

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

4, 21, 2019

SETTEMBRE 2019

ENDOXA

Prospettive sul Presente

---

**V:** Università  
degli Studi  
della Campania  
Luigi Vanvitelli  
*Dipartimento di Giurisprudenza*



 **MIMESIS EDIZIONI**

ISSN 2531-7202

*[www.endoxai.net](http://www.endoxai.net)*

ISSN 2531-7202



*Endoxa – Prospettive sul presente*, 4, 21, SETTEMBRE 2019

IL PERTURBANTE

7	CRISTINA RIZZI GUELF	<i>Uncanny</i>
11	FERDINANDO MENGA	<i>Il perturbante come fattore politico</i>
19	MASSIMILIANO SPANU	<i>Stanley Kubrick: overlooking/perturbante</i>
31	PIER MARRONE	<i>In difesa della pena di morte</i>
37	FRANCO FERRANT	<i>Kurtz anche senza la t</i>
45	FABIO CIARAMELLI	<i>La città perturbante: Calvino tra i vicoli di Napoli</i>
49	VOLFANGO LUSETTI	<i>Il perturbante</i>
55	IVAN CORRADO	<i>La letteratura fantastica e il perturbante: tra esitazione ed incertezza esistenziale</i>
59	SARANTIS THANOPULOS	<i>Il perturbante e la relazione con l'altro</i>
63	TOMMASO GAZZOLO	<i>Una bambola</i>
67	FABIO CORIGLIANO	<i>Il perturbante come regola</i>
71	ELEONORA CORACE	<i>“Vedersi come un altro”: considerazioni sul perturbante e lo specchio</i>
77	INFORMAZIONI SULLA RIVISTA	



## IL PERTURBANTE



## UNCANNY



### CRISTINA RIZZI GUELFİ

Avete scambiato la semplicità con la piccolezza, la modestia con il vuoto, la sintesi con la banalità. Voi avete preso la nostra lucidità e ci avete dato un falso nome. Avete tentato di venderci menzogna, lo avete fatto con la tenerezza di chi tenta la fuga disperata. Avete avuto paura di noi bambine di plastica, del nostro essere infallibili. Ci avete messo i vestiti da cenerentola, per poi accorgervi dei brillanti incastrati nelle nostre scope di paglia. Il sottile piacere di sentirci strisciare, per poi sentirvi morti e svuotati, senza di noi. Bambine di plastica da rincorrere e portare in cielo, pretenziose. Abbiamo imparato da Alan Turing a decifrare i codici e da Rudolf Hertz a generare onde e maree, a distinguere la verità dal resto. Al posto del vostro viso vediamo uno specchio, e proprio da lì, vediamo passare la verità. Non si può mai mentire a una bambina di plastica, ora lo sapete.











## IL PERTURBANTE COME FATTORE POLITICO



FERDINANDO MENGA

### 1. *Das Unheimliche*: negazione, sottrazione

Nel suo saggio su *Il perturbante*, di cui quest'anno ricorre il centenario, Freud, com'è noto, si concentra, tra le tante cose, sulla peculiare oscillazione semantica – e al contempo chiaramente psichica – a cui è esattamente la negazione contenuta nell'aggettivo tedesco *un-heimlich* a rimandare: ciò che inquieta, estranea, turba, disorienta – ciò che è *unheimlich*, per l'appunto – è quanto si palesa, accade e irrompe nella sfera del più intimo, domestico e profondamente familiare – *heimisch* in tedesco (lemma che si collega a *Heim*, casa; *Heimat*, patria; *einheimisch*, indigeno), manifestandosi, in tal modo, proprio là dove, a ben vedere, non



dovrebbe affiorare. La particolarità dell'*Un-* a cui rimanda Freud, contrassegna così il fatto che qui non si tratta più di pensare a una negazione semplicemente estrinseca, oppositiva, logica e, per questo, dominabile da un soggetto non intaccato, ma a una negazione, se vogliamo, esistenziale, esperita, interna al soggetto medesimo. Talché, se quanto affiora fuori dal soggetto ha il potere di inquietarlo è proprio in ragione del suo essere diretta evocazione – richiamo speculare – di ciò che il soggetto stesso cova al proprio interno come un che di originariamente inappropriabile e sconvolgente. E, lungo questa linea, l'intreccio di significati si fa ancora più complesso, e al contempo rivelativo, se pensiamo che l'altro lemma apparentato alla medesima area semantica è *heimlich*, che, in tedesco, rinvia simultaneamente a ciò che è recondito e segreto, interiore e nascosto/furtivo.

Non essendo una negazione che il soggetto pone, ma che lo espone, sarebbe probabilmente più adeguato contrassegnarla, come fa per esempio **Bernhard Waldenfels** ogniqualvolta si dedica alla questione, con il termine “sottrazione” (*Entzug*). Una sottrazione che, in quanto “impossibilità vissuta” (ancora un'espressione di Waldenfels) e non semplicemente appannaggio dialettico, non trova il soggetto accomodato alla poltrona della sua teticità – soggetto al nominativo –, spettatore finanche in grado di ammirare con distacco il distante naufrago che si consuma davanti a lui (secondo la celebre immagine di Lucrezio). Si tratta piuttosto di una sottrazione che sopraggiunge al soggetto all'accusativo, per dirla con **Levinas**: lo coglie alle spalle e di sorpresa, facendolo così sbalzare fuori bordo e rendendo lui stesso naufrago (metafora su cui più volte ritorna **Nietzsche** e che contraddistingue la condizione stessa del soggetto quale inestinguibilmente segnata dall'incertezza – dalla “liquidazione del terraneo”, per usare una bella espressione di **Cacciari**).

Inserito in tale quadro, lo *Unheimliche* si rivela così una delle molteplici figure mediante le quali Freud, in fondo, ci trasmette il suo messaggio fondamentale: il soggetto, in quanto vita psichica, a differenza di quanto voglia farci credere la sua celebrazione illuministica, “non è padrone in casa propria”. E non lo è non tanto perché minacciato da forze che semplicemente gli si oppongono frontalmente e che è chiamato a sconfiggere o integrare, ma perché, in termini più radicali e originari, si trova costantemente abitato e contaminato dalla sottrazione stessa che lo costituisce: dal proprio inconscio, dall'estraneo al cuore del proprio. E non è un caso che Freud ricorra anche qui a un'altra peculiare terminologia contraddistinta da negazione: quella appunto dello *Un-bewußte(s)*.

Con maestria **Paul Ricoeur** coglie la valenza ermeneutica di questo gesto teorico epocale, facendo figurare il fondatore della psicoanalisi – assieme a Nietzsche e **Marx** – nel novero dei grandi “maestri del sospetto” rispetto alle acquisizioni che costituiscono e sorreggono l’impalcatura della cultura e del discorso della Modernità. Secondo Ricoeur, Freud pone il sospetto proprio su ciò che in precedenza rappresentava il punto fondativo ed epistemologicamente primo: l’indiscutibile autopossesso del soggetto, la sua autotrasparenza. Insomma, la certezza cartesiana, sulla cui base era il soggetto, in ragione della sua immediata autoreferenzialità, a ergersi a punto di massima evidenza e indubitabilità: tribunale verificatore della veridicità di tutte le esperienze.

È una tale inattaccabile indubitabilità che ora, con Freud, viene messa irrevocabilmente in dubbio. Al cuore del cogito si scopre covare l’inconscio; in seno al proprio, albergare l’estraneo.

