. Wilcock, *Il libro dei mostri*, 2019)

3.1 Emarginazione: gli effetti delle “lingue di cocodrillo”

Mille lunghe, viscide lingue di cocodrillo bollite per venti giorni e venti notti insieme agli occhi di una lucertola nel teschio di una strega morta! Ci aggiungi le dita di una scimmia giovane, il ventriglio d'un maiale, il becco d'un pappagallo verde, il succo d'un porcospino e tre cucchiariate di zucchero. Fai cuocere piano per un'altra settimana e poi lasci che la luna faccia il resto!⁸⁹

Questa è la ricetta per le magiche “lingue di cocodrillo”, una massa viva di verdi vermicelli dai poteri straordinari e imprecisati, che un vecchio sconosciuto dona al piccolo James Henry Trotter (Paul Terry) chiuse dentro un sacchetto di patatine. Le lingue di cocodrillo rappresentano un rovesciamento, un assurdo scompiglio, l'opportunità di evasione da una condizione opprimente che si presenta all'eroe. La svolta è un primo giro di boa in cui, all'eroe in questione, viene chiesto di mostrare coraggio, spingersi oltre le sue forze; il primo ostacolo non può che essere la prima soglia oscura, il salto nel buio dove attende l'ignoto demone, con il suo sorriso disumano. Pare che ad ogni eroe — assecondando il retaggio dell'epica tradizionale —, che sia esso un ligio cavaliere, *minus habens*, onesto funzionario, gracile animale o bambino, spetti un incontro con l'oscurità nell'arco in cui si svolge la sua storia. È un

⁸⁹ R. Dahl, *James e la pesca gigante*, (trad. it.) M. Zannini, Salani Editore, Milano, 2003, p. 19.

passaggio obbligato, una sorta di sradicamento dall'incongruenza, altresì un riscatto per coloro che vivono nel torchio di uno stato marginale. I costrutti dominanti sono la delegazione di un pensiero maggioritario, affidato dunque ad una comunità che perlopiù ha le facoltà di assecondare l'imposizione basale dei criteri sociali e politici. Queste norme sono convenzioni a carattere preventivo atte a mantenere uno *status* ordinato e (seppur con lievi e controllate, e mai smodate, eccedenze) "ordinario". Hanno, però, un difetto che nel breve termine si propaga fino a diventare cruciale: non sono (e non potrebbero mai essere) regole adeguate per tutti. In tal senso, la categoria degli emarginati, che è rappresentata da una mole spropositata di individui, con anche diverse declinazioni della difficoltà ad inserirsi nella collettività, necessita di trovare un sistema per "resistere" all'avversità dell'oggettiva convenzione. Superare l'angoscia dell'emarginazione prevede una rivoluzione, dunque, una "trasgressione" «come rottura della regola. [...] trasgredire implica qualcosa d'altro [...] rispetto al semplice 'dissenso' o alla semplice 'messa in discussione' [...]. Trasgredire significa stabilire una nuova regola più adeguata all'individuo [...] una strategia di sopravvivenza e di conferimento di senso a se stesso e all'ambiente»⁹⁰. Invero, più che "resistere" ai costrutti dominanti, potremmo dire "inventare nuove regole", una condotta artificiosa — anormale, sì, ma che non prevede proselitismo — specifica dell'individuo che trasgredisce la norma in funzione di una salubre autoconservazione, guarirsi del distacco e degli impedimenti ricercando le facoltà, o ciò che è in *suo* potere, per trovare un collocamento nel mondo. Il trasgressore, va ribadito, *non* ha intenti violenti (o non dovrebbe averne) che vadano a ledere direttamente le norme dominanti: egli è un "deviante" che agisce solamente per sé; tuttavia, spesso l'individuo degenera eccede in azioni aggressive per imporsi contro gli altri, ma specificamente quando l'individuo, comunque emarginato, abbia la possibilità di farlo, o anche solo l'indole capace di guidare un'impresa benefica. Sarebbe una chimerica visione osservare un rapporto simbiotico mutualistico, paragonabile alle micorrize che avvengono in natura, tra il sistema dominante (quercia) e l'emarginazione (micelio); ma questo intreccio, tanto nella realtà quanto nella finzione, è inverosimile, se non per quelle politiche inclusive che comunque non coprono la totalità delle esigenze, dunque, restano insufficienti. Soffermandoci sul tipo marginale caratterizzato da un'indole

⁹⁰ F. Monceri, *Ribelli o condannati? 'Disabilità' e sessualità nel cinema*, Edizioni ETS, Pisa, 2012, p. 12.

bonaria, non-violenta e finalizzata solo al legittimo mantenimento del sé, come l'eroe epico, egli dovrà affrontare l'asfissia della sua condizione superandosi e rimodellando il suo ambiente, muovendosi parallelamente ad una "normalizzazione" che, ad ogni modo, lo esclude, e in cui non riesce ad adeguarsi a sua volta.

Acquisire consapevolezza (ma soprattutto la speranza), della possibilità di una soluzione per uscire dalla marginalità, è il primo passo utile per l'eroe in questione; la cognizione può essere stimolata, guidata o anche solo indotta dall'assurdo, appunto, qualcosa di sconvolgente: il mostro. Esso è la controparte di una stasi, la quale esorta al moto risolutivo; l'assurdo infetta l'assoggettamento, rende fertile l'arsura della disperazione. Si pensi all'opportunità mefistofelica, che richiama lo stilema faustiano di Johann Wolfgang von Goethe, offerta alla sfortunata ventura del meschino Kanji Watanabe (Takashi Shimura), impiegato comunale che scopre di avere un tumore allo stomaco, al quale non resta molto da vivere. Allora decide di godersi gli ultimi giorni di vita cercando di dare un senso e dignità alla sua esistenza, priva di notevoli imprese; avviene, così, quando sembra non esserci alcuna crepa di luce nel buio tormento, l'incontro con uno sconosciuto autore di romanzi, che gli dice:

Anche la malattia può avere un lato positivo. Una disgrazia può servire a farci aprire gli occhi e la sua le ha portato a scoprire la vita. Si apprezzano le cose solo quando si perdono, ma anche gli uomini che si accorgono di questo non sono tanti. Lei è uno dei pochi. Sta combattendo con la morte, e questo mi colpisce. Finora lei è stato solo uno schiavo della vita; da oggi ne vuole essere anche il padrone. Un uomo ha il dovere di godersi la vita. Bisogna essere assetati di vita! Dicono che è immorale, ma non è vero: è contronatura, è una bestemmia sciupare ciò che ci è dato. Tanta gente non sa perché stia al mondo e non lo sa apprezzare, non dia retta ai falsi moralisti, si ricordi che rifiutare la vita è un peccato e, invece, viverla fino in fondo è una virtù.⁹¹

Trovare la propria dimensione è un atto di fede da parte dell'eroe marginale, "bere l'amaro calice" della propria condanna e reagire. Il mostro è il cipiglio della trasgressione, ovvero, la ribellione ha la sua epifania proprio quando è l'aberrante a manifestarsi, e il seme di questa apparizione lo si trova non nel culmine della disgrazia, ma semplicemente nell'esserci dell'e-

⁹¹ Monologo di "Mefistofele" (pseudonimo del romanziere senza nome, interpretato da Yūnosuke Itō) tratto da *Vivere (Ikiru)*, A. Kurosawa, 1952.

marginato, senza il quale trasgredire sarebbe solo un'infeconda lagnosa insubordinazione all'ordine. La mostruosità germina in zone liminari con la realtà che conosciamo, come il lupo mannaro scruta le sue prede all'estremità del bosco, oppure come il calamaro gigante, la creatura leggendaria per lungo tempo ritenuta una fantasia, il quale vive (perlopiù) nell'area afotica del mare, cioè tra le ultime luci della superficie e l'oscuro abisso.

Ma torniamo al film di animazione (a tecnica mista) di cui sopra: *James e la pesca gigante* (H. Selick, 1996) è un valido esempio, per quanto non classico, volto a dimostrare che la mostruosità permette di riscoprire il bello, la gioia di vivere; in altre parole, una rinascita. Forse tra i meno ricordati del regista Henry Selick, la pellicola traspone egregiamente la morale tradizionalmente dickensiana del romanzo di Roald Dahl: James Henry Trotter è un bambino rimasto orfano in seguito al fatale incidente che i suoi genitori ebbero con un rinoceronte. Costretto a vivere recluso in casa dalle zie — zia Stecco (Joanna Lumley) e zia Spugna (Miriam Margolyes) —, le quali seviziano il nipote al punto da lasciarlo digiuno e tremendamente affaticato, James sogna di andare a vivere a New York e conoscere altri bambini con cui fare amicizia e giocare, lontano da quel posto tetro, ma le zie logorano ogni suo desiderio, imputando ogni suo gesto come poco virile e minacciandolo di fargli fare la stessa fine dei genitori. Pertanto James è un docile bambino con una tremenda paura della morte (rappresentato dal rinoceronte) che gli impedisce di reagire alle perfide zie, quindi, trasgredire alle imposizioni, per giunta umilianti, che denaturano l'innocenza infantile di James. È a questo punto che, come di incanto, si presenta il vecchio soldato confederato (Peter W. Postlethwaite) con il sacchetto colmo di lingue di coccodrillo. Nonostante lo sconosciuto solleciti il piccolo James a non perderle perché la loro magia gli permetterà di “fare cose straordinarie”, egli, spaventato dal richiamo intimidatorio delle zie, corre verso casa e inciampa nel brullo giardino dove si trova un pesco, anch'esso spoglio e ritenuto ormai morto, e le lingue di coccodrillo zampillano fino a disperdersi nel terreno. D'improvviso, davanti agli occhi di James e le zie, una pesca gemma dall'albero e cresce a dismisura fino a piegare il tronco. Stupite dell'accaduto, Stecco e Spugna, piuttosto che mangiarla, colgono l'occasione per arricchirsi utilizzando la pesca gigante come attrazione turistica. Una sera James, mentre le zie contano l'incasso della giornata, raccoglie la spazzatura lasciata dai visitatori, ma i morsi della fame attanagliano lo stomaco e cede alla tentazione di mangiare un pezzo della pesca. Vediamo che nella polpa staccata e

trangugiata da James penetra una lingua di cocodrillo; subito dopo James entra nella cavità che ha scavato per nutrirsi ancora, fino ad arrivare all'endocarpo, il nocciolo (qui c'è una stupenda transizione che da sullo stile in stop-motion), nel quale scopre essere abitato da una comunità ambigua: una Cavalletta, un Ragno, un Lombrico, un Centopiedi, una Coccinella e una Lucciola di enormi dimensioni.

All'incirca questa è la prima parte del racconto, non solo una favola ricca di metafore che vuole insegnare ai bambini a non temere la morte e i pericoli che fanno parte della vita, è anche l'ennesima testimonianza filmica che stravolge il ruolo del mostro. L'ambiguo, la manifestazione del mostro, è ovunque: le zie Stecco e Spugna, la loro cupa e scricchiolante casa, la pesca e gli insetti giganti, le magiche lingue di cocodrillo, e così tutta l'avventura a seguire è carica di stranezze (un enorme squalo meccanico; lo stormo di gabbiani per far volare la pesca, legati con sartie di ragnatela; i pirati scheletrici del relitto sommerso in Antartide; il rinoceronte che prende forma dalle nuvole). Pur essendo per metà un film di animazione, la stravaganza di certi avvenimenti non è da subito chiara ai personaggi principali: il motivo per cui la pesca cresce a dismisura non è giustificabile per le zie di James, le quali comunque, orbe del magico, spengono senza indugio il loro stupore a causa della cupidigia che le contraddistingue, e la meraviglia per loro è rappresentata solo dal vil denaro; la prima volta che James incontra gli insetti giganti è senz'altro terrorizzato, ma poi li conosce e diventano un bellissimo gruppo di amici. Sono le zie scellerate, raccapriccianti con i loro ombretti eccessivi e rossetti sbavati, che tentano di ringiovanire volti consunti dalla vecchiaia e dall'immoralità, ad essere i veri mostri — ovvero, antagoniste — della storia (si potrebbero considerare come il cane Orto, un unico, ferino, personaggio policefalo). In fin dei conti, Selick — insieme ad altri sceneggiatori, tra cui Jonathan Roberts, autore del film *Il gobbo di Notre Dame* — adatta un romanzo per l'infanzia che è un elogio alla doviziosa immaginazione dei bambini, i custodi della speranza futura: essi sono il fermento di un'intelligenza morigerata e sopraffina che può essere una pingue fonte per un avvenire evoluto (inverosimile quanto significativa, l'iconica immagine della pesca gigante impalata al pennone dell'Empire State Building, simbolo del vecchio, cioè il grattacielo, che incontra il nuovo, il frutto abbondante delle giovani idee). Tuttavia, il film mette l'accento sui toni inquietanti del racconto, esulando una ricostruzione pedissequa che andasse a soddisfare solo il principio scopico tipicamente cinematografico. A