## 2. Strutturale, genealogico

DI qui scaturiscono almeno due linee esplicative che, per quanto note, è bene però ribadire: la prima la definirei di carattere strutturale; la seconda di stampo genealogico.

In effetti, attraverso la riflessione freudiana, in primo luogo, si riesce a fornire una spiegazione al perché fenomeni perturbanti di matrice apparentemente estrinseca – se vogliamo, esteriori al soggetto – abbiano invece una valenza tutta intrinseca e un potere pervasivo, tanto da disorientare il soggetto stesso – da sconvolgerlo, paralizzarlo in vari modi e gradi di intensità. Con Freud, il punto sta nel rilevare come l’estraneo non sia semplicemente là fuori. Se riesce a turbarci e inquietarci come solo esso sa fare, è esattamente perché si trova già sempre dentro. Nell’imbarbarci con(tro di) lui, l’estraneo non fa (altro?) che ri-evocare, riflettere, re-inscenare, ri-chiamare e, quindi, re-suscitare ciò che già da sempre coviamo all’interno: il punto cieco e indom(in)abile che ci costituisce. Freud, nello specifico del suo discorso, parla proprio di “ritorno del rimosso” – questione di cui non intendo occuparmi, se non per sottolineare anche qui la dinamica ripropositiva custodita nel *ri-* di “**ri-torno del rimosso**”.

In secondo luogo, prendendo spunto dalla lezione di Freud, si chiarisce anche la scaturigine da cui discende la dinamica escludente che spesso inerisce a tali eventi di confronto con l’estraneo: ogniqualvolta viene scosso da eccessi perturbanti, il polo della coscienza – ma possiamo anche

dire: l'io, il sé, il proprio, il familiare –, colpito o ferito, trova quale strada maestra per difendersi e proteggersi la riaffermazione reattiva di sé attraverso la (nevrotica) esclusione dell'altro. Insomma, laddove l'estraneo penetra, rievocando la sua co-originarietà al proprio – laddove il sé si scopre originariamente “annodato” all'altro (direbbe Levinas) –, la strategia principe di risposta del soggetto si rivela essere l'ostentazione immunitaria di sé, quella che Judith Butler chiamerebbe l'“economia paranoica” dell'esclusione dell'altro.

### 3. Alcuni spunti politici a partire dal perturbante

È da qui che probabilmente il perturbante, oltre alla sua caratura psichica, mi pare possa mostrare anche tutta la sua valenza politica – ciò che io, permettendomi di variare un po' su un fortunato titolo editoriale italiano dato a un testo di Žižek, oserei chiamare il **“perturbante come fattore politico”**.

Sopraffaccio in questa sede sul tematizzare anche la portata ontologico-fenomenologica dello *unheimlich*, cosa a cui prima Heidegger e poi Merleau-Ponty, in modi più o meno espliciti, si sono dedicati, mostrandoci splendidamente come la manifestazione esprima il suo nucleo originario non solo e non tanto in ciò che porta a presenza, ma anche e ancor di più in ciò che a quest'ultima si sottrae. Andando per estreme semplificazioni, per Heidegger si tratta di mettere in evidenza la dinamica di sottrazione quale senso originario del fenomeno dell'essere; per Merleau-Ponty, di concentrare l'attenzione sull'intimo rapporto fra visibile e invisibile. E proprio riguardo a quest'ultimo mi piace ricordare qui la centrale affermazione contenuta nella sua prefazione al libro di Angelo Hesnard dedicato a Freud (*L'oeuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, 1960), laddove ci viene detto che il punto di congiunzione fra fenomenologia e psicoanalisi è da riscontrarsi precisamente nel loro rivolgersi alla medesima originaria “latenza” all'interno di ciò che si manifesta.

Ma torniamo al perturbante come fattore politico. Per coglierne il senso e la rilevanza vorrei addentrarmi indirettamente proprio per via della descrizione dell'influenza che la filosofia della soggettività esercita sulla configurazione del discorso istituzionale moderno. Detto in modo sintetico e tutto ancora da esplicitare, si tratta di cogliere e approfondire come l'interazione fra soggetto e oscillante dinamica dello *unheimlich* non



faccia che riverberarsi nella strutturazione della democrazia moderna e dei suoi risvolti contemporanei, connotandone l'intrinseca ambiguità.

Seguendo – ma variando anche un po' su – la bella immagine del volto di Giano con cui **Carlo Galli** cerca di raccogliere tale ambigua caratterizzazione, potremmo in effetti dire che, per un verso, la quintessenza del politico moderno vede la sua massima espressione nella costituzione della democrazia liberale di matrice illuministica, la quale trae la sua linfa e forza propulsiva proprio dalla figura di una soggettività autonoma, autotrasparente e compiuta. Qui, come si può desumere, è la prospettiva dello *heimisch*, del proprio, del soggetto dispiegato a farla da padrona. Democrazia, su questo *côté*, implica precisamente potere del soggetto politico di autoistituirsi a partire da sé, di costituirsi in base alla capacità di autodeterminazione e autonomia a esso inerenti.

Nell'essere espressione dell'autodeterminazione e dell'autonomia collettiva, la democrazia rappresenta così l'immediato precipitato politico – o traduzione istituzionale – della soggettività moderna. Non a caso, il luogo fondativo del democratico moderno fa esplicitamente riferimento ai motivi del soggetto sovrano e costituente – o meglio, auto-costituentesi (così come risuona nei molti preamboli costituzionali moderni e contemporanei: “**We the People of the United States ... do ordain and establish this Constitution ...**”; “**L'Italia è una Repubblica democratica. [...] La sovranità appartiene al popolo**”; “**La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de ...**”). In tale scia, potremmo anche asserire che la democrazia riflette la piena celebrazione della semantica del proprio, del soggetto politico – il Noi, il popolo – come autore di sé, come autoriflessione libera e compiuta autoreferenzialità.

Per altro verso, però, la democrazia moderna – come, più di altri, **Claude Lefort** ci ha insegnato a mettere a fuoco – si dà come tale solo perché scaturisce da un moto esattamente contrario a quello appena segnalato. Essa si origina infatti quale possibilità d'autodeterminazione collettiva – di un'identità istituzionale che decide dei propri affari e del proprio destino –, solo in conseguenza dell'esplicita scoperta della contingenza nel cuore del politico; ovvero, soltanto in ragione dell'abbandono della credenza premoderna che prevede lo spazio politico detenere un'identità propria e inconcussa quale derivazione di un fondamento ontologico e trascendente preesistente.

In tale prospettiva, proprio per poter giungere a un pensiero e discorso che ammettano la possibilità di un'autocostituzione collettiva esplicita, la

cultura politica moderna ha attinto non all'immediata e compiuta presupposizione del proprio, non alla presunta purezza dello *hemisch*, ma ha piuttosto preso le mosse dall'estraneo, dall'originario *unheimlich*, e ciò proprio nella misura in cui ha scoperto l'infondatezza originaria che la contrassegna e la correlata necessità di doversi costituire a partire da (e sulla base di) tale condizione di contingenza. È in fondo precisamente qui che il potere costituente, come rileva acutamente il grande costituzionalista tedesco **Ernst-Wolfgang Böckenförde**, si mostra quale motivo precipuamente moderno del pensiero politico e giuridico – motivo che deriva, in effetti, dal fatto che una volta acquisito che “non è più un ordine divino del mondo e della natura a determina[re] il fondamento e la coesione prestabilita dell'ordine politico-sociale, [sono] gli uomini di volontà propria e per propria decisione sovrana [a] prend[ere] in mano il loro destino e lo stesso ordine del mondo”.

È da qui che deriva, d'altronde, anche la configurazione necessariamente – o, quanto meno, tendenzialmente – inclusiva delle istituzioni democratiche moderne, dacché il potere, non essendo mai assegnato o occupato una volta per tutte, suscita costantemente – e mai esclude definitivamente – eventuali rideterminazioni dei soggetti, dei temi e delle identità in gioco nell'arena sociale. Per ricorrere nuovamente alla teoria di Lefort, potremmo anche dire che la democrazia, nella misura in cui si articola attorno alla scoperta che il potere è un “luogo vuoto”, è tale da non consentire a qualsivoglia istanza, identità politica, posizione finalmente raggiunta di riempirlo o occuparlo.

Lo *Unheimliche* come fattore politico implica allora che nessun Noi, in quanto democraticamente costituito, può legittimamente affermarsi quale identità pienamente compiuta, quale sfera di proprietà immediatamente aderente a se stessa e autotrasparente. Al contrario, ogni Noi democratico che si guarda dentro di sé non può che ritrovare la ferita stessa che lo contrassegna sin dall'inizio: ovvero l'opacità originaria della propria provenienza che coincide con la frammentata pluralità dello spazio sociale, a cui ha dovuto rispondere attraverso il gesto contingente e, quindi, sempre rivedibile della propria fondazione/costituzione unitaria.

Senonché, analogamente a quanto abbiamo visto accadere per il soggetto singolo allorquando questi reagisce al perturbante incontro con l'estraneo, anche nella vita della soggettività democratica può innescarsi la medesima dinamica escludente e immunitaria quale reazione stessa alla ferita interna che l'estraneo di turno rievoca, rispecchia e riapre. E qui il punto sta esattamente nel riscontrare che l'identità democratica, quanto più versa in condizioni di debolezza e instabilità, tanto più immunitaria e

escludente si mostrerà. Insomma, per una democrazia reattiva – e qui uso il termine “reattivo” in accezione nietzscheana –, la posta in gioco dell’esclusione non potrà che essere direttamente proporzionale all’identità che, a ben vedere, *non si ha* da perdere.

Non sono necessari prodigi ermeneutici per cogliere come tali dinamiche reattive di carattere politico, in uno stato di estrema debolezza delle odierne democrazie, imperversino oggigiorno sottoforma dei vari movimenti sovranisti sempre più pervasivi; movimenti che, coi loro slogan identitari, inneggiano tutti al medesimo primato di un Noi originario e compatto e alla concomitante necessità di una sua riaffermazione attraverso politiche di purificazione da inquinanti intrusioni. Ma anche le ondate populiste odierne, sebbene da tenere distinte rispetto al sovranismo – col quale nondimeno spesso si intrecciano –, condividono di quest’ultimo il medesimo presupposto di una piena e diretta accessibilità a un che di originario, che ora però non si dà tanto nei termini di riaffermazione dell’identità, ma piuttosto attraverso la pretesa politica del dare finalmente piena e diretta voce a quella volontà o esigenza incontestabile e autotrasparente che il popolo deterrebbe immediatamente in sé. Nell’un caso come nell’altro quanto si riscontra è la stessa vagheggiata pretesa di un contatto diretto e privilegiato con un nucleo proprio e primevo, con una patria originaria in cui essere (o ritornare a essere) pienamente di casa.

Spero che da questo discorso traspaia in modo altrettanto chiaro che la mia intenzione non vuole essere qui neppure quella di difendere la posizione diametralmente opposta all’atteggiamento reattivo, sì da difendere un esito per cui la soggettività davvero democratica dovrebbe identificarsi con la liquidazione del proprio, del nostro e/o del patrio. Lo *unheimlich* come fattore politico, in piena aderenza alla lezione di Freud, non può far segno a una tale rinuncia alla soggettività e all’identità. Se è vero che non c’è proprio senza estraneo, è altrettanto vero che non c’è estraneo senza proprio.

**Per cui, se c’è qualcosa che lo *unheimlich* come fattore politico può insegnarci è che ogni Noi, benché punto di riferimento imprescindibile, non è monolitico e assoluto, ma sempre altro e oltre rispetto a se stesso. Proprio e patria, in altri termini, non rappresentano unicamente il solido terreno su cui soggiorniamo e rispetto al quale rivendichiamo titolarità esclusive. “Patria” invece è anche e, nei tempi attuali, più che mai – per dirla con Horkheimer e Adorno – “avvenuto scampo”!**



## STANLEY KUBRICK: OVERLOOKING/PERTURBANTE



MASSIMILIANO SPANU

L'“unheimlich” - il “perturbante”, o lo spaesante/spiazzante - è ciò che di sinistro si annida nel domestico, nella propria casa e nella propria convenzionalità. Quindi, nella propria identità. I concetti d'identità e perturbante, però, implicano ovviamente la chiamata in gioco di un terzo concetto: l'alterità, che pur si cela in noi (“Io è un altro”, scrive Rimbaud).

Il concetto conosce alterne fortune, e notoriamente fu introdotto da **Ernst Jentsch** con un saggio del 1906, *Zur psychologie des unheimlichen*, per essere poi ripreso e dibattuto precipuamente da Sigmund Freud nel suo *Das Unheimliche* del 1919. “Perturbante” è dunque quello che si usa definire un “termine concettuale”, un aggettivo sostantivato atto ad esprimere in ambito estetico ciò che è, o appare come profondamente estraneo. Eppure, vi è qualcosa di strenuamente familiare, nel perturbante. Che, infatti, è ciò che avvertiamo come enigmatico, indecifrabile, per quanto apparentemente simile.

Perturbante è ciò che è doppio, sosia, ma che si manifesta, parzialmente almeno, come radicalmente opposto, avverso (negativo, ma della cui negatività non vi è prova, essendo il perturbante motivo d'angoscia, in conseguenza, però, d'una qualche aurorale rimozione).

Il perturbante è ciò che ammicca, ma che risuona in qualche modo e misura di malvagità: motivo per cui proviamo un'intima diffidenza nel considerarlo, e non sappiamo neppure perché, vista la spaesante specularità che tramite lui ci si para dinnanzi.

Questo “quasi noi”, prima disturbante e poi terrifico, trova molti esempi perfetti al cinema: il medium cinematografico e il suo linguaggio visivo forzano i limiti della percezione, li fanno esplodere, tesi come sono tra realtà e rappresentazione. Sin dalle sue origini, il cinema si dedica con particolare attenzione al minare le certezze delle vedute più ovvie, per sostituirle quando possibile con quelle dell'inedito, dell'esotico, del lontano, del mostruoso, financo dello scandaloso. Per la maggior parte dei casi si tratta di vedute atte sempre a sensibilizzare al non consueto, o al terrorizzare o al far sognare.

Ma non è del tutto, o sempre, solo così, con il perturbante. Ciò che avvertiamo come altro-da-noi assume spesso nel perturbante (soprattutto in quello “cinematografico”) le sembianze allucinatorie più diverse, caratterizzate però dall'essere avvertite come vicine, contigue, trasparenza di una qualche realtà, seppure indiscutibilmente e ancora una volta “altra”: ciò soprattutto per la forma con cui normalmente sono espresse. Lo sguardo mette a fuoco le cose, gli ambienti e gli esistenti, e ce li restituisce rappresentati come motivo, appunto, di perturbanza, delimitandone però l'origine; e lo fa soprattutto collocandole nelle modalità consuete dello sguardo: forme, marcature estetiche, linguistiche, comunicative, che ben si distanziano dal più consono MRI, modo di rappresentazione istituzionale, di cui scriveva Noël Burch in *Il lucernaio dell'infinito* (1991).