mio parere, l'opera filmica ha un estro decisamente malinconico rispetto al libro (forse una peculiarità di Henry Selick, oppure c'è lo zampino del produttore, Tim Burton; o anche una convergenza di idee simili), e questo dona un'atmosfera soave e acra allo stesso tempo. Non solo si adotta un "punto di vista" inequivocabile, che mette in risalto la mostruosità delle zie, ponendo anche un confronto sul dualismo del terrifico — da una parte il vizio, la perversione e la violenza nella maschera degli adulti (disumanizzati, seppure umani, dall'assenza di interesse e attaccamento), caratteristica ricorrente nella letteratura di Roald Dahl; dall'altra il gigantismo, elemento del difforme, della pesca e degli insetti (questi ultimi resi più "umani" per la loro esasperata emotività) —, c'è anche la comparazione antitetica tra la normalità e l'impattante assurdità degli accadimenti, quasi un sogno che prende forma nel reale. Ciononostante, di fatto, nulla ci informa che quello che vediamo sia un prodotto della fantasia di James, al contrario, capiamo che è tutto assolutamente vero. Lo spettatore è immerso in un'avventura grondante di irrazionalità, dalle proporzioni incontenibili — perché, tutto sommato, per un bambino la logica e la misura sono irrilevanti —, talmente da far credere di star guardando l'universo chimerico dipinto da un bambino, il quale smania di visitare quel mondo di cui ha sentito solo narrare le incredibili beltà. Figure retoriche a parte, la storia non ruota attorno ad un eroe dalle fattezze mostruose, ma intorno ad un normale bambino con un gruppo di amici "mostruosi" per cliché (non per gli atteggiamenti), tutti con la comune consapevolezza di non essere tanto amati; dunque, non si sta indagando propriamente su di un mostro come figura positiva (come è l'extraterrestre E.T.), ma di un eroe emarginato. È vero anche, però, che James subisce una metamorfosi temporanea (questo avviene solo nel film), la quale svanisce alla fine del lungo viaggio, quasi ad imbeccare il dubbio che gli accadimenti siano stati tutta un'illusione del protagonista. In questa favola cinematografica l'eroe non è mostruoso, piuttosto la figura positiva di un bambino tormentato dalla paura, l'innocenza infantile corrotta dal terrore. Ma non è tutto. L'"altro" mostro, la vera figura negativa del racconto — a parte la minaccia *tangibile* di zia Stecco e zia Spugna —, come detta l'*èpos* eroica in cui volge la modernità, è generato dalla paura stessa dell'eroe, è derivante della debolezza che determina la marginalità. James ingigantisce questo dolore (la paura della morte) esacerbato a causa di una fervida immaginazione, al punto che questo timore si concretizza in qualcosa di brumoso, im-

prendibile, appunto nel rinoceronte (lo stesso che ha ucciso i suoi genitori) che prende forma dal cumulonembo.

Se già prima si ragionava sul paradosso dell'eroe mostruoso, qui il contrasto è accentuato in maniera inattesa: il mostro è l'oggettivazione della più grande paura di James; un eroe caduto vittima del mostro di cui egli stesso è artefice, come fosse una sua estensione. Uno squarcio nelle nuvole, mentre la pesca è in volo, permette a James e i suoi amici di vedere che sono finalmente giunti a New York, alla meta tanto ambita. Ma un vento molto forte richiude lo strappo, oltre a far cadere la bussola, e nel momento in cui tutto sembra perduto, come se non bastasse, dalla buriana spunta il corpo etereo di un rinoceronte che sta caricando contro la pesca. James incita i suoi amici a mettersi al riparo aggrappandosi al sartame, deciso ad affrontare da solo la bestia. Provoca il rinoceronte, sminuisce la sua forza; allude alla sua "inconsistenza", cioè, come se mettesse in discussione la veridicità della sua esistenza («Non sei nemmeno un vero rinoceronte. Sei solo un mucchio di fumo e di chiasso. Guarda che non ho paura di te. Io non ho paura di te!»). Il mostro è schiacciato dalla banalità con cui James ora identifica la sua paura: l'orrore di cui era prigioniero — tanto indomabile quanto più l'avesse aggirato (restando un bambino emarginato) —, non avrebbe mai potuto liberarsene se non avesse trovato il coraggio di fronteggiarlo, di ridicolizzare l'angoscia affinché non fosse più soggiogato da essa, per vivere sereno come (e con) gli altri bambini. L'eroe si disfa dell'emarginazione forzata dalla sua stessa paura.

Il rinoceronte altro non è che il timore enfatizzato dallo stesso potere immaginifico di James, una specie di *stimmung*, una manifestazione in linea con la sua paura della morte. Potremmo dire, parafrasando, che impara a convivere con il suo mostro, il quale ha contaminato la sua visione del mondo. Tuttavia i contendenti efferati di quel mostro sono i suoi amici insetti, l'identità speculare dell'orrido, la parte buona; l'arma, la virtù con cui James annienta la sua marginalità è l'estrinsecazione di una metafora, appunto, creature che normalmente vengono ripudiate. Per quanto brutti, gli insetti sono i suoi primi veri amici, i quali lo conducono alla comprensione e all'accettazione della sua condizione, e può vivere senza privarsi dei pregi di una vita tranquilla e ricca di avventure.

E le perfide zie che fine fanno? Da entrambe le parti subiscono una sorta di fine provvidenziale: nel libro, in maniera non troppo esplicita, muoiono schiacciate dalla pesca gigante;

nel film raggiungono James e i suoi amici a New York, ma finiscono legate da una ragnatela ed appese a una gru. È una storia di mostri a tutto tondo, qualcuno più efferato, qualcuno ingiustamente emarginato, qualcun altro (parzialmente) astratto. Ciononostante, anche qui padroneggia il lieto fine, sia per James che per i suoi amici insetti: «Tutti ebbero fortuna e successo nel nuovo paese. [...] E James Henry Trotter, che una volta, se vi ricordate, era stato il bambino più triste e solo che si potesse trovare, ora aveva tutti gli amici e i compagni di giochi del mondo»⁹².

3.2 Emarginazione: la trasgressione sessuale dei corpi disabili

Purtroppo non tutte le storie hanno la ventura di concludersi nel segno della positività. Come è stato detto precedentemente, l'emarginazione è scaturita da infinite possibilità, nell'ultimo caso da una paura inculcata che impediva a un bambino di integrarsi nel mondo; talvolta, però, è dovuta ad una menomazione o invalidità fisica, i cosiddetti corpi "disabili" — che definisce inabile un essere umano, per una struttura sociale in cui la normativa vigente non ha grande considerazione di queste realtà, e dunque vengono etichettate come delle "diversità prive di risorse". Già da questo presupposto è essenziale notare che nessuna rappresentazione della realtà, per quanto fedele e oggettiva, può essere davvero una riproduzione della sua totalità, ovvero, non può esserci veridicità assoluta, a meno che non si faccia una scelta: «se non costruendo una totalità autoreferenziale che pretende di rappresentare la realtà come essa è, ma che è piuttosto il risultato di una coerente re-interpretazione di caratteristiche selezionate che inevitabilmente riducono la sua complessità»⁹³. Con questo si introduce un altro aspetto della marginalità, che invero richiederebbe una trattazione a parte per non risultare arbitraria, ma è un aspetto che non può essere tralasciato. La disabilità non è un'eccezione, direbbe Claudia Duarastanti, bensì una "destinazione", nel senso che con il tempo quasi tutti sono destinati al venir meno in un loro — o più — "super potere" (occhi, orecchie, arti, cervello, ecc.); «I disabili — qualsiasi parola per definirli è insufficiente, inadeguata — sono una

⁹² R. Dahl, *James e la pesca gigante*, cit., pp. 171-172.

⁹³ F. Monceri, *Ribelli o condannati? 'Disabilità' e sessualità nel cinema*, cit., p. 24.

maggioranza nascosta»⁹⁴. Per Simonetta Agnello Hornby la disabilità è un elemento imprescindibile della normalità, giacché da sempre e costantemente l'essere umano sogna di poter andare oltre le proprie capacità, fare qualcosa che per il corpo è proibitivo, come annichilire la mortalità o volare; eppure, nessun umano conosciuto possiede il dono dell'immortalità come Connor MacLeod, così come nessuno è mai riuscito a librarsi in picchiata come Jonathan Livingston⁹⁵. Una disfunzione fisica, o una deformità, non permette a coloro che ne sono colpiti una facile inclusione in un mondo costruito e pensato esclusivamente per corpi senza inibizioni. Di conseguenza, per quanto forte possa risultare l'espressione: un mondo in cui vale la singola convenzione di una presunta normalità, coloro che si diversificano dalle connotazioni prefissate vengono automaticamente esclusi; ad essere schietti, la disabilità, intesa solo come corpo inadatto, viene vista come estranea o mostruosa. Tuttavia, l'anticonvenzionalità dei corpi adorna inesorabile il nostro mondo e la concezione che se ne ha può variare minimamente, anche solo da un punto di vista culturale o geografico (da un paese lontano all'altro; anche da un condominio a quello subito adiacente). Eccezioni a parte, la vecchiaia (in particolare nelle strutture sociali dell'Occidente), ad esempio, è una fase perlopiù invalidante della vita, ovvero, non si può dare per scontato che una persona anziana possa ancora avere un'efficiente prestanza fisica, ma con ciò non sono un elemento denigrante; il valore sociale dell'anzianità che spesso si sottovaluta è la conservazione della tradizione — da non fraintendersi con l'ostinazione di certe pratiche culturali, grette, bisbetiche, con inaridito interesse per il futuro e così via —, che può essere tramandata con l'istituzionalizzazione delle maestrie di coloro che hanno tesaurizzato un certo grado di qualifica ed esperienza. La figura del maestro previene e cura i discenti al suo seguito, oltre che essere foriera del basamento su cui si erge l'identità culturale. Non dare la minima importanza ai maestri, in un certo senso, significa sfiduciare la tradizione dalla quale ha origine la spina dorsale di una collettività, dunque, inficiare la propria identità, abbandonare il radicamento, tutt'altro che infecondo e stazionario, da cui si estende il DNA di uno specifico contesto culturale e geografico. Affinché non si arresti l'innovazione, robuste fondamenta, coriaceo rizoma è l'essenziale dovuto che consenta lo

⁹⁴ C. Durastanti, *La straniera*, La nave di Teseo, Milano, 2019, p. 35.

⁹⁵ Cfr. S. A. Hornby, *Nessuno può volare. Con (l'interferenza di) George Hornby*, Feltrinelli, Milano, 2019.

scoccare di intensi sprazzi di luce, aperture di larghe vedute su nuovi sviluppi. La frenesia delle sperimentazioni è nulla senza una retrospettiva rassicurante, esattamente come una buona muscolatura, priva di una struttura ossea, cadrebbe a terra alla maniera di una calza svuotata. “Senza le basi scordatevi le altezze”, una frase che circola da qualche tempo sul web e sembra imbrogliare perfettamente la sintesi di questa riflessione. La mortificazione arrecata alla vecchiaia parte da qui, ed ha come conseguenza una modellazione indefinita e piatta, un’identità senza contorni, semplificata, omologata, una configurazione comunitaria priva di riconoscimento, con alcun ricordo di una genesi e senza direzioni, in balia del vento a causa di una mancata solidità. Se a questo si aggiunge la paura stereotipica per il deperimento del corpo, ecco che la vecchiaia diventa solo una morte prematura, inutile e naturalmente ingiustificata. Invero, l’indebolimento del corpo, così come l’appassire della bellezza per come viene generalmente intesa, sono motivi irrisori e spesso, nei prodotti culturali, sono la maschera di figure comiche proprio per una funzione esorcizzante, scongiurare il terrore dello sfacelo corporale che la vecchiaia adduce; però, imbellettare le rughe o far risplendere a tutti i costi la secchezza, come fanno certe celebrità o le squallide zia Stecco e zia Spugna, è un atto ridicolo che, oltre a non debellare le preoccupazioni, permette solo di dimenticare temporaneamente la morte, ma di fatto è prendersi in giro senza senso e svalutare qualcosa che già di per sé ha del prezioso.