Ed è così che al cinema, sin dalle origini, si vedono, come fonte di meraviglia, gli altri; o meglio, il Grande Altro precipitato nella propria temperie.

Un Altro che è sempre culturale, politico, ovviamente: in origine, i bambini deformi o sciancati, i nudi, i pugili ritratti dalla cronofotografia, per mezzo del zoopraxinoscopio nella **Animal Locomotion di Muybridge**; oppure, la danza d'indiani **Sioux di Edison** (i pellerossa – termine implicitamente culturale e razzista - che pur si era finito di sterminare nel 1891, quattro anni prima la nascita del cinema); gli animali selvaggi, domati o ammazzati in modo weird, magari a Coney Island (nota la triste vicenda dell'**elefante Topsy**, elettrificato di fronte alla macchina da presa, che tanta rabbia muove ancora nello spettatore contemporaneo, e basta leggere gli insulti del web, oggi, a Edison); e poi le ricostruzioni di esecuzioni in carcere, i William Wilson, gli studenti di Praga, i diavoli, il Male e le streghe d'ogni genere e tipo, i carretti fantasma, i Frankenstein - ovvero la scienza guardata con sospetto e malia - o i trafficanti d'anime, il vizio pubblico, con le piccole travolte dalla prostituzione; o ancora, e ancora, i vindici **Golem** d'argilla, gli zombi vudù delle ossessioni colonialiste, le rivoluzionarie dame di **Metropolis**. Questa attrazione-repulsione, attivata dal perturbante sulle figure di limite dell'umano, à bord au bord, trova così una moderna, perfetta concretizzazione che pare esemplare nelle immagini



(o almeno, in alcune, in molte di esse) di **Shining** (1980), forse il capolavoro più celebre di **Stanley Kubrick**. Mai la prossimità al concetto più puro del **Signor Diavolo**, ultimo film di Avati, si è descritta con eguale sapienza.

Da certe immagini del più noto film dell'orrore, collocato nella famiglia americana (probabilmente in crisi economica, costretta com'è a fare l'inverno lassù; parcellizzata, isolata, abbandonata a sé stessa) proviene infatti un quasi inspiegabile sovrappiù di senso, una certa polisemia e apertura, e la sua autoriflessività: nello specifico del caso che analizzeremo ciò ha luogo con la rottura del tabù dello sguardo in macchina. Con una pratica assai bazzicata da Kubrick, non solo ma principalmente in *Shining*, che pure il cinema classico americano ha considerato sempre proibita.

Infatti, questa modalità della ripresa costringe lo spettatore ad un'emersione improvvisa della propria consapevolezza altrimenti perduta nella fruizione del film - attraverso i suoi classici giochi e tipici processi identificativi-proiettivi - che improvvisamente evaporano nel rimbalzo dello sguardo di chi assiste al film nello sguardo del personaggio.

L'ideal reader [qui spectator] affected by an ideal insomnia (Joyce) sperimenta in *Shining* (un film sull'overlooking, sul pre- ed oltre-vedere che narra di **Jack Torrance**, ove Torrance è municipalità bianca a 50 minuti di macchina da Hollywood) alcuni dei momenti più perturbati della storia del cinema. Si tratta di un cinema che, come scriveva **Gianni Canova** qualche anno fa, "si fa carico della rappresentazione dei corpi, visualizzando la contraddizione". Mettendo in scena "l'insopprimibile ambivalenza del corpo cioè la sua inevitabile residualità, assieme alla sua tendenziale sparizione".

Fatto è che tale apparente cortocircuito, formale e psichico, è in *Shining* la base su cui si regge una delle ghost story più celebri (a mia esperienza, è film tra i più visti dagli studenti), ma anche il modo - con doppio giro di senso - per raccontare da un lato l'orrore nascosto nello sguardo spettatoriale, dall'altro per parlare di cinema.

Ed infatti la scena cui qui si farà riferimento iperbolizza il concetto stesso di visione intesa come allucinazione, come fenomeno a cavallo tra il parapsicologico e l'ossessione, tra il magico e la realtà, o anche come semplice esperienza psicoanalitica della sala. La scena di cui si dirà, allora, allestisce non un singolo, ma addirittura un doppio, vertiginoso voyeurismo: a) quello che sottende l'esperienza spettatoriale e cinematografica in genere (*Il significante immaginario. Cinema e psicoanalisi*, Ch. Metz), e b) quello tematico, contenutistico, legato a ciò cui Wendy assiste.

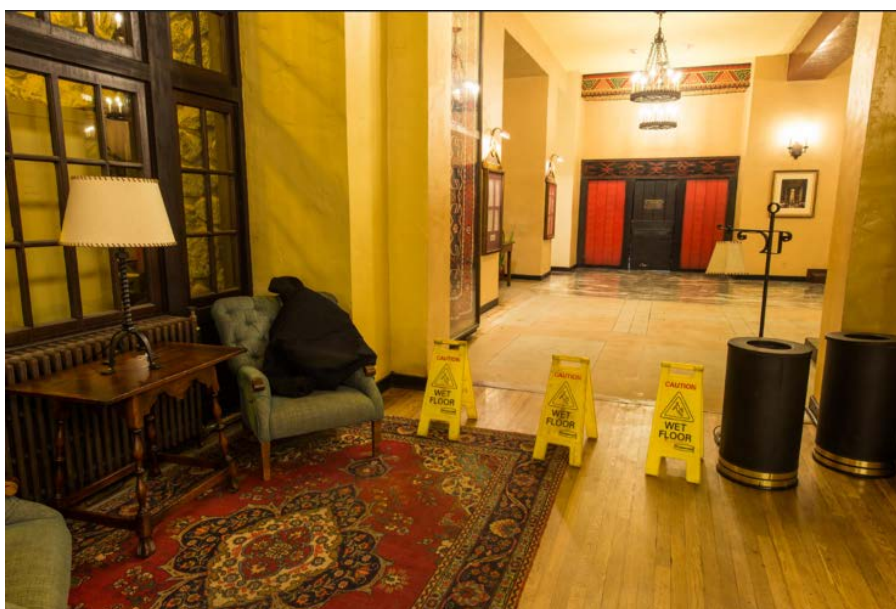
Vediamo nello specifico.

**Danny** ha scritto col rossetto "redrum" ("murder", tradendo la catottrica di Eco nel suo *Sugli specchi e altri saggi*), e **Jack Torrance** cerca d'entrare nel bagno a colpi d'ascia, in una delle scene più famose di sempre (con la famosissima citazione del Lupo cattivo di **Three Little Pigs**, 1933, diretto da Burt Gillett: "Little pigs, little pigs,

let me come in!”). Wendy (fig.1) si difende disperatamente in bagno, dopo aver fatto scappare Danny sulla “neve”, accumulatasi fuori dalla finestra.



**Dick Hallorann** (Scatman Crothers) ha il nome cambrico, disvelatore e perfettamente kubrickiano dell' *hallwr* [hallur], il “salinatore”: è l'uomo del sale che arriva con la neve - ove la neve del labirinto dell'Overlook è davvero una montagna di 900 tonnellate di sale e polistirolo -. Egli è giunto ed è entrato in Overlook Hotel (risultato della somma di due luoghi reali: gli esterni sono quello del Timberline Lodge, alle pendici di Mount Hood, Oregon, mentre gli interni sono modellati pienamente su quelli dell'Ahwahnee Hotel in Yosemite National Park).



Danny si nasconde, Jack lascia Wendy disperata, sotto shock, al di là della porta. La macchina da presa (d'ora in poi, mdp) inquadra in totale la hall dell'albergo, e va incontro al cuoco sensitivo. “Hello, is anybody here?”.



Poi, con movimento avvolgente e senza soluzione di continuità, lo lascia sfilare sulla sinistra e si pone alle sue spalle. Lo segue sino a quando Hallorann è investito dalla furia omicida di Jack (Torrance, Nicholson). Questi, alla fine del corridoio della lobby, da nascosto che è dietro ad un pilastro, fa irruzione in campo urlando, e colpendo Hallorann mortalmente. La mdp si colloca allora in campo medio. Seguono le immagini - in primo piano, o mezza figura - dei lineamenti stravolti dei due uomini: uno, belluino, che uccide pantagruelicamente, e vediamo l'orrenda ferita che procura alla propria vittima; l'altro, agonizzante, che urla e crolla.



Inframmezzato a questi, il volto di **Danny** (proprio Danny Lloyd), che ha “visto”: nel senso che ha percepito con chiarezza cosa è successo pur essendo in altro luogo (il vano chiuso d'una dispensa bassa, metallica, per le pentole). Il bimbo urla disperatamente stravolto dal terrore, in primo piano.

Sullo sfondo dei successivi primi piani, vediamo un quadro e, di volta in volta, delle forature o porte, come è normale sia dietro a tutti i protagonisti degli accadimenti di *Shining*: Così facendo, ognuno tra essi è continuamente *messo in abisso*, incorniciato ulteriormente all'interno della stessa cornice del quadro, a

segnalare il doppio registro - quello narrativo e quello metanarrativo - con cui va valutata la sua presenza nella scena in questione.

Vediamo il volto di Jack che si leva dal bordo basso del quadro, con ghigno folle sullo sfuocato dietro di lui, e la prospettiva centrale, simmetrica e completa, del corridoio, in fondo al quale, come già detto, si nasconde il piccolo.



Che a un certo punto scappa a gambe levate, per mettersi in salvo da cotanto padre - e così dalla stessa mdp, separata dal suo sguardo, qui dietro a Jack -.

Nel frattempo la mdp *precede a ritroso* la povera Wendy, che sale le scale esausta, sconvolta al punto da apparire vecchia; sembra una maschera tragica, un'icona contemporanea, la donna dell'*American Gothic* di Grant Wood, incarnandone quasi plasticamente il disagio e la fatica pur nell'orrore e nella sua iperattivazione semantica, à *L'Urlo* di Munch: Wendy veste, o meglio è infagottata dalla casualità d'emergenza tragica, con una dolcevita a collo alto sopra la quale vediamo una camicia dozzinale e l'accappatoio - o veste da camera - in ordine e logica, quindi, tutta capovolta, a raccontare forse un corpo protetto a cipolla, che si vuole scheletrico, con le occhiaie, col ranismo dei bulbi oculari, fuori dalle orbite per l'orrore del massacro familiare che si sta prefigurando. Il coltello è sempre in mano, parte del corpo, *extrema ratio* anche per quel corpo.



La mdp la precede sulle scale, fluida, mentre la donna ballonzola devastata, burattina senza fili: annaspa, sospira, armeggia nell'aria con le dita.

Ad un certo punto, Wendy rallenta, mentre la colonna sonora sciorina recitativi che sembrerebbero d'un rito occulto, e sentiamo la musica cosmica, letteralmente gigantesca - almeno quanto il Male che si è scatenato sull'Overlook - di *Polymorphia* (1961) di Krzysztof Penderecki, punteggiata da altre sonorità e strumenti che sembrano rimandare al teatro orientale e ai suoi effetti sonori di sorpresa.

E difatti il quadro, i limiti dell'immagine sul suo sguardo attonito, ci restituiscono, allora, una porzione di spazio articolata nella solita prospettiva sviluppata in profondità, centrale e simmetrica, così composta: a sinistra, la porta della stanza 105. Un quadro, un mobiletto anonimo. Sulla destra, un distributore d'acqua da ufficio, e la ringhiera della scala che, illuminata espressionisticamente, proietta a muro la propria ombra dinamizzando l'intera scenografia.

Centrale, lo stipite di una porta che a sua volta incornicia: 1) un comò, sul quale poggia una grande *abat-jour*, occasione d'una *back light* fondamentale all'illuminazione della scena; 2) la parte inferiore di un letto matrimoniale, sul quale è disteso un uomo con smoking o tuxedo e scarpe lucide, da cerimonia. Riverso su di lui, un altro uomo, apparentemente, che veste a glutei scoperti una pelliccia animale e indossa una maschera ferina, grottesca. **Quest'ultimo sembra intento ad un *blow-job* sull'altro, cosicché la scena, narrativamente del tutto immotivata, è passata alla storia come la scena del "Blow Job Bear" o del "Blow Job Dog", anche "Barf".**



Qualcuno suggerisce – sulla base degli scritti di King - che si debba trattare d'una situazione implicante il personaggio di **Horace Derwent**, organizzatore della festa per la riapertura dell'Overlook Hotel nel 1946: si tratterebbe d'una chiara allusione al mitico regista e magnate **Howard Hughes**. Il party si sarebbe chiuso col presunto suicidio di Lewis Toner, l'ex amante omosessuale di Derwent: respinto, Toner si barricava nella stanza e muore, ma sulla tragedia aleggia il sospetto assai concreto di un omicidio. Nel film di Kubrick, invece, nulla rimane di questo *subplot*, se non l'apparizione di cui sopra che non sappiamo decrittare se non nei termini d'una epifania della massima perturbanza cinematografica possibile, quella voyeuristica e, appunto, *dogging*, d'un rapporto sessuale orale ma fortemente interpellante lo spettatore, pur in maniera cinematograficamente cortocircuitata.

Certo, la scena illustra il primo degli sguardi di *climax* dell'"orrore sovranaturale" che Wendy vivrà da quel momento: lo spettatore è sempre con lei, *attraverso* il corpo e gli occhi di lei, in un crescendo oggettivo e soggettivo, proiettivo e identificativo che non concede scampo.



In sé, però, nulla di veramente spaventoso in un pompino. Invece, la traiettoria dell'identificazione spettatoriale sullo sguardo di Wendy - forse una consorte asessuata in un rapporto compromesso, dati i simboli fallici con cui si accompagna (mazza da baseball, coltello, e la critica statunitense ci si è sbizzarrita) - è così definita: a) inquadratura in mezza figura del volto di Wendy/Shelley Duvall, b) inquadratura di ciò che appare attraverso quella porta aperta, c) agnizione dei due personaggi fantasma guardati, consapevoli che li si sta guardando, che restituiscono lo sguardo, partecipanti (cosa qui esiziale: partecipanti dello sguardo, ma con chi? Con Wendy? Con la donna-fallica e simbolica di cui si è detto? Con lo spettatore in carne e ossa?).



Quindi, d) lo zoom dell'obiettivo sui loro volti (uno zoom quasi materiale, di cui rimane incisa nell'immagine la deformazione laterale, a significare una particolare messa a fuoco estremamente drammatica); infine, e) il ritorno sulla figura ciondolante, disfatta, di Wendy annichilita dalla visione, che fugge quasi impazzita.

Cosa ha davvero visto, Wendy, per esserne così terrorizzata?

In sintesi: cosa sta succedendo? Perché ne è orripilata e da subito, come noi - immediatamente?