La vecchiaia è una “degenerazione” del corpo, una sorta di “disabilità acquisita”, ed è solo una delle tante sottocategorie di individui inclini per innumerevoli motivi all’emarginazione. Solo questo argomento potrebbe essere eviscerato per discutere di tante questioni, ad esempio: lo stereotipo dell’asessualità dei corpi vecchi; la legittimità di rapporti sessuali in un “regime eteronormativo”, il quale definisce che «la finalità della sessualità (naturalmente eterosessuale, l’unica permessa) consiste nella riproduzione della specie [...] e su questa base suddivide in fasi la vita umana stabilendo le età nelle quali la sessualità è permessa»⁹⁶; le discriminazioni tra maschile e femminile, ovvero che della donna non è comunemente accettato (tollerato) che possa mantenere l’attitudine alla sessualità oltre una certa età, a differenza di un uomo. L’idea che un corpo vecchio possa provare piacere, o addirittura lasciarsi trascinare da una passione amorosa travolgente, di solito associata ai rapporti giovanili (fasi in cui è concessa la

⁹⁶ F. Monceri, *Ribelli o condannati? ‘Disabilità’ e sessualità nel cinema*, cit., p. 75.

libidine), è per molti assai disturbante. Ciononostante, lo abbiamo visto di recente in *The Leisure Seeker* (Paolo Virzì, 2017), la dolce, tragica, romantica vicenda di due anziani che soverchia gli stereotipi sulla vecchiaia: in questo periodo crepuscolare della loro vita, Ella Spencer decide di partire per un viaggio assieme al marito John (affetto da demenza senile) — punto molto interessante: è lei, la donna, a voler ritrovare lucentezza al rapporto con suo marito, un carattere volitivo che si addossa la ricerca di una rinnovata passione, pur senza ridicolizzarsi forzando un ritorno alla giovinezza —, andando volontariamente a isolarsi, lontano dai loro figli, per non essere preda della loro stucchevole apprensione. Il rapporto sessuale tra Ella e John, l'ultimo della loro vita, è la conclusione perfetta per esprimere la riscoperta di una reciproca attrazione. Precedentemente, circa dieci anni prima, usciva nelle sale *Settimo Cielo* (*Wolke 9*, Andreas Dresen, 2008), il quale esordisce sin dalla prima inquadratura con il nudo di un corpo vecchio, «scegliendo così la via poco battuta del ‘mostrare’ ciò che non dovrebbe esserlo: il non-più-conforme ai canoni dell’armonia dei corpi concreti per come essi sono riassunti nella definizione del corpo umano ‘sano’ e ‘giovane’ e perciò anche ‘erotico’ e ‘sessuale’»⁹⁷. È consuetudine inflazionata guardare la coppia dei cosiddetti “nonnini” come un rapporto inscalfibile, che non presuppone nessun cedimento a tentazioni esterne all’infuori di quel legame d’amore, ma questa idea è una spoliazione del diritto alla lussuria, finanche dell’amore più candido e irrefrenabile: le passioni e i sentimenti sono indiscriminati (diremmo, in questo contesto, “mostruosi” poiché sono condizioni indefinite della coscienza, come lo sono l’odio o la violenza; esasperando il concetto, potremmo anche dire che dove c’è amore si cede volentieri all’osceno), lungi dall’essere una prerogativa esclusiva della gioventù da cui gli anziani sono esenti. Invero, Inge, sposata da trent’anni con Werner, si innamora di Karl (anche più avanti con l’età rispetto al marito) con il quale, inaspettatamente, si vedrà coinvolta in una relazione extraconiugale fomentata da una passione incontrollata, un desiderio sessuale indomabile, che la porterà a separarsi da Werner. Quella di Inge e Karl, così come per Ella e John, non è l’impresa di recupero di una giovinezza perduta, «i protagonisti non rifiutano affatto la propria condizione di corpi sulla via della de-generazione»⁹⁸: è la trasgressione alla

⁹⁷ *ivi*, p. 79.

⁹⁸ *ivi*, p. 83.

comune — emarginante — pretesa che un vecchio debba astenersi dal vivere, aspettando passivamente il giorno in cui morirà.

Oltre quanto pertiene un discorso sull'anzianità, la dialettica sulla sessualità del fantomatico “regime eteronormativo” eccettua la disabilità in ogni sua forma. Si sottovaluta la concupiscenza dei disabili, in particolare se l'attrattiva è esercitata da un corpo “normale”; è vero anche all'inverso, cioè la sottesa fascinazione per corpi disabili intorno alla quale gravitano i cosiddetti corpi “abili”. Il cinema si è espresso in tal guisa, proponendo il tema dell'attrattiva sessuale senza sottintesi, perfino estremizzando il magnetismo latente per la disabilità attraverso mostri o corpi mostruosi. Film in cui il principio della deformità non è un impedimento, anzi una ricerca che incentivi la depravazione, che accenda come mai prima il desiderio sessuale. L'analisi privilegiata sulla sessualità mostruosa è facilmente adattabile a uno dei capolavori (per quanto mi riguarda) di un autore che ha saputo caratterizzare la sua espressione, mediante stilemi dai toni allo stesso tempo macabri e faceti, Tim Burton; ci si riferisce a *Edward mani di forbice* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990). La pellicola si presta senza intoppi anche ad altri approfondimenti, quali, ad esempio, i temi sulla “normalizzazione” o il mantenimento dei valori propri della diversità, però predisponiamo la trattazione improntata sulla sessualità per accennare un altro aspetto della mostruosità, riguardo la sua fascinazione e la variabilità con cui si inserisce nei più recenti prodotti culturali.

«Perché nevicava nonna? Da dove viene la neve?» è la domanda iniziale fatta da una bambina alla propria nonna, e quest'ultima — che poi sapremo essere Kim (Winona Ryder), il primo amore di Edward — si appresta a narrare dapprima le fattezze del protagonista di una fiaba dall'aura grottesca e onirica, facendoci da subito immergere in quello che sembrerebbe essere un mondo irreali, per scoprire, più avanti, trattarsi di una realtà tutt'altro che fittizia. Edward (Johnny Depp) è a tutti gli effetti un uomo «con tutti gli organi: un cuore; un cervello. Tutto... quasi tutto», “incompleto” poiché egli è la creazione di un brillante inventore (Vincent Price) purtroppo morto prima che potesse terminare questo corpo nuovo; inizia così la descrizione di questo particolare personaggio (che pare richiamare alla memoria la tragedia di *Frankenstein* di Mary Shelley: un uomo, che gioca a fare di Dio, crea un mostro, indefinito in quanto né uomo né abominio). Molto tempo dopo la scomparsa dell'inventore, l'uomo dalle mani di forbice viene trovato in solitudine dentro la tetra villa situata sopra la collina della

città, da una tale di nome Peggy Boggs (Dianne E. Wiest), rappresentante di cosmetici in visita alla residenza, la quale, affatto intimorita, piuttosto folgorata, commossa dalla mesta e innocente impressione che lo stravagante figuro emana, decide di adottarlo nonostante le sue imperfezioni. Edward viene a conoscenza di una realtà dalla quale era tenuto all'oscuro, il mondo dei "normali": invero una sorta di *societas perfecta* (almeno apparentemente), nello stile di Thomas More, ma trapiantata in una cittadina statunitense negli anni Cinquanta, molto colorata e dall'atmosfera tranquilla. L'altra peculiarità del luogo è che, per la maggior parte del tempo, la città è abitata solo da donne, giacché gli uomini lasciano le mogli al mattino (tutti nello stesso momento) per andare a lavoro, rientrando poi al tramonto (altrettanto puntuali). Edward, malgrado il suo aspetto conturbante, viene accolto volentieri dalla famiglia di Peg, stringe una forte amicizia con Kevin (Robert Oliveri), il figlio minore, e Bill (Alan Arkin), il marito, oltre che essere accettato da tutto il vicinato. Per giunta si innamora follemente della figlia maggiore, Kim, la quale inizialmente diffida molto di lui perché ne è terrorizzata. L'avvento di una figura mostruosa in questa particolare comunità non scatena sentimenti di paura (se non, appunto, per Kim ed Esmeralda, la donna solitaria), tutt'altro; l'interesse per Edward supera le aspettative:

L'evidente monotonia della vita delle donne di provincia, una vita molto simile a quella di 'casalinghe disperate' che si dipana secondo gli stereotipi più comuni [...] subisce un'interessante rottura all'arrivo di Edward, [...]. Ed è altrettanto evidente che l'arrivo di Edward, un giovane ragazzo pallido e 'diverso', non è percepito soltanto come un elemento di rottura della monotonia, ma come un vero e proprio diversivo sessuale tutto da scoprire, [...]. L'aspetto tragicomico della situazione è che proprio le forbici che Edward ha al posto delle mani, [...], sono ciò che attrae ogni donna della città e che suscita domande e aspettative sulle sue possibilità dal punto di vista sessuale, senza alcun interesse reale per la sua persona complessiva.⁹⁹

Si percepisce la tensione sessuale, il forte desiderio di queste donne scaturito proprio dalla diversità, un accesso di curiosità che evidenzia una sessualità repressa, o comunque tediosa. Edward, il "maschio mostruoso", «in un interessante rovesciamento dei ruoli di genere» (F.

⁹⁹ *ivi*, p. 40.

Monceri), diviene il sogno erotico, l'oggetto della carnalità, eccitamenti che la mostruosità accende, invece che repellere. La difformità mette l'acquolina a tutte le donne che desiderano smorzare la noia (tra l'altro, pare che nessuna di loro abbia un lavoro, a parte Peg, che comunque svolge un lavoro «'da donne' rivolto a donne», cioè un'esponente dell'azienda Avon), ma lo stesso non vale per Esmeralda (O-Lan Jones), donna casa e chiesa, ai margini della società, che va contro questa generale tendenza, tuttavia inascoltata perché "diversa", ovvero strana, di un atteggiamento avverso all'attitudine cui tutte le altre donne sono in potere, dunque asessuale; in fondo, non così dissimile da Edward, anzi, probabilmente una simmetrica assonanza.

Ciononostante, come si esprime questa tentazione erotica verso la deformità? Nonostante Edward abbia vissuto a lungo emarginato dal resto della società, riesce senza aiuti ad emergere e meritare un ruolo di rilievo in questa città popolata da donne, e proprio per una dote dipesa dalla deformità che lo contraddistingue: Edward è (necessariamente) abile nel taglio. Dapprima dimostra questa sua capacità potando le siepi con estro e destrezza — «una potenziale abilità nel diventare indipendente anche economicamente, accedendo così al mondo dei normali»¹⁰⁰ —, in seguito cimentandosi con l'acconciatura del vicinato; il taglio di capelli è rivolto solamente alle donne (ovviamente, non una scelta di Edward), e non è scontato dato che il "regime eteronormativo" è certamente più propenso a normalizzare e accettare la diversità esclusivamente quando esprime orientamenti prettamente eterosessuali. Tagliare i capelli è palesemente un succedaneo del rapporto sessuale, infatti, guarda caso, la prima a desiderarlo è la vicina Joyce Monroe (Kathy Baker), colei che tra tutte le donne di casa pare quella con più necessità di svago. Eccetto considerato che ad Edward non interessa compiacersi o millantarsi per una sua peculiare abilità, tanto meno soddisfare un impulso sessuale, quanto più inserirsi nel mondo dei normali, nobilitando la sua identità con la dedizione al lavoro e alla cura dei rapporti interpersonali, è ineccepibile che il vero amore di Edward sia la giovane Kim, alla quale in nessuna occasione taglierà i capelli e neppure lei lo richiederà mai, e questo offre una ulteriore chiave di lettura che avvalorà il tema della sessualità latente in questo film; l'amore profondo, sincero, puro, va oltre la banale trazione lasciva: è opposto alla ricerca priva di remorse del piacere sessuale, «è il segnale di una diversa configurazione della relazione, per la

¹⁰⁰ *ivi*, p. 42.

quale la sessualità viene rimandata e sublimata come solitamente accade nel caso delle rappresentazioni dell'amore, considerato un livello superiore rispetto alla mera sessualità»¹⁰¹.

Il contrasto con la diversità, alla fine, a causa di una serie di fraintendimenti che ridurranno Edward ad essere considerato un reietto bistrattato e costretto a ripiegare nella villa dove è stato trovato inizialmente, avrà la meglio sull'inclusione. Assistiamo a un vero e proprio "calo della libido", da oggetto del desiderio Edward diviene il centro in cui convergono vessazioni d'odio, invero una tragica conclusione che obbliga a farlo regredire alla marginalità: la difformità non tollera obiezioni, in quanto tale la colpa non può che essere imputata all'uomo dalle mani di forbice, e la ripugnanza esonda dal permissivismo condannando la mostruosità e retrocedere nell'oscurità, togliendo per sempre ad Edward l'appoggio della comunità dei "normali". Ciononostante, gli unici a non odiarlo, o che comunque fanno scelte puntate al benessere di Edward, sono Peg, che lo ha a cuore come un figlio, e Kim. Quest'ultima, infine, sentirà di provare qualcosa per Edward, comunque avvertendo sensazioni di insicurezza e confusione, forse dovute a tutta una serie di questioni sull'ambiguità del rapporto che si sarebbe potuto creare: il dubbio sulla sua supposta "normalità" sessuale? Se sia lecito o meno amare un essere mostruoso? Le conseguenti sofferenze e la marginalità, l'abbandono della vita precedente per assecondare un amore che la rigida società non ammette, avrebbe saputo sopportare le difficoltà di un simile retaggio? Ad ogni modo, la scelta di Kim sarà di lasciar andare Edward (dopo la confessione del suo amore e un bacio appassionato), ma assecondando la sua scomparsa con una messa in scena della sua dipartita, nient'altro che un gesto di protezione nei suoi confronti per prevenire attacchi futuri. Nonostante l'amore reciproco, altra cosa è lasciare alle spalle l'agio di una vita normale, favorendo una sorta di "rinascita" in un mondo impensato, irreal e magico, completamente nuovo e imperfetto.