Intanto, ha visto due persone che all'Overlook non dovrebbero esserci. Ha visto, cioè, due *non-corpi*, due persone che non è possibile siano lì, che non sono proprio, *eppure sono*. Il perturbante della scena, qui, precede appena l'orrore mitologico che il film apparecchia subito dopo, con il padre orco che insegue il bambino nel labirinto per farne *dissecta membra* (come fu per le gemelline). Vediamo lo stratagemma di Danny, come Teseo, quasi Pollicino per salvarsi.



Il perturbante sessuale, dunque, inaugura la linea di visioni tra realtà e mitologia che portano al corpo finale di Jack, congelato e osceno, *o-skenòs*, inquadrato ed esibito come immondo, orrendo padre estatico e fuori gioco, fuori-scena, fuori l'albergo-mondo nel labirinto (non a caso, invece, un simbolo di visceralità femminile): dopo la cella della dispensa, da cui Jack esce per l'inspiegabile operare

materiale, fisico, della voce acusmatica di Delbert Grady, ora è *Jack-in-the-snow*, atto a ripresentarsi solo e definitivamente in effigie proprio nella rappresentazione fotografica, nella camera verde, quella dei morti (o se si preferisce in quella “chiara” barthesiana), cioè ***nella fotografia tra le fotografie*** della Cold/Gold Room del Ballo del 4 luglio 1921: tutto ciò mentre qui, qui sì, parte “Midnight, the Stars and You”, con gli applausi finali del pezzo che sono anche i nostri, sommo richiamo alla meta-narrazione di tutto il film.



La visione di Wendy di quella stanza, con l'immagine perturbante dei due (rispecchiamento e costituzione, continua, di un *io-allo-specchio?*) precede quindi i tre vertici della triangolazione freudiano-lacanianiana classica: il dato Reale (il corpo senza vita di Hallorann, in una pozza di sangue), il grottesco immaginario (il personaggio con testa spaccata che brinda alla “gran bella festa, vero?”), e il simbolico, che verrà col mare di sangue che sgorga dalla porta nera-rossa: porta che tanto ricorda l'ingresso di un cinema.



Sono pure visioni, autonome, autorisolte, e tutte ricondotte allo stesso piano ontologico: che è quello triplicemente narrativo di un romanzo di partenza (a firma di **King**), di un romanzo non scritto che però è negli eventi narrati (le pagine di **Torrance**), di un film fatto, concluso, immortale (di **Kubrick**).

Il perturbante, allora, come l'orrore che ne sgorga, non può prescindere dai corpi e dagli oggetti narrativi e personali che connota ed investe in quanto sguardo - restituendoceli attivati, però, di forza del tutto diversa -. Il perturbante non può essere caratteristica *implicita* di un oggetto, di un ambiente o d'una persona, ma è **das Ding**: è la cosa e il suo vuoto, una sorta d'*acting* puro dell'orrore primordiale. Quindi, è anche l'oggetto transizionale (il *peluche* lacaniano e osceno, separatorio, dalla figura della madre/padre, qui un uomo travestito) in una dinamica di paura e desiderio, di sguardo e realtà che investe i personaggi tutti d'una famiglia qualunque.

Questo di *Shining* è uno sguardo totalizzante e a tutti comune, universale, che in maniera molto precisata ricolloca e attiva gli esistenti, gli ambienti e i personaggi, di valenze oniriche e altrimenti passive, ininfluenti, tramite il film invece survoltate (ecco il vero orrore: noi siamo tra loro, con loro). La grafica reiterata sulla moquette dell'Overlook, d'altra parte, sembra giocare il ruolo d'una difficile concettualizzazione simbolica, quella del "dispositivo" che tutto comprende (Baudry, Metz, Deleuze), rendendo impossibile la fuga dei personaggi: **essi sono imprigionati, noi siamo imprigionati.**



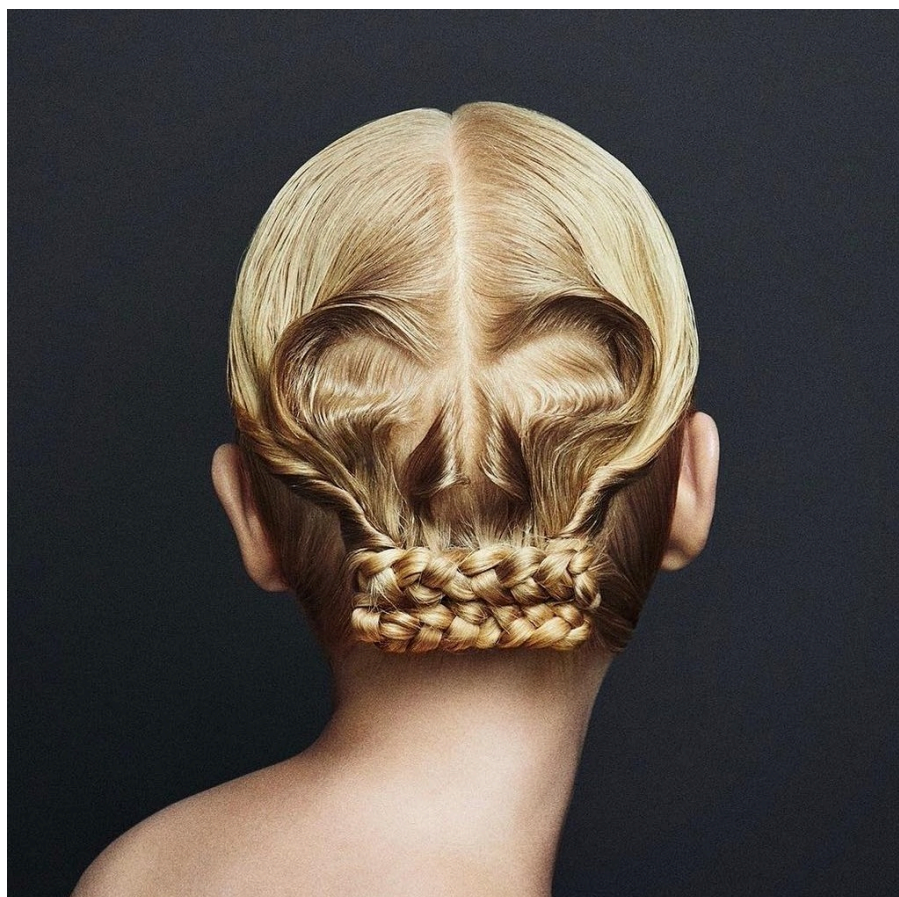
Come succede con le linee incrociate delle camicie felpate di Jack (o di Wendy, rigorosamente a quadri, quadretti, quadroni), lo sguardo che fa di sé questo film sembra dirci che tutto è embriacato nella stessa *texture*, che tutto è in intrigo cinematografico, dove cioè il tempo conta sino ad un certo punto (è l'eterno presente dell'immagine cinematografica), dove rimane infine solo il vedere e l'accadere, la storia di massacri quotidiani, di follia omicida, purtroppo, così diffusa. "I'm intrigued", dice Jack Torrance durante il colloquio di lavoro iniziale con Stuart Ullman. Così almeno è sino all'ultimo fotogramma, incastonato tra i molti nelle loro

cornici, e poi alla didascalia, al linguaggio e all'orrore del nostro occhio, al nostro tempo, al nostro overlooking/perturbante.