Il mostro torna solo e isolato da tutto, e il luogo ora non trova più contrasto con la cupezza di Edward. In precedenza sorge una riflessione sull'unione disarmonica tra Edward e la cittadina anni Cinquanta: la divergenza appiattisce la diversità o la mette in risalto? La diversità è valorizzata dall'*eros* che sprigiona, piuttosto è Peg che vuole «inserire il 'diverso', che non considera affatto un 'mostro' risultando in qualche scena del film quasi ottusa nei confronti

¹⁰¹ *Ibidem*.

della sua diversità»¹⁰², e dunque tende a ridurre le differenze, con un atteggiamento materno, invece che accentuarle. Cosa sia giusto non saprei, di fatto trovo ingrato — nel mondo reale — appiattire le differenze laddove le distanze si sono accorciate; come il mondo globalizzato conforma le più disparate culture ad un unico ceppo, seppure Peg non abbia per nulla intenti malevoli, si tratta di un processo incongruo con l'accettazione della diversità. Tornando al mostro, esso non potrà mai vedersi pienamente integrato fin quando il luogo, inteso come spazio culturale, non sarà in piena (o parziale) sintonia e idoneità con le sue esigenze, altrimenti la mostruosità avrà sempre la riprovazione del degenerare incompatibile con la realtà. Riciamo alla memoria la questione del “punto di vista”, del gigante furibondo e inconsapevole del suo movimento distruttore, della fantasia infantile che non conosce il mondo e ne crea uno nuovo, dell'extraterrestre che cerca di tornare a casa ma viene visto come un invasore, della violenza criminale che diviene simbolo di eroicità, dell'*idiot savant* che trova ottusa e opprimente la realtà in cui vive perché retriava o non riesce a stare al suo passo.

I personaggi, che vivono in simbiosi con il loro ambiente, conducono di conseguenza un'esistenza armoniosa e senza fratture. Soltanto un cambiamento 'ambientale' potrebbe innescare dei processi metamorfico-adattivi che, se non sufficientemente veloci o efficaci, darebbero origine a un vero e proprio mostro inadatto alla sopravvivenza. Ne deriva che *l'essere mostruoso è tale solo relativamente all'ambiente nel quale vive*. [...] Luoghi e personaggi si amalgamano in una sorta di reciproca corrispondenza, che consente un adattamento privo di quegli 'sbalzi di struttura' che caratterizzano la mostruosità.¹⁰³

Nel caso di Edward il processo “metamorfico-adattivo” dovrebbe essere riuscire ad avere un paio di mani umane, per arginare l'incompletezza che lo respinge all'emarginazione. In questo caso abbiamo visto il mostro Edward (eroe buono) che viene minacciato da un altro mostro (cattivo), il luogo tanto colorato e armonioso nel quale viene inizialmente accolto.

Nonostante la triste conclusione, non abbiamo risposto alla domanda della bambina, cioè da dove venga la neve. Ebbene, nell'ultima commovente scena del film vediamo l'ormai vecchia Kim che danza sotto la neve, ricordando quel momento della sua adolescenza in cui sco-

¹⁰² *ivi*, p. 41.

¹⁰³ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 133.

pri Edward intagliare il ghiaccio per ricavarne una scultura, e ogni suo tocco produceva fiocchi di neve. Ha la certezza che Edward sta bene e probabilmente vive sereno. La neve è per molti un evento raro, per altri unico, altri ancora non la vedranno mai, per questo da sempre mantiene un'aura di magia e porta all'ambiente un manto bianco di stranezza, come il pallore sul viso di Edward, il quale sembra interagire con il nostro mondo, come volesse ritoccarlo per renderlo condivisibile tra noi e lui.

3.3 Emarginazione: dalla ghigliottina al Joker

Nell'ultimo paragrafo si sarebbe potuto dare molto più spazio ad altri casi cinematografici improntati sull'argomento della "sessualità mostruosa", per di più in diverse declinazioni dello stesso tema, con film quali *L'uomo senza volto* (Mel Gibson, 1993), *Crash* (David Cronenberg, 1996), *Il miglio verde* (Frank Darabont, 1999), *The Machinist* (Brad Anderson, 2004) e così via. Tanto avremmo potuto approfondire, ma preme ancora una questione alla quale vorrei dedicarmi in quest'ultima parte, che comunque mantiene una certa armonia concettuale con la *trasgressione*, questa fatale caratteristica del mostro e di tutte le possibili varianti in cui può manifestarsi.

Stiamo canalizzando, da un po' di tempo a questa parte, il trauma del corpo; il postmodernismo ha rivelato le incrinature del supposto avanzamento della modernità: quest'ultima, lasciando il posto ad un paonazzo materialismo, ha tolto una liceità romantica e primordiale, ha estirpato con tanta veemenza l'arte dell'inconscio di intravedere un'anima oltre i "meccanismi" organici; ora lo spiritualismo cede il posto a un inquietante spiritismo. Ma andiamo con ordine. L'uomo è riuscito a "guardarsi dentro", letteralmente, osservando l'interno dei corpi ancora prima che questi smettessero di vivere, ad esempio grazie ai già menzionati raggi di Röntgen, ma questo è stato un traguardo scientifico gemmato dalla dissipazione dell'umanità, disperatamente ossessionata — turbata e affascinata — dalle *disiecta membra*, corpi smembrati stillanti sangue, pezzi di carne appena scissi dall'unità che li riguardava, ora mossi da spasmi e tremori. Dove abita l'anima? Cos'è l'anima? In quale parte del corpo smembrato risiedeva il suo centro? L'attenzione a queste domande non sono certo un fermento recente, tan-

to meno hanno una precisa ubicazione culturale nella quale hanno una validità maggiore, ma sono state riesumate, riviste sotto altre considerazioni, nel moderno Occidente dal momento in cui si è assistito all'atroce visione di una testa mozzata. In che senso? Il duro colpo che ha screditato ancora di più la significazione dell'arte, che ha reso ancora più superflua la sua trattazione del sublime, deriva anche da questo: l'invenzione della ghigliottina e la sua produzione di corpi smembrati. La ghigliottina aveva un preciso scopo: rendere efficiente e pulita (non in termini di sangue) un'esecuzione, liberare il patibolo dal boia e la sua falce per lasciare il compito all'automatismo di una lama, che potesse offrire senza esitazione un taglio rapido in un punto specifico, laddove la vita si sarebbe spenta nell'immediato e, auspicabilmente, priva di sofferenze. Sull'ultimo obiettivo ci sarebbe molto da discutere, tanto è improbabile valutare l'oggettività del dolore di una decapitazione — «E che poi non si soffra, come possono esserne sicuri? [...] Ci son mai stati dei morti che in qualche modo siano venuti a ringraziare e a dire: Ottima invenzione. Potete star tranquilli. La meccanica è buona. Robespierre forse? O Luigi XVI?...»¹⁰⁴. Ciononostante, è tanto vero quanto crudele pensare che ci siano stati diversi uomini di scienza, politici e giuristi — e anche l'artigiano che ha inventato il clavicembalo, tale Tobias Schmidt¹⁰⁵ — dell'Ancien Régime che hanno unito le loro menti per progettare e approvare un congegno decapitante, frutto di una sterile ricerca incentrata sull'anatomia umana ridotta a un semplice meccanismo alla quale si potesse asportare la vita schiacciando un punto specifico della colonna vertebrale, come rimuovere dall'orologio l'ingranaggio giusto affinché l'intero dispositivo si fermi. Denis Diderot avrebbe affermato che non c'è nulla di “inumano nella dissezione di un malvagio”, dunque, coloro che furono condannati alla *Veuve* (la “vedova”, ovvero, la ghigliottina, così ironicamente chiamata per come si ergeva sussiegosa e ieratica in mezzo alla *placarde*, in gergo la “piazza delle esecuzioni”) non erano altro che giustificata materia da dissezionare. Senza entrare troppo nel merito, da qui è facile immaginare la mole di cadaveri acefali, per i quali sorse anche il problema dello smaltimento e, infat-

¹⁰⁴ V. Hugo, *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, (a c. di) F. Zanelli Quarantini, Mondadori, Milano, 1998, p. 71.

¹⁰⁵ v. J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., pp. 101-117.

ti, furono adibiti dei forni monumentali; impurità, del veleno sgorga dalle fessure di una vita pura, irrimediabilmente corrotta e mefitica:

La macchina nata dalla Rivoluzione in nome dei principi di uguaglianza, giustizia e umanismismo si rivela di fatto portatrice della più grande violenza e annuncia gli orrori dei genocidi del XX secolo con i loro camini fumanti. [...] la letteratura romantica [così tutta la produzione artistica al seguito] avrebbe sviluppato senza grande imbarazzo questa corrente “nera”, alimentandosi di spiriti delle cripte e di visioni di membra mozzate dallo statuto biologico incerto¹⁰⁶.

Il corpo, privato della sua identità e dignità, smembrato come il giocattolo animato di un bambino (*Morale del giocattolo*, C. Baudelaire), non si muove più; almeno in parte. Talvolta occhi che riprovano ancora espressività, cui le palpebre sostengono sdegno o paura; bocche paralizzate in una smorfia che sembrano vogliano ancora dire qualcosa; corpi sobbalzanti quando trapassate da corrente elettrica: sovviene il dubbio sulla persistenza della coscienza per qualche istante dopo la decapitazione. Davanti a questo spettacolo raccapricciante viene da chiedersi dove sia l’anima, se mai ne esiste una, oltre che crearsi un certo gusto per un macabro e il grottesco; la retorica della letteratura a venire sollazza di interrogativi spiritici, ad esempio, in quale parte del corpo scisso risiede lo spirito, con quale forma torna dall’aldilà, «Ma se quei morti ritornano, sotto quale forma ritornano? Cosa conservano del loro corpo incompleto e mutilato? E cosa sceglieranno? Sarà la testa o il tronco a far da spettro?»¹⁰⁷. Come accade con *Études de pieds et de mains* (1818-1819) di Théodore Géricault, si osservano i resti delle mutilazioni nell’ontologia disintegrata alla ricerca di nuove fonti di sublimazione; teste staccate, corpi galvanizzati, spiritismo errabondo, coscienza *post mortem*, saranno i *leitmotiv* di un’intera generazione letteraria (Charles Nodier, *Smarra ovvero i demoni della notte*, 1821; Honoré de Balzac, *Elisir di lunga vita*, 1830; Alexandre Dumas, *Mille e un fantasma*, 1849; i già citati *Frankenstein* e *L’ultimo giorno di un condannato a morte*), «un’interminabi-

¹⁰⁶ *ivi*, p. 114.

¹⁰⁷ V. Hugo, *L’ultimo giorno di un condannato a morte*, cit., p. 73.

le processione di fantasmi, una lunga teoria non più di individui ma di spettri, tutti a loro modo inquietanti»¹⁰⁸.

Si è giunti ad un nuovo modo di esprimere i corpi, che siano essi un coacervo disarticolato, prosciugati del vigore cellulare, risorti acefali e dotati di pensiero, finanche una rinnovata concezione del *prósōpon*, ovvero, l'assolutezza materiale del corpo che viene messa in discussione dalla coscienza che lo abita; oggi rimiriamo le rovine della scultorea ellenica, talvolta senza né arti né testa ma su cui comunque riusciamo, stregati dal fascino del loro antico splendore, a coglierne la bellezza nonostante la mutilazione. L'Io non riconosce più l'immagine a cui prima si rifaceva nel riflesso di uno specchio. «Il dramma di Narciso, in fondo, ribadisce proprio questo: l'impossibilità per il corpo di *afferrare la propria immagine*»¹⁰⁹ e da qui dilaga fino ad evolversi in *inadeguatezza* della corporeità, nel senso di rinuncia della carnalità che la coscienza ora sente come il penitenziario che occlude la sua trascendente essenza. Il corpo è un orribile vilipendio dell'anima, inaccettabile camuffamento, e soppressione, del caos. La testa, come ogni residuo del corpo, ora non teme di essere recisa da quel corpo nel quale difficilmente riesce a identificarsi, nondimeno brama una ragionevole — e contrariamente folle — libertina autosufficienza, se non addirittura un'esigente autorevolezza. Questi “avanzi” corporali cercano opportunità di evasione dalla banalità del *logos*, da ciò che è già dato per convenzione nell'unità precostituita del loro essere, per ritrovare nell'assurdo, nella follia, nell'anticonformismo, nella trivialità, nell'insubordinazione, nella differenziazione dalla conformità, il piacere ultimo della vita: *esprimere* più che *rappresentare*, sicché *trasgredire* il dominio dell'immanente unità corporale, confutando che senza di essa la vita non si costituirebbe.

L'omogeneità non ha più un corrispettivo in una forma che la rappresenti e le conferisca senso (un corpo ben strutturato, articolato, uniforme, in cui l'energia dell'intero agire sia una forza centrifuga dell'unico sistema nervoso possibile), la realtà si esprime senza essere nominata e definita dalla razionalità e dal linguaggio, senza passare dalla misurazione che delimiti

¹⁰⁸ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 120.

¹⁰⁹ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, (nuova edizione aggiornata) Bompiani, Milano, 2022, p. 177.

una costante della normalità; la realtà parla da sé, risveglia l'autocoscienza perfino delle cose inanimate, restituisce il sentimento alle creature più improbabili: insomma, rende indipendente — e con una sua personalissima logica — la coscienza di ogni entità. Perché una mano amputata non dovrebbe potersi esprimere? Magari è proprio la mano ad essere la sintesi dello spirito, il luogo dell'anima; ed ecco che essa riprende vita senza l'ausilio di nervi che la spingano (immagino ingenuamente Mano de *La famiglia Addams*). Dunque a cambiare significativamente è l'interpretazione canonica della realtà. La lettura che l'arte fa del corpo sembra giungere all'ammissione della sua insufficienza, ora concentrandosi sul cogliere, più che l'essenza interiore, l'esteriore di volti dall'animo ermetico.

Ciò che la ghigliottina ratifica è anche l'inizio dell'eclissi del ritratto in pittura. Naturalmente [...] il ritratto d'apparato sopravvivrà, così come il ritratto mondano; ma quello psicologico, individuale, si trasforma o agonizza. [...] Con l'avanzare del XVIII secolo il volto sarebbe divenuto furtivo, fugace, sfuggente, un'espressione che svanisce, tanto più accattivante quanto più risulta "catturata". [...] Nel secolo seguente, il ritratto diventa sempre più un ritratto di spettri [...]. Ed ecco Füssli, Girodet, Blake, e poi Redon, Ensor, Munch, van Gogh o Spilliaert. [...] Non si tratta più di ritratti classici che asseriscono la stabilità di un individuo o la permanenza di un titolo o di una carica. Verranno in seguito, libere ormai da ogni psicologia, le decomposizioni formaliste, Matisse, Picasso e così via.¹¹⁰

Parte della ritrattistica si invaghisce della transitorietà — attimi difficili da cogliere — di volti "incastrati" in una posa, immobilizzati nell'espressione angosciante della cruda realtà, una sorta di istantanea fotografica rubata al fuggevole lampo della sofferenza più profonda, incisiva come la lama di una ghigliottina. Si fa spazio la fantasmagoria dietro volti ottenebrati dalla perplessità, insicurezza, afflizione, soppiantando la solennità di certe figure della nobiltà in vesti di ermellino, importanti generali, dirigenti di stato, tiranni e re. Tuttavia l'accesso alla coscienza, all'invisibile interiore, è ostacolato da espressività granitiche, quasi irreali, superfici compatte che nascondono tutt'altro che plenitudine, ma un significato proteiforme e inconstante, una moltitudine segregata nel singolo, come l'Idra: un corpo avente non una ma tante

¹¹⁰ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., pp. 128-130.

teste. La verità è disseminata nello iato enigmatico dell'ambivalenza, invero l'*essere* differisce dal *sentire* e sovente accade che le due parti si scindano non trovando soluzione nell'unità, alle volte anche trascendendo la sostanza corporale in qualcosa di inorganico (*La pelle di zigrino*, Honoré de Balzac, 1831; *Il ritratto di Dorian Gray*, Oscar Wilde, 1891; *Ritratto ovale*, Edgar Allan Poe, 1842; *Il naso*, Nikolaj V. Gogol', 1836); si susseguono narrazioni sulla dualità metamorfica, il collasso dell'ambiguo trapassa la sua profonda latenza e si rivela nella mostruosità, rimpiazzando l'incomunicabile fragilità del corpo (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Robert L. Stevenson, 1886; *Il sosia*, Fëdor Dostoevskij, 1846; *La metamorfosi*, Franz Kafka, 1915).

Di per sé la natura umana è ambivalente e, più che considerarla un'anomalia della ragione, essa è l'abilità del corpo ad accrescere le sue potenzialità attuabili. Il corpo (da interpretare come contrapposto alla ragione, non una sua estensione) è stato diviso dalla testa che ne ribadiva la proprietà, ed esso, ormai libero dalla reclusione della logica, alcune volte goffamente e in altre brillantemente, si fa "strumento" atto a raggiungere possibilità che prima gli erano precluse. In questo senso si intende il "sentire", ovvero, percepire il mondo, un'alternativa parallela alla conoscenza data solamente dall'intelletto; quest'ultimo vuole controllare il mondo; il corpo, invece, si inserisce nell'attitudine dell'attraversamento, aspira a *superare* il mondo. Superare, andare oltre, significa assecondare le possibilità (per quanto assurde) estendendo il corpo. L'occhio può estendere le sue possibilità con un cannocchiale ed è con esso che «il corpo *può* vedere il cielo stellato e, [...], con lo sguardo, abitarlo»¹¹¹. Gli strumenti che il corpo adopera non soddisfano una qualche intenzione utilitaristica ai fini di "organizzare" il mondo: il corpo vuole costantemente ricostruire il mondo circostante, caldeggiando un appassionato sentimento piuttosto che la logica del controllo. Banalmente, il dominio supero della forza di gravità impedisce che si possa anche solo pensare di dissentire alla sua legge, tuttavia il corpo, anche solo osservando il cielo, ritiene nelle sue possibilità risiedere tra le nuvole alleggerendo la sua massa e servendosi di ali posticce. Il corpo ci racconta un mondo favolistico al quale, purtroppo, rinunciavamo a causa dell'influenza di un raziocinio ottuso, poco incline alla creatività, al piacere, al *sentire*. L'uomo del futuro è persuaso da una nuova e raccapric-

¹¹¹ U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 2021, p. 161.

ciante visione di sé, «Non siamo più di fronte a una testa mozzata che si lamenta di aver perso il corpo, ma a un corpo che prova l'energia illimitata del non aver più la testa»¹¹².

Il corpo è un trasgressore della razionalità. La ribellione consta di un'autoconsapevolezza che il corpo attua abbandonando la sua dipendenza dall'intelletto. È esso stesso, proprio per la sua facoltà di “guardarsi”, percepirsi dal didentro — non “ragionarsi”, “pensarsi”, “riflettersi”; non è un “concetto” astratto impiantato dalla “psiche per la psiche” —, a costruire la sua immagine. Ne deduciamo (forse in maniera semplificata) che una testa mozzata dal corpo è la metafora di un Io troncato dalla sua corporeità, probabile sia anche giusto asserire un rifiuto, la perdita da parte del soggetto pensante di quella concezione inadeguata che aveva dell'organismo “ospitante”; il corpo, sovrano di sé, — finché salubre — cessa di seguire pedissequamente l'istinto di conservazione, ideologia con una reputazione al seguito ormai svilita dalla troppa usura, retrograda, attitudine convenuta e riservata agli animali o a coloro che risentono di una malattia (U. Galimberti, *Il corpo*, p. 160), perseguendo, piuttosto, l'intento di appagare sentimenti edonistici, alla ricerca di riconoscimento, perfino scontrandosi con i “demoni” che lo attanagliano, giacché non persuaso dalla ragione ad arrestarsi per preservare la sua integrità. Non c'è scrupolo morale che ostacoli il corpo a reagire, e neppure si contenta di migliorare il mondo: esso vuole evaderlo, trascinarlo in una degenerazione irreversibile. Il corpo non è guidato dalla giustizia e dal sublime, non è un sistema nervoso rispondente all'influsso dell'Uno, quell'unico individuo, non è materia fibrillante ispirata dalla purezza di un'anima unica e irripetibile: è incalzato dalla probabilità, alla stregua dello stesso principio che muove gli elementi; «La terra può dare frutti, l'acqua può irrigare, il vento può sospingere l'imbarcazione, il fuoco può fondere il metallo» e, allo stesso tempo, «la terra può dare o non dare i frutti sperati, l'acqua può indifferentemente irrigare o inondare, il vento può anche provocare un naufragio e il fuoco un incendio»¹¹³.

La riflessione è sicuramente affrettata, e anche qui sarebbe utile una digressione laterale a quelli che sono i temi di questa tesi. Tuttavia, il trauma del corpo, di cui la ghigliottina è un po' la “genitrice” che ha preannunciato il ridimensionamento, nonché il nuovo valore da attri-

¹¹² J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 135.

¹¹³ U. Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 162.

buire alla corporeità, è utile a farci comprendere il principio fondamentale della divisione, oltre che netta differenziazione, tra corpo e anima. A lungo il corpo (retaggio religioso e culturale in ambito occidentale) ha patito lo scongiuro assillante della caducità, e in quanto destinato al deterioramento si è cercato nella trascendenza la veridicità dell'esistenza, cioè privilegiando l'anima, l'unica virtù di una vita terrena indissolubilmente legata al tormento. L'anima, il vessillo divino che abita in ciascuno di noi, non ha altro "congegno" per esprimersi se non attraverso la ragione, suo interprete prediletto; la ragione deve sforzarsi di ascoltare e capire quell'ectoplasma soprasensibile esprimendo, nell'artificio del linguaggio, il suo messaggio, il quale a priori avrà pregio di fiducia perché origina da una fonte divina. In forma didascalica: ascoltare la ragione significa ascoltare l'anima, dunque avere la certezza di rimettersi a una vita lunga, dignitosa e priva di peccati, libera, però, della corruzione e precarietà del corpo. Che sia l'anima la parte di noi più vicina a Dio oppure che non valga la pena affidarsi al corpo, comunque un passaggio conta più di tutto in questo contesto: oggi la fisicità si esprime in forme desuete, schizofreniche, immagini estreme che irridono la realtà, per certi versi comiche e mai severe, o al contrario severe nella loro insociabile comicità. Corpi spezzati, ridimensionati, personaggi sprezzanti della sincerità e dei buoni valori, che trasgrediscono con il fine di ridare voce alla loro sofferenza a lungo trascurata, trasmettendo gli echi di un'agonia procurata da un dolore che tutt'ora perdura e si accentua nell'insensibilità che gli è riservata. Ed ecco che essi, ridotti a suppellettile pleonastico, diventano i reietti della ragione, emarginati, mostri vagabondi, fetidi, difformi, dai quali tenersi a bada piuttosto che accorarsi per il loro supplizio. Ma si sottovaluta l'ostinata forza ribelle dei corpi, i quali in ogni dove, oggi più che mai, esclamano in gesti ambigui la loro tenzone.

In sostanza, oggi il motivo del corpo è molto presente nell'arte, e la cinematografia non è da meno; non è un'ambra grigia, non una rara rappresentazione di qualche autore visionario. Estrapolando dal loro contesto quei "tipi" egregiamente esemplificati da Gianni Canova, oggi il cinema ci porta a vivere il nostro organismo in forme di sorta inaspettate. Corpi "sdoppiati": li ritroviamo, ad esempio, in quelle narrazioni in cui il singolo conduce due vite parallele, alle volte la cognizione del sé offusca certi comportamenti, altre volte l'inconscio asseconda un'istinto o un'ideologia squisitamente corporale (*Schegge di paura*, Gregory Hoblit, 1996; *Fight Club*, David Fincher, 1999; *Memento*, Christopher Nolan, 2000; *The Machinist*, Brad Ander-

son, 2004; *Secret Window*, David Koepp, 2004; *Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010). I personaggi sdoppiati di questa specifica variante mettono in atto una ricerca subliminale del loro lato oscuro: si innesca un vero e proprio conflitto con quella mostruosità interiore, come nel gioco di guardie e ladri, vale a dire, colui che insegue è associabile alla figura dell'Io cosciente, chi scappa è il mostro; tuttavia questa divisione inconscia dell'essere — in cui alle volte il corpo sembra controllato da una forza esterna alla lucida ragione cosciente — non è propriamente l'iniziativa di quel lato “dabbene” del personaggio, anzi, all'opposto, lo scontro di questa doppiezza avviene perché a sospingere in questa direzione è il profilo nascosto della mostruosità: è un gioco speculare in cui a tenere le redini è proprio questa mostruosità interiore, la sua ribellione consta del rivelarsi dall'ombra, includere il raziocinio cosciente nelle sue azioni. In questi film, perlopiù, avviene un cambio radicale di prospettiva: dapprincipio crediamo che il protagonista abbia una sua integrità morale e fisica, il quale si sforza di mantenere un'“immagine” di sé *diversa* rispetto allo squallido contrapposto, però, quando ci viene rivelata la verità, capiamo che il personaggio al quale ci siamo affidati non è altro che un corpo esanime, una marionetta sotto il dominio di una volontà debordante dalla sana cognizione che ci eravamo prefissati. Questi però non sono gli unici esempi di un corpo sdoppiato, esistono ben altre combinazioni, come nel caso di doppi rappresentativi di una inadeguatezza rispetto al mondo in cui vivono (*La morte ti fa bella*, Robert Zemeckis, 1992; *The Mask - Da zero a mito*, Chuck Russell, 1994; *Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999; *Essere John Malkovich*, Spike Jonze, 1999; *The Zero Theorem - Tutto è vanità*, Terry Gilliam, 2013), o la dualità tipica del motivo supereroistico (esemplare fra tanti la serie di film intorno al personaggio dei fumetti *Batman*, l'eroe oscuro, «duplice volto dell'ordine e del disordine»¹¹⁴).