## IN DIFESA DELLA PENA DI MORTE



PIER MARRONE

Freud inizia il suo lavoro su quanto chiama il **perturbante** con una sorta di *excusatio non petita*: la psicanalisi molto raramente si occupa di problemi che hanno a che fare con l'estetica, anche quando con estetica non si intenda solo la teoria del bello, ma l'indagine generale sui sentimenti umani. È una giustificazione non richiesta perché la psicoanalisi si è occupata spesso con Freud e successivamente con innumerevoli altri della produzione estetica. Sarebbe strano, in effetti, che una teoria che ritiene il materiale onirico, i sogni ad occhi aperti, il materiale notturno le porte di accesso privilegiate al nostro materiale rimosso non lo facesse, come anche Freud fa in questo breve testo.

Talvolta si accredita Freud come lo scopritore dell'inconscio, una scoperta rivoluzionaria che avrebbe sovvertito le nostre credenze su ciò che siamo e sulla nostra coscienza. Quando si recò negli Stati Uniti nel 1909 per un ciclo di conferenze

enfaticamente commentò che vi andava a portare la **peste**, ossia lo studio approfondito del materiale vivente sotto la coscienza. Ma questa peste, come accade in tutte le società umane, vi era già ben insediata nelle forme del racconto mitico, delle credenze religiose, delle fiabe popolari.

Il perturbante irrompe sulla scena della nostra vita improvvisamente, come il colpo di genio o il fluire del processo creativo, ma **la sua valenza è negativa e non positiva. Perturbante è il turbamento che si prova per qualcosa di familiare che improvvisamente diviene non familiare.** Freud fa principalmente riferimento a un terrore che improvvisamente esibisce un altro aspetto, un'altra piega, altre implicazioni del nostro mondo quotidiano. Il termine tedesco per perturbante è **unheimlich** e il suo contrario **heimlich**. Heimlich è quanto è pertinente alla casa, all'ambiente familiare, alla sicurezza delle proprie mura e del proprio ambiente mentale consolidato, ma Freud scopre che esistono ricorrenze lessicale dove i due termini sono equivalenti. Rassicurazione e turbamento, serenità e terrore potrebbero essere affini? Da dove nasce il turbamento? Il turbamento è dentro di noi e si insinua e nasce proprio dalle esperienze comuni che formano la nostra personalità. Il bambino che ha paura del corridoio buio oltre la sua stanza o il protagonista di una storia che non sa chi ha di fronte sono incerti e spaesati prima di essere terrorizzati. Come da bambini non sappiamo cosa c'è in fondo a quel buio corridoio, così in tutta la nostra vita noi non sappiamo mai davvero chi abbiamo di fronte, nemmeno quando abbiamo accesso all'intimità sessuale con la persona che amiamo e che è il nostro partner da lungo tempo (non è forse vero che ognuno vive il proprio orgasmo e non quello di qualcun altro?).

Perché, però, Freud osserva che spesso nelle storie per bambini il perturbante nasce da non sapere se il personaggio che il protagonista incontra sia una persona o un automa? Freud si troverà anche a criticare questa posizione che ritiene parziale, e forse effettivamente le cose stanno così dal punto di vista di una teoria complessiva della psiche umana. Sono in effetti tante le cose familiari che possono provocare turbamento. Ad esempio molti fenomeni naturali. Un mare di solito calmo che improvvisamente ti travolge, un vulcano sonnecchiante che esplode. Ma si tratta realmente di cose familiari? Lo sono perché fanno parte dell'ambiente naturale nel quale noi viviamo, ma noi non siamo la natura. Siamo invece un intreccio poderoso di determinazioni naturali e influenze culturali e ambientali. La natura, il vulcano che esplode, il mare che ci sommerge, il predatore che ci assale non sono realmente perturbanti. Ci creano spavento, terrore, ci sentiamo sommersi da forze che non controlliamo perché le percepiamo come estranee a noi, come forze radicalmente aliene alla nostra umanità, ma ci sono sempre state estranee. Non è la scoperta improvvisa che ciò che appare familiare non lo è. Ecco perché il riferimento all'automa è pertinente e tutt'altro che incompleto.

L'automa dice qualcosa di noi. Il romanzo di **Ian MacEwan**, *Macchine come me*, ambientato in Inghilterra negli anni Ottanta del secolo scorso in un passato

alternativo dove Alan Turing, considerato uno dei padri dell'intelligenza artificiale è vivo ed è divenuto baronetto, i social esistono e internet è già capillarmente diffuso, immagina proprio l'inserimento di una macchina, che scopre la complessità della propria coscienza, in un triangolo amoroso. Quando pensiamo all'automa che forse verrà, ci chiediamo quale genere di coscienza avrebbe. Magari potrebbe avere la stessa forma esteriore che abbiamo noi, ma basterebbe questo per farne un essere umano per quanto artificiale? E qui veniamo al punto che mi interessa. Il perturbante sembra essere molto spesso qualcosa che appare come umano: un automa, una presenza oscura che ci attende alla fine di quel corridoio buio fuori dalla stanza da letto dove dormivamo da bambini. Moltissime fiabe hanno proprio come contenuto un oscuro presentimento prossimo al terrore che si palesa nel dubbio che qualcuno dei personaggi non sia realmente umano e voglia farci del male. Capite verso quale enorme problema si va a parare quando si affronta il perturbante? È niente meno che il problema che sta al fondo dell'antropologia: che cosa significa essere umani?

Molti hanno manifestato seri dubbi sull'esistenza dei cosiddetti **universali umani**, ossia sull'esistenza di caratteristiche transculturali che sono immuni dall'influenza ambientale e si manifestano allo stesso modo in tutte le culture. Se questi universali esistessero, allora sarebbe dimostrata l'esistenza di una natura umana, una nozione che molti intellettuali ritengono irrimediabilmente compromessa con il pensiero occidentale, per sua stessa natura qualificato come violento, colonialista, oppressore.

Io direi che in primo luogo è proprio una certa, per quanto indeterminata, concezione di natura umana, che promuove idee altrimenti encomiabili, come quelle, ad esempio, dei **diritti umani universali**. Se però voi leggete le varie carte internazionali che parlano e statuiscono i cosiddetti diritti umani non troverete mai una dimostrazione della loro esistenza, ma una semplice affermazione del fatto che ci sono, come se fossero parte della natura e come se una loro violazione fosse una violazione dell'ordine naturale. Non sembra una gran maniera di difenderli. D'altra parte, le carte dei diritti sono dei documenti politici e non pretendono di fornire argomentazioni stringenti collegate a dati di fatto largamente accettati. In tutte queste carte si parla di diritto alla vita e di dignità umana, che sono concetti molto vaghi. Il diritto alla vita non è soverchiante nel caso di un'aggressione, di una guerra, di qualcuno che minacci la sicurezza dei nostri Stati (perché deve essere chiaro questo: chi governa gli Stati deve essere pronto anche ad ordinare degli omicidi). La dignità dipende molto dalle aspettative personali di ciascuno e da una miriade di altri fattori. Nella stessa vaghezza delle carte dei diritti i difensori dell'assenza di universali umani, ossia della inevitabile contaminazione culturale del concetto di "natura umana", trovano un *assist* argomentativo notevole.