Non è tutto. Il cinema è costellato da altre categorie corporali; il doppio è solo una parte di una lunga classificazione. Per estensione, il senso di inadeguatezza dei corpi lo incontriamo spesso in personaggi che anelano una “cartoonizzazione” del loro organismo, infatti pare che in alcuni film...

¹¹⁴ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 209.

[...] gli attori provino una sorta di disappunto per il fatto di non essere cartoni animati o icone di un videogame. [...] Non possono saltare-cadere-rimbalzare-estendersi-restringersi-spappolarsi-ricostruirsi come fanno, appunto, i cartoon. Sono lì, rigidi e pesanti, condannati a ripetere in eterno se stessi e come impacciati da un corpo-scafandro che non li lascia fluttuare nello spazio filmico con leggerezza e con la giocosità (forse perfino con l'*inconsistenza*) a cui sembrano, a tratti, anelare.¹¹⁵

Alle volte si presenta l'opportunità di evasione da una tediosa realtà verso un mondo che abbia non solo uno straordinario paesaggio popolato da esseri e creature ambigue, ma che permetta una certa libertà di fantasie corporali altrimenti impensabili (*Il mago di Oz*, Victor Fleming, George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman Taurog, King Vidor, 1939); spesso — e ultimamente accade abbastanza frequentemente — questa volontà di plastificare la materia costituente della realtà organica, più che evidente è “suggerita”: lo si avverte, ad esempio, in *Chi ha incastrato Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988), ma anche (caso alquanto peculiare) in *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) dove i personaggi sembrano icone trapiantate direttamente da un mondo a fumetti, quasi come cartonati a due dimensioni messi in rilievo; «Mia Wallace, la moglie del boss, è un corpo-fantoccio, un corpo-manichino, esangue e bianco (come il suo rigurgito quando va in overdose); Marsellus Wallace, il boss nero, è un corpo-cosa, una massa solida nera (inquadrato con la sua nuca compatta); Vincent Vega è un corpo gommoso, di un'elasticità grave»¹¹⁶. Vincent Vega, va detto in aggiunta, attraverso una scelta strutturale della narrazione marcatamente anticonvenzionale, “risorge”, lo vediamo morire mitragliato da Butch Coolidge in un bagno per poi riapparire nelle sequenze successive: pur sapendo non trattarsi di un letterale ritorno dall'aldilà, piuttosto dipeso da uno stravolgimento temporale del film che annulla la coerenza temporale, è il segno di un ulteriore suggerimento, dell'assai poco razionale desiderio di immortalità dei corpi. Ritengo che questo orientamento lo si possa rammentare anche in tutto questo recente filone fantascientifico (nel quale, però, si sta includendo ogni genere di sorta) che adopera il fascinosa tema degli universi quantici.

¹¹⁵ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 183.

¹¹⁶ R. De Gaetano, *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Bulzoni, Roma, 1996, p. 105.

Altro sintomo derivato dalla dissezione dei corpi è l'accresciuta curiosità per l'esplorazione del corpo: il cinema, ancora una volta, offre innumerevoli occasioni di sondare l'appendice arcana e trascurata che è il nostro corpo. Li chiameremmo corpi "frantumati" o frammentati. In primo luogo troviamo quel genere di film dove assistiamo a squartamenti, budella che si srotolano dalla pancia, interiora maciullate, arti spezzati, rigurgiti consistenti e verdognoli, che per molti spettatori (me compreso, anche se potrei svenire se vedessi davvero del sangue fuoriuscire da una ferita anche per nulla gravosa) rappresentano un sollazzo non da poco, dunque non sorprenderebbe riscontrare un gusto abbastanza diffuso per lo *splatter* o addirittura il *gore*, i quali, al di là dell'intrattenimento — talvolta insensato —, sono il simbolo di una conoscenza che vuole essere approfondita. Non è bastata più la superficie di questo corpo, infatti si è voluto gingillarsi per togliere l'opaco da tutto ciò che questa carne contiene, alla stregua del bambino che agita, lancia, graffia e morde il suo giocattolo (*La notte dei morti viventi*, George A. Romero, 1968; *La casa*, Sam Raimi, 1981; *Nightmare - Dal profondo della notte*, Wes Craven, 1984; *Society - The Horror*, Brian Yuzna, 1989; *Hellraiser - Non ci sono limiti*, Clive Barker, 1987; *Splatter - Gli schizzacervelli*, Peter Jackson, 1992), fino all' sfinimento, fino alla sua frammentazione, e ora non rimangono che membra sparpagliate con le quali passare saltuariamente del tempo (*Velluto Blu*, David Lynch, 1986; *Le Iene*, Quentin Tarantino, 1992; *Darkman*, Sam Raimi, 1990; *Il silenzio degli innocenti*, Jonathan Demme, 1991), appunto, come se il gioco si fosse esaurito, consumato oppure rotto definitivamente. Oltre questo scenario di suppurazioni carminie, non manca un certo acume dello sguardo filmico che permetta un'alternativa perlustrazione del corpo (*Viaggio allucinante*, Richard Fleischer, 1966; *Salto nel buio*, Joe Dante, 1987; *Inseparabili*, David Cronenberg, 1988).

Prima abbiamo menzionato, lungo la trattazione sulla produzione del mostro, l'ibridazione e la mutazione, gli innesti corporali tra organico/inorganico o uomo/animale, e così via; invero non è possibile esaurire questo argomento tradendo la "tecnologizzazione" del corpo. Lo spiega molto bene Gianni Canova: l'introduzione improbabile di materiali sono da intendersi non «più solo protesi esterne e occasionali, ma sono consustanziate allo statuto contempora-

neo e mutante della corporeità. [...] I corpi sono sempre meno percepibili come dati di natura e sempre più come progetti»¹¹⁷.

In ultima analisi ci scontriamo con i corpi “agonici”, i medesimi che malgrado la paura di perire — ancorché la morte stessa — persistono nel loro racconto, non possono fare a meno di narrare l’angoscia, forse l’unica maniera di supplire all’eterno oblio. «Corpi spettrali, fantasmi evanescenti, morti viventi in cerca di una fine [...] in questa infinita agonia, in questo voler dire la fine del corpo senza poter fare a meno del corpo stesso [per poter raccontare la fine]»¹¹⁸, (*Linea mortale*, Joel Schumacher, 1990; *Piccoli omicidi tra amici*, Danny Boyle, 1994; *Cosa fare a Denver quando sei morto*, Gary Fleder, 1995; *L’esercito delle 12 scimmie*, Terry Gilliam, 1995; *American Beauty*, Sam Mendes, 1999).

Insomma, contravvenire all’immagine ordinaria della corporeità, violando perfino le leggi di natura con tutte queste ambigue rielaborazioni delle sue sembianze, è un’esigenza capitale che sopperisce su più fronti: soddisfare la matrice trasgressiva che è propria del corpo (non solo prerogativa di specifici individui), il quale esprime con volubili fattezze il sogno di un riadattamento in un mondo che lo repelle; eludere la normalità è anche il monito di un’inadeguatezza che coagula nella marginalità e approda nitido al nostro sguardo, nel tentativo di un recupero della sua validità ontologica. Per certi versi è come se il corpo ci stesse esortando — a noi “teste recise” — alla ricongiunzione, ritrovando una collaborazione equilibrata “mente-corpo”, nonostante gli intenti abbiano traiettorie inesorabilmente divergenti. Tuttavia, messi di fronte all’immagine incongrua di noi stessi è sempre più difficile riconoscersi, la sovrapposizione simmetrica e conforme con ciò che in definitiva vediamo delude le aspettative di una rassomiglianza alle forme più sublimi; il corpo non è più una certezza intelligibile, piuttosto un virtuale groviglio informe, dalle strutture relative. La normalità è stata un’illusione, un miraggio nel periglioso deserto dell’antropocentrismo. Non è più plausibile che il corpo sia un universo “finito”, sicché esso avrebbe una limitatezza onnicomprensiva del sondabile umano. La realtà, invero, è molto più complessa di così: ad ogni scoperta si apre un ulteriore microcosmo; la conoscenza, anche quando riguarda solo noi stessi, non confina su degli argini oltre i

¹¹⁷ G. Canova, *L’alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, cit., pp. 189-190.

¹¹⁸ *ivi*, pp. 190-191.

quali dilaga un silenzio inverosimile. Nella debilitante scoperta della scarsità cognitiva dell'uomo, finanche di un aspetto inumano, cioè che non rispecchia i canoni prefissati, e della corruttibilità dell'animo, ci accorgiamo non solo di essere affetti dalle debolezze minimizzanti da cui speravamo di sfuggire ma di appartenere inconfutabilmente alla categoria del mostruoso. Se non ravvisiamo nei contorni ben delineati dell'apparenza un'identità orrificica, è nell'interiorità di quel corpo che tanto si crede di conoscere che risiede il mostro. Il corpo oggi trasgredisce alla sproporzione e agli sforzi cui lo sottoponiamo, risponde alle venefiche attività che rendono invivibile il mondo che è costretto ad abitare, precede le nostre scelte avvisandoci del suo disappunto; ciononostante rimane inascoltato, e noi con lui patiamo la sofferenza che consegue a questa negligenza. Il mostro non è solo il mutante, quelli che crediamo esserlo a colpo d'occhio per un'aspetto ripugnante o che indossano una maschera: il mostro è l'uomo stesso sotto sembianze comuni; nella scissione dalla testa quel corpo è ora divenuto il mostro che ci perseguita, si ribella a noi stessi, fagocitando il suo passato come un delitto in preda al furore di un tradimento d'amore.

Rispetto a quanto detto in precedenza non si vuole qui escludere l'“atteggiamento” o l'“intenzione” in quanto elementi che, se orientati all'odio e alla violenza, costituiscono il mostro anche sotto l'aspetto più sinceramente umano, ma è pur vero che ad infiammare la mostruosità intrinseca sia, tra gli altri motivi, la ripercussione ad onta di una crisi della corporeità contemporanea.

L'oscenità di atti disumani genera la mostruosità, però il mostro è pure quella degenerazione in cui volge indistintamente l'umanità intera, la quale assoggettata dal destino, senza l'autocritica e la coscienza di un corpo in subbuglio, si trova in una condizione di minor pregio. I corpi comunicano la loro volontà di cambiare e noi offriamo un'ascolto superficiale che li obbliga ad emarginarsi; ciò non toglie che questa sorte possa prima o poi capovolgersi. Seguendo un criterio forse più poetico che di concretezza intellettuale, la ritorsione del corpo contro l'assillo della ragione è ciò che avviene nell'ultima fatica di Todd Phillips: *Joker* (2019). Chi è Joker? È Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), nient'altro che un uomo sovraccarico di una malaugurata fatalità, afflitto da un passato angosciante (dal quale è stato a lungo tenuto all'oscuro), con disturbi che indeboliscono la sua socialità, ed ha l'ambizione di diventare un comico, ma con la triste contrarietà di non far ridere mai nessuno — in una conversazione con la madre,

Penny Fleck (Frances Conroy), dopo aver sentito la rassicurazione di Arthur che proverà a guadagnare un po' di soldi debuttando con il suo spettacolo, è lei stessa a raggiungerlo, in modo fastidiosamente ingenuo, sull'inefficacia della sua comicità: «Un comico non deve essere divertente?». Arthur, per quanto combattuto, è perfettamente consapevole di essere un inappropriato attore comico, affermando di non essere mai stato veramente felice nella sua vita; eppure, almeno inizialmente, la comicità sembra l'arma adeguata a compensare una cupa esistenza. Arthur viene scansato dalla società, non è mai preso sul serio — subisce un pestaggio da dei delinquenti, viene molestato da dei ragazzi nella metro, ridicolizzato in uno show televisivo dall'*anchorman* Murray Franklin (Robert De Niro); solo la sua vicina Sophie (Zazie Beetz) sembra accennare a un po' di compassione, tanto che Arthur se ne innamora —, tutti “ridono di lui” («La comicità del personaggio è data non dalla sua scorrettezza morale, ma dalla *insociabilità* dei suoi difetti»¹¹⁹), però, nel momento in cui si scopre che è lui l'assassino ispiratore delle sommosse mascherate, “non ride più nessuno”. È vero: non troviamo nessuno spunto umoristico nella mesta vita di Arthur, perfino le sue risate non sono un'espressione di gioia. Alla stregua di Gwynplaine, protagonista del romanzo di Victor Hugo (*L'uomo che ride*, 1869) dal volto sfigurato che lo obbliga in un perenne sorriso, anche Arthur è incastrato nella smorfia di un pagliaccio. La sua è una risata (di costrizione, a causa di un disturbo neurologico di cui è affetto) «acida, stridula, isterica, disturbante, prolungata. Una risata che squassa, raspa, graffia, stride. [...] questa condanna a ridere anche quando non vuoi, questo dover subire la risata che arriva e disturba, è la più bella metafora della coercizione a ridere di cui ogni pagliaccio è costitutivamente vittima»¹²⁰. Arthur non vuole ridere, vorrebbe esprimere la sua sofferenza, far defluire la lacrima intrappolata nei suoi occhi, è questa una pena che, come descrive bene Canova, qualifica l'archetipo del clown tragico: ridere della tragedia, ma non come beffa, piuttosto come resa all'inevitabilità della dominazione del corpo sulla mente, un corpo che controlla le emozioni, o anche, dando un nome a quel corpo, il Joker che implode, freme, scalpita, in Arthur Fleck (quando vede il notiziario in televisione che annuncia la morte dei tre *yuppies*, che lui stesso ha ucciso la notte prima, le sue gambe sono in preda a un

¹¹⁹ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974, p. 36.

¹²⁰ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 215.

tremore esagitato); «Sai cosa è buffo? Cosa mi fa veramente ridere? Ho sempre pensato che la mia vita fosse una tragedia. Ma adesso, mi rendo conto, che è una cazzo di commedia» (le ultime parole di Arthur dette alla madre prima di soffocarla con un cuscino). Senza volerlo il protagonista è colui che suscita movimenti di insurrezione in tutta Gotham City, diviene il martire, il cuore pulsante dell'afflizione collettiva, un sentimento organicisticamente condiviso da tutti, ovvero, tutte quelle persone che prima erano costrette a nascondersi, emarginate come topi, alle quali nessuno spazio veniva concesso nella società e, sempre come topi, vivevano nella spazzatura, reietti da calpestare senza ritegno (significativo che all'inizio del film venga più volte comunicata, sia in televisione che in radio, l'infestazione di ratti giganti); di fatto Arthur non solo sarà l'involontario fautore, ma offre anche il volto attraverso cui si scatenano i tumulti: la maschera del pagliaccio, il Joker. Inconsciamente, come se il corpo avesse preceduto ogni scelta del protagonista, si è messo all'opera il desiderio di distruzione della risata, l'eliminazione di tutto ciò che genera contentezza. Il Joker in sé è un personaggio straordinario, è il male puro, cui il vero obiettivo non è rapinare una banca per fare soldi ma:

il collasso della ragione, l'implosione di ogni forma di convivenza civile: la sua azione mira a distruggere non tanto l'*urbs* (la città fisicamente intesa), ma la *civitas* (il patto di socialità che lega solidalmente gli abitanti). Mira, soprattutto, a dimostrare che in ogni essere umano, compresi gli eroi che lo combattono, alligna una cattiveria immotivata e radicale come quella di cui lui stesso è espressione: di fronte alla paura, ogni essere umano può diventare un mostro [...]. Il Joker che ride suo malgrado è l'antieroe che combatte per l'eliminazione del sorriso e della risata dal mondo¹²¹.

Arthur non è opposto al Joker, non è il suo doppio: Joker fa parte della sua integrità corporea, ed è la sostanza irrazionale e volubile che lo condanna alla "molteplicità", piuttosto che alla dualità. Esso è il corpo che annette in sé il supplizio del sentimento sottaciuto di una società degenerare, ma non fa di sé un gigante, tantomeno si nasconde, invero tirerà giù la maschera del clown che manteneva segreta la sua identità; Joker è l'incarnazione del *caos* che incita la degenerazione delle masse. È un corpo in avanscoperta su un mondo che altrimenti stagnerebbe nell'ipocrisia a scapito delle frustrazioni inesprese di altrettanti corpi agonizzan-

¹²¹ *ivi*, pp. 211-215 *passim*.

ti, consumati, distrutti, trasparenti e resi deformi, inumani, mostruosi e irreali, dal dolore. Il mostro affiora da tutto ciò che prima sembrava sopito sotto un'apparente quiete: esso è il pendolo dal rintocco in agguato, il vento nell'aria che vibra improvvisamente il bronzo delle campane, il ritmo che scandisce il risveglio del tempo, l'ingranaggio che mobilita l'esistenza al suo riassetto. Ma se fosse così facile da descrivere avrebbe il difetto di essere prevedibile, e non sarebbe più quella forza inintelligibile che soggiace alle rinascite del mondo.

Conclusioni

Giunti al termine non oserei dire esaurito a sufficienza la sostanza dell'argomento scelto, anzi, ritengo che paragonato ad un'opera, il grande tema del mostro nella contemporaneità, tutta la discussione sostenuta finora non sia altro che un'*ouverture*, e forse è anche troppo dir questo, piuttosto quisquilie che costituirebbero solo una presentazione precedente al brano di apertura. Sicuramente ci siamo distaccati da un'idea standardizzata della mostruosità, finanche ridisegnando i contorni del suo significato: da astrazione simbolica dei mitologemi (immagini rielaborate del reale) a schietta concretezza iper-realistica (figure per nulla fiabesche e analizzate al dettaglio). Personalmente mi sono interrogato molto su che cosa voglia dire “essere mostro” oggi — la domanda non è recente —, e più cercavo risposte adeguate o che dessero una parvenza di completezza al caso tanto più sentivo insoddisfacente e frustrante, addirittura inautentica e irrealizzabile, la ricerca stessa. Il quesito, per quanto abbastanza nitido, galleggiava senza posa nel mare della mia coscienza, imbibendosi man mano di innumerevoli dubbi fino a renderlo insostenibile, in modo del tutto simile a una figura geometrica che ingrandisce a dismisura per effetto dell'omotetia (cioè, di una trasformazione sul piano e nello spazio) ma rimane invariata nella sua forma. Il mare è stato coperto da uno strato grumoso di pece nera: esso ottenebrava l'orizzonte e toglieva la possibilità di un suo ridimensionamento. Tuttavia per quanto possa sembrare drammatico, la mia capacità cognitiva è stata invero arricchita di un teorema senz'altro insolubile, ma che permette una scrematura tutto sommato utile ad ampliare la lunghezza di vedute. Di conseguenza, dal momento in cui la domanda si è abbarbicata nella coscienza qualsiasi interiorizzazione nel processo di fruizione di un'opera d'arte, di un film o di un libro, sicché della vita stessa, deve necessariamente fare i conti con la *differenza*, intesa come “ambiguità incongrua con la mia persona”. Comprendere l'idea che esistano individualità che, seppur in minima parte, differiscano dalla propria è l'inizio di un arduo lavoro di sensibilizzazione dell'emotività (talvolta credo che questo passaggio sia preso molto alla leggera). Riducendo all'osso ciò che intendo dire: comprendere il prossimo non significa capirlo, far tuo il suo cruccio, piuttosto accettare l'ambiguità, generando così il compromesso di un incontro, piuttosto che di uno scontro. *Io non costituisco un criterio assoluto*

di normalità, è stato questo cambio radicale del mio modo di riflettere che ha dato alla diversità un valore di scoperta e curiosa ostinazione della variabilità, e non di negazione di una supposta normalità da me stesso decantata. Se pensassimo alla fatalità dell'esistenza, ovvero che è (almeno credo) un puro caso se oggi conduciamo un certo tipo di vita, ad esempio: io al momento posso permettermi di scrivere questa tesi accedendo a dubbi e concetti che altrimenti sarebbero poco importanti se, in un'altra vita, avessi dovuto preoccuparmi di combattere la fame. È un caso se sono nato in questo corpo, in un ambiente confortevole dove non mancano cure, istruzione e una certa abbondanza di cibo, diversamente da chi ha subito la disgraziata sorte opposta, perseguitato costantemente da esigenze omeostatiche, vincolato dalla denutrizione, con le labbra bianche dalla sete e ricoperto di mosche, in assenza di qualsiasi sostegno umanitario; è un caso se non vivo nella paura di perdere una persona cara (un padre, una madre, un amico) per mancanza di presidi sanitari adeguati, o di non dover fuggire dalla mia casa in seguito a un bombardamento oppure perché braccato da fanatici della discriminazione, lasciando tutto quello che contribuiva a forgiare la mia identità e la mia legittimità di essere umano. Non vivo di nessuna di queste minacce, ma ciò non deve far sminuire quelle che sono le mie problematiche; e da qui, senza disperarmi, riparte la mia riflessione.

Ci siamo serviti del cinema non come semplice appendice, ma per cogliere l'essenza di una degenerazione in atto, in specie osservando il tema sull'emarginazione: il cinema ha consentito (consente) di vedere l'invisibile dei corpi, entrare in mondi perlopiù sconosciuti, di sdoganare l'orrido per esprimere ciò che nella realtà rimane notevolmente muto, o comunque, difficile da intuire senza estraniarsi un po' da se stessi. Non da ultimo, il cinema permette di ascoltare il grido soffocato del cambiamento: ciò che è fuori dei parametri prefissati della normalità è definibile come mostruoso (senza alcun dubbio), ma il mostro non è solo qualcosa o qualcuno subito riconducibile alla condanna, non è un'eccezione o un errore della natura atto a suscitare esclusivamente sentimenti esecrabili, esso è un annuncio, un sintomo che quella presunta normalità secerne un malanno. Il mostro è la dichiarazione di una realtà inferma che abbisogna di un drastico cambiamento, non per migliorare — è la manifestazione di un potere supero che non necessita di alcuna accezione di positività o negatività — ma per evolversi, trovare una nuova adattabilità. James Henry Trotter, Edward, Joker sono solo alcuni esempi che esprimono bene questo principio della mostruosità: personaggi rappresentativi di una

scintilla scatenante l'incendio della metamorfosi; sono soggetti che cambiano la realtà, per nulla appagati dall'assuefazione a un mondo che li rifiuta.

Il mostro cessa di essere un oggetto particolare per trasformarsi in un soggetto comune d'esperienza. La sperimentazione artistica, [analogamente alla scienza], cerca ora di analizzare e scomporre le forme della propria tradizione per trarre dalla loro dislocazione e dal loro rimontaggio delle delucidazioni sull'essere stesso dell'uomo e sulla sua universalità. Il particolare non è più l'eccezione, è la porta d'accesso alla regola.¹²²

Avrei qui voluto parlare di alcuni temi molto interessanti riguardanti altre peculiarità della mostruosità, come la teoria dell'eterno stato di transito, ovvero, il perenne esilio dell'ambiguità, il biasimo elettivo che costringe il mostro ha non “possedere” nel lungo periodo una casa. Gianni Canova lo chiama emblematicamente “l'eterno *nostos* dello straniero”. In seguito all'entusiasmo provato durante la visione di *Nope* (Jordan Peele, 2022) avrei voluto approfondire il concetto di “bellezza” della mostruosità, dato che l'alieno predatore del film ha fattezze incostanti (ha l'abilità di mimetizzarsi tra le nuvole; sembra fatto di un materiale pesante ma in realtà è malleabile) e, verso la fine, assume perfino la leggiadria di un poderoso veliero (da che credevamo avesse un interno fatto carne, ora il suo corpo tessutale pare annullare ciò che si è visto in precedenza: diventa letteralmente etereo). Ma avrei avuto ben poco tempo per dare modo agli studi di sedimentarsi.

Quantomeno mi auguro di essere riuscito nell'intento che mi ero prefissato. Rispetto alla domanda posta in introduzione (“in quanto dello spazio, in cui alligna la degenerazione, risiede l'opportunità di ricavarne un'esperienza positiva?” “È una scelta sbagliata cambiare l'ideale soglia di demarcazione attribuita alla normalità, laddove è verosimile ci siano sbocchi di rinascita?”) spero, più che aver dato delle risposte, di aver suscitato altrettanti dubbi e riflessioni, proprio perché la certezza assoluta (cognizione della quale non sono stato fornito) è la morte della ricerca, l'assenza di vitalità. Generare vuoti (nuove perplessità, non vuotezza derivante da un lavoro indolente) è utile affinché vengano sottoposti a rielaborazioni del pensiero, riempiti dal puro interesse per lo studio, stimolando opportunità immersive cui prima non si consi-

¹²² J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 142.

derava neppure l'esistenza. Esattamente come la vita: essa non sarebbe fisicamente possibile senza le sue rivoluzioni continue, tantomeno la bellezza di tutto ciò che contiene non avrebbe appoggio se mancasse l'ignoto. La normalità è vanità di chi ha pochezza di spirito; di questo ne sono abbastanza convinto. La vita, senza la "t", è *via*, un percorso irregolare dall'inizio opaco e dalla fine incerta, cui bisogna, prima o poi, imboccare il *deviante* per sottrarsi allo smarrimento. E il cammino è ancora molto lungo.

Bibliografia

- Azzaroni, G. e Casari, M. (2011), *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, in “Storia dello spettacolo”, Le Lettere, Firenze.
- Bernardi, S. (2013), *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia.
- Bulgakov, M. (1982), *Il maestro e Margherita*, in “Gli Struzzi”, trad. it. V. Dridso, Einaudi, Torino.
- Calvino, I. (1985), *Palomar*, Edizione Euroclub, s.l.
- Canova, G. (2022), *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano.
- Cazzola, G. (1990), *L'attore di Dio — Conversazioni balinesi*, Bulzoni, Roma.
- Clair, J. (2015), *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, in “Saggi d'arte”, trad. it. R. Rizzo, Johan & Levi, Monza.
- Dahl, R. (2003), *James e la pesca gigante*, in “Istrici Dahl”, trad. it. M. Zannini, Salani Editore, Milano.
- Damasio, A. (2022), *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, trad. it. Isabella C. Blum, Adelphi, Milano.
- Dostoevskij, F. (2014), *Memorie del sottosuolo*, trad. it. A. Polledro, Einaudi, Torino.
- Dufour, É. (2011), *I mostri al cinema*, in “...al cinema”, trad. it. A. Piovanello, Gremese, Roma.
- Durastanti, C. (2019), *La straniera*, in “Oceani”, La nave di Teseo, Milano.
- Eliade, M. (1999), *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fisher, M. (2021), *Schermi, sogni e spettri. Cinema e televisione. K-Punk / 2*, in “Indi”, trad. it. V. Perna, Minimum fax, Roma.
- Galimberti, U. (2021), *Il corpo*, in “Universale Economica - Saggi”, Feltrinelli, Milano.
- Genovesi, F. (2021), *Il calamaro gigante*, in “I Narratori”, Feltrinelli, Milano.
- Henderson, C. (2018), *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, trad. it. M. Bocchiola, Adelphi, Milano.

- Hjálmarsson, J.R. (2021), *Atlante leggendario delle strade d'Islanda*, ed. it. a cura di S. Cosimini, Iperborea, Milano.
- Hornby, S.A. (2019), *Nessuno può volare — con (l'interferenza di) George Hornby*, in “Universale Economica”, Feltrinelli, Milano.
- Masi, G. e Edrighi, F.R. (2015), *Alle montagne della follia (di H.P. Lovecraft)*, a cura di R. Recchioni, Edizioni Star Comics, Perugia.
- Mazzocut-Mis, M. (2013), *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini e Associati, Milano.
- Monceri, F. (2012), *Ribelli o Condannati? 'Disabilità' e sessualità nel cinema*, in “Difforme”, Edizioni ETS, Pisa.
- Murakami, H. (2019), *L'assassinio del commendatore*, trad. it. A. Pastore, (edizione integrale) Einaudi, Torino.
- Pincio, T. (2018), *Il dono di saper vivere*, in “Stile Libero Big”, Einaudi, Torino.
- Rudolph, T. (2020), *Quanti*, trad. it. M. Poletti, Adelphi, Milano.
- Rushdie, S. (2018), *La terra sotto i suoi piedi*, in “Oscar 451”, Mondadori, Milano.
- Shakespeare, W. (2014), *Riccardo II*, in “Letteratura universale. Elsinore”, a cura di S. Payne, trad. it. A. Serpieri, Marsilio, Venezia.
- Shelley, M. (2022), *Frankenstein, o il moderno Prometeo*, in “Universale Economica — I Classici”, trad. it. G. Borroni, Feltrinelli, Milano.
- Svevo, I. (2002), *La coscienza di Zeno*, in “Novecento”, La Biblioteca di Repubblica, Roma.
- Szyborska, W. (2004), *Discorso all'ufficio oggetti smarriti. Poesie 1945-2004*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.
- Taleb, N.N. (2013), *Antifragile. Prosperare nel disordine*, in “La Cultura”, trad. it. D. Anton-
giovanni, M. Beretta, F. Cosi, A. Repposi, il Saggiatore, Milano.
- Toscano, C. (2019), *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, in “Trame. Antropologia, teatro e tradizioni popolari”, Clueb, Bologna.
- Wilcock, J.R. (2019), *Il libro dei mostri*, in “Fabula”, Adelphi, Milano.
- Wu Ming 4 (2022), *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, in “Agone”, Bompiani, Milano.

Filmografia

- A.I. - Intelligenza artificiale (A.I. Artificial Intelligence)*, Steven Spielberg, USA, 2001.
- American Beauty*, Sam Mendes, USA, 1999.
- Aracnofobia (Arachnophobia)*, Frank Marshall, USA, 1990.
- Assalto alla Terra (Them!)*, Gordon Douglas, USA, 1954.
- Attack of the 50 foot Woman*, Nathan Hertz, USA, 1958.
- Bambola del diavolo, La (The Devil-Doll)*, Tod Browning, USA, 1936.
- Casa, La (The Evil Dead)*, Sam Raimi, USA, 1981.
- Chi ha incastrato Roger Rabbit (Who Framed Roger Rabbit)*, Robert Zemeckis, USA, 1988.
- Conquistatore del mondo, Il (It Conquered the World)*, Roger Corman, USA, 1956.
- Cosa fare a Denver quando sei morto (Things to Do in Denver When You're Dead)*, Gary Fleder, USA, 1995.
- Crash*, David Cronenberg, Canada — Regno Unito, 1996.
- Creatura del mare fantasma, La (Creature from the Haunted Sea)*, Roger Corman, USA, 1961.
- Crimes of the Future*, David Cronenberg, Francia — Grecia — Canada, 2022.
- Darkman*, Sam Raimi, USA, 1990.
- Dr. Cyclops*, Ernest B. Schoedsack, USA, 1940.
- Edward mani di forbice (Edward Scissorhands)*, Tim Burton, USA, 1990.
- Ella & John - The Leisure Seeker (The Leisure Seeker)*, Paolo Virzi, Italia — Francia, 2017.
- Esercito delle 12 scimmie, L' (12 Monkeys)*, Terry Gilliam, USA, 1995.
- Esperimento del dottor K, L' (The Fly)*, Kurt Neumann, USA, 1958.
- Essere John Malkovich (Being John Malkovich)*, Spike Jonze, USA, 1999.
- E.T. L'extra-terrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)*, Steven Spielberg, USA, 1982.
- EX Machina*, Alex Garland, Regno Unito, 2015.
- Fight Club*, David Fincher, USA, 1999.
- Forma dell'acqua, La (The Shape of Water)*, Guillermo del Toro, USA, 2017.
- Freaks*, Tod Browning, USA, 1932.

Gattaca - La porta dell'universo (Gattaca), Andrew Niccol, USA, 1997.

Gigante di ferro, Il (The Iron Giant), Brad Bird, USA, 1999.

Giganti invadono la Terra, I (The Amazing Colossal Man), Bert I. Gordon, USA, 1957.

Gamera vs. Zigra (Gamera tai Shinkai kaijû Jigura), Noriaki Yuasa, Giappone, 1971.

Gobbo di Notre Dame, Il (The Hunchback of Notre Dame), Gary Trousdale, Kirk Wise, USA, 1996.

Godzilla (Gojira), Ishirō Honda, Giappone, 1954.

Goonies, I (The Goonies), Richard Donner, USA, 1985.

Hallucination (The Damned), Joseph Losey, Regno Unito, 1963.

Hellraiser - Non ci sono limiti (Hellraiser), Clive Barker, Regno Unito, 1987.

Ho camminato con uno zombi (I Walked with a Zombie), Jacques Tourneur, USA, 1943.

Iene, Le (Reservoir Dogs), Quentin Tarantino, USA, 1992.

Indipendence Day, Roland Emmerich, USA, 1996.

Inseparabili (Dead Ringers), David Cronenberg, Canada — USA, 1988.

James e la pesca gigante (James and the Giant Peach), Henry Selick, Regno Unito - USA, 1996.

Joker, Todd Phillips, USA, 2019

King Kong, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA, 1933.

Linea mortale (Flatliners), Joel Schumacher, USA, 1990.

Mago di Oz, Il (The Wizard of Oz), Victor Fleming/George Cukor/Mervyn LeRoy/Norman Taurog/King Vidor, USA, 1939.

Matrix (The Matrix), Larry Wachowski, Andy Wachowski, USA — Australia, 1999.

Memento, Christopher Nolan, USA, 2000.

Miglio verde, Il (The Green Mile), Frank Darabont, USA, 1999.

Morte ti fa bella, La (Death Becomes Her), Robert Zemeckis, USA, 1992.

Mosca, La (The Fly), David Cronenberg, USA, 1986.

Mostro della laguna nera, Il (Creature from the Black Lagoon), Jack Arnold, USA, 1954.

Nel tempio degli uomini talpa (The Mole People), Virgil W. Vogel, USA, 1956.

Nightmare - Dal profondo della notte (A Nightmare on Elm Street), Wes Craven, USA, 1984.

Nosferatu, il principe della notte (Nosferatu: Phantom der Nacht), Werner Herzog, Germania Ovest — Francia, 1979.

Nosferatu il vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), Friedrich W. Murnau, Germania, 1922.

Notte dei morti viventi, La (Night of the Living Dead), George A. Romero, USA, 1968.

Occhi senza volto (Les Yeux sans visage), Georges Franju, Francia — Italia, 1960.

Parla con lei (Hable con ella), Pedro Almodóvar, Spagna, 2002.

Piccoli omicidi tra amici (Shallow Grave), Danny Boyle, Regno Unito, 1994.

Possession, Andrej Żuławski, Francia — Germania Ovest, 1981.

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, USA, 1994.

Schegge di paura (Primal Fear), Gregory Hoblit, USA, 1996.

Radiazioni BX: distruzione uomo (The Incredible Shrinking Man), Jack Arnold, USA, 1957.

Risveglio del dinosauro, Il (The Beast from 20,000 Fathoms), Eugène Lourié, USA, 1953.

RoboCop, Paul Verhoeven, USA, 1987.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, Italia — Francia, 1975.

Salto nel buio (Innerspace), Joe Dante, USA, 1987.

Secret Window, David Koepp, USA, 2004.

Settimo cielo (Wolke 9), Andreas Dresen, Germania, 2008.

Shutter Island, Martin Scorsese, USA, 2010.

Silenzio degli innocenti, Il (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, USA, 1991.

Society - The Horror, Brian Yuzna, USA, 1989.

Splatters - Gli schizzacervelli (Braindead / Dead Alive), Peter Jackson, Nuova Zelanda, 1992.

Taxi Driver, Martin Scorsese, USA, 1976.

Terminator (The Terminator), James Cameron, USA, 1984

Terra contro i dischi volanti, La (Earth vs. the Flying Saucers), Fred F. Sears, USA, 1956.

Tetsuo, Shin'ya Tsukamoto, Giappone, 1989.

The Elephant Man, David Lynch, USA — Regno Unito, 1980.

The Host (Gwoemul), Bong Joon-ho, Corea del Sud, 2006.

The Mask - Da zero a mito (The Mask), Chuck Russell, USA, 1994.

The Leech Woman, Edward Dein, USA, 1960.

The Zero Theorem - Tutto è vanità (The Zero Theorem), Terry Gilliam, Regno Unito — Romania — USA — Francia, 2013.

Uccelli, Gli (The Birds), Alfred Hitchcock, USA, 1963.

Uomini cocodrillo (The Alligator People), Roy Del Ruth, USA, 1959.

Uomo senza sonno, L' (The Machinist), Brad Anderson, USA — Regno unito — Spagna — Francia, 2004

Uomo senza volto, L' (The Man Without a Face), Mel Gibson, USA, 1993.

Velluto Blu (Blue Velvet), David Lynch, USA, 1986.

Vendicatore tossico, Il (The Toxic Avenger), Michael Herz, Lloyd Kaufman, USA, 1984.

Viaggio allucinante (Fantastic Voyage), Richard Fleischer, USA, 1966.

Village of the Giants, Bert I. Gordon, USA, 1965.

Villaggio dei dannati, Il (Village of the Damned), Wolf Rilla, Regno Unito — USA, 1960.

Vivere (Ikiru), Akira Kurosawa, Giappone, 1952.

War of the Colossal Beast, Bert I. Gordon, USA, 1958.

Willard e i topi (Willard), Daniel Mann, USA, 1971.

Zombi 2, Lucio Fulci, Italia, 1979.