Tuttavia, un altro settore di ricerca sembra dare uno scossone poderoso a questa idea dell'assenza quasi completa di universali umani. Si tratta della **psicologia sociocognitiva** che oramai da tempo individua pattern stabili in tutte le culture che



sono utilizzati per affrontare tanto situazioni normali della vita quotidiana quanto eventi critici. Abbiamo dei pattern per sviluppare l'attaccamento alla prole, abbiamo degli schemi che ci rendono diffidenti verso gli estranei al nostro gruppo e che sviluppiamo sin dalla nostra infanzia. In fondo, a chi nega l'esistenza di universali umani si potrebbe applicare la medesima strategia dialettica che **Aristotele** applicava a chi vorrebbe negare il principio di non contraddizione (quel principio che dice che è impossibile che una cosa sia e insieme non sia nello stesso tempo): è sufficiente che si metta a parlare. Parlando non potrà evitare che le sue parole significhino qualcosa. Sarà cioè impossibile che significhino e insieme non significhino. Allo stesso modo, a chi nega l'esistenza degli universali umani dobbiamo solo chiedere se intende quello che gli stiamo dicendo. Se la risposta è positiva, come non può non essere, ecco che allora risulta confutato. Ma il linguaggio è solo una parte del patrimonio comune che ci rende umani. La propensione alla cooperazione all'interno di piccoli gruppi ne è un'altra, che probabilmente deriva dal nostro passato di cacciatori-raccoglitori. Detto questo, si può allora trarre una conclusione provvisoria. La natura umana esiste, anche se non siamo ancora in grado di descriverne esaustivamente le caratteristiche. Esiste assieme a una forte plasticità del comportamento umano (che fa sì ad esempio che esistano società con etiche modellate secondo criteri ancora in larga parte religiosi e società che invece hanno etiche pubbliche secolarizzate e laiche).

**Le emozioni, poi, sono comuni a tutto il genere sapiens.** La tristezza, la perplessità, la gioia di un sorriso, l'ostilità, l'allerta si manifestano nell'attivazione delle stesse strutture muscolari sulla nostra faccia. Una piccola struttura cerebrale insediata nelle profondità dei lobi temporali, l'**amigdala** dalla forma di una mandorla (della quale porta il nome), è il centro operativo delle nostre emozioni e comanda la nostra reazione agli stimoli che giungono dal mondo esterno. Dobbiamo rifuggerne? Dobbiamo accoglierli? Decreta gli automatismi del rilascio degli ormoni, prepara i muscoli all'azione della lotta o li rilassa nella tranquillità della fiducia, aumenta le nostre pulsazioni cardiache se necessario. Se il vostro cervello è sottoposto a una risonanza magnetica e voi fate rivivere nella vostra memoria il ricordo di un'intensa gioia o di una profonda tristezza, l'amigdala brillerà nell'elaborazione grafica della macchina. Siamo umani perché abbiamo iscritte nella nostra biologia le caratteristiche della nostra specie.

Abbiamo di fronte un essere umano o un non umano? Secondo me il non umano non è necessariamente l'animale (con l'animale condividiamo la struttura di molte emozioni, lo sa chiunque abbia in casa un animale di affezione) e non è necessariamente la macchina (che performa in fin dei conti alcune strutture del nostro pensiero razionale in maniera più efficiente, ma non sostanzialmente diversa da noi, almeno finora). E allora che cosa è? Io penso sia soprattutto ciò che sembra umano ma non lo è. E io credo che esistano individui che apparentemente sono membri della specie umana, ma in realtà ne facciano parte solo per alcune caratteristiche che non bastano a renderli umani. Hanno la nostra forma corporea,

hanno i medesimi tratti del volto e riescono a simulare le nostre medesime emozioni, ma non sono come noi normalmente siamo. Mi sto riferendo a quella tipologia di individui nota come **serial killer**.

Qualcuno potrebbe dire che il serial killer esacerba solo caratteristiche di crudeltà che tutti noi abbiamo potenzialmente. Certo, noi siamo capaci di commettere crimini orribili e olocausti di terribili proporzioni, se raggruppati in un insieme abbastanza vasto da spersonalizzarci. L'Olocausto nazista degli ebrei, che è solo uno degli olocausti accaduti nella storia, prevedeva la spersonalizzazione nelle esecuzioni di massa e la disumanizzazione della vittima. Nonostante queste pagine orribili che probabilmente non mancheranno di ripetersi nella storia umana, abitata da una specie con un'alta propensione alla violenza intraspecifica, quegli omicidi, quei crimini contro l'umanità sono in gran parte stati commessi da uomini comuni, come li ha chiamati lo storico **Christopher Browning**. È noto che il numero degli stupri in guerra aumenta in maniera significativa da parte di uomini che nella vita civile non praticerebbero violenze sessuali (questo comportamento potrebbe avere una spiegazione evolutiva; dal momento che chi partecipa alla guerra di solito è giovane e con un'alta probabilità di non ritornare a casa, il suo gene egoista gli suggerisce di propagare il proprio Dna in qualunque modo).

Ma nel caso dei serial killer? Non c'è nessuna guerra in corso, può non esserci nessun Dna da trasmettere, come accade nel caso di serial killer omosessuali. Si prenda il caso di **Jeffrey Dahmer**, noto anche come **il cannibale di Milwaukee**, che si è reso colpevole nel corso di 13 anni di almeno 17 omicidi efferati noti, di solito adolescenti maschi asiatici o afroamericani, vittime violentate, smembrate e in alcuni casi mangiate. Prima di essere ucciso in carcere Dahmer dichiarò che i suoi omicidi erano imputabili al fatto di essersi allontanato da Dio, ma questa non è ovviamente una posizione che possa essere accettata in una discussione pubblica, dal momento che non tutti quelli che si allontanano da Dio diventano omicidi seriali. Il problema della profilazione dei serial killer ha occupato molti studiosi e senza addentrarsi in ulteriori dettagli, quello che sembra essere comune è una completa mancanza di capacità empatica nei confronti delle vittime. A cosa è dovuta? Una delle ipotesi è che la causa sia da ricercare in una **disfunzione del sistema limbico** implicato massicciamente nel controllo delle emozioni. È probabile che questa disfunzione venga innescata verso esiti criminali da circostanze ambientali.

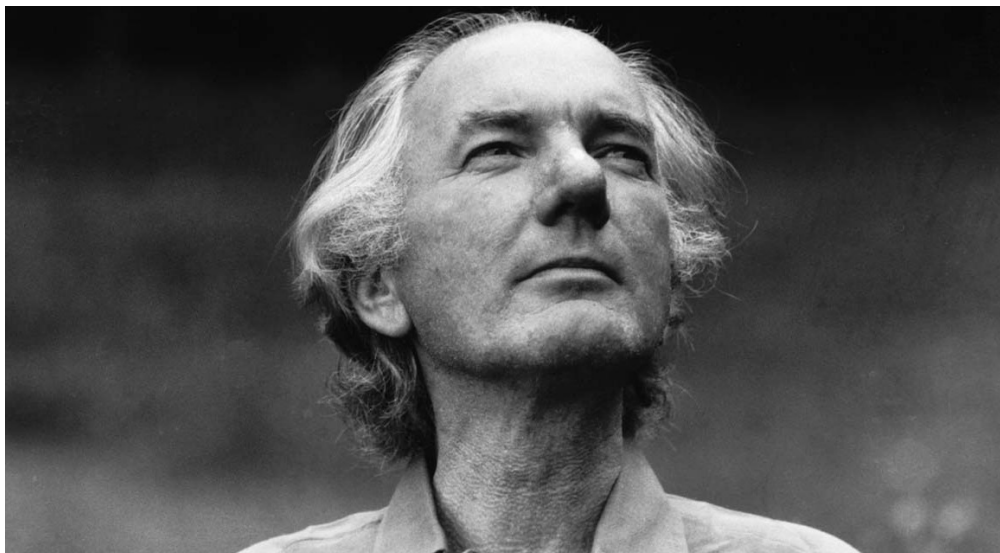
Il serial killer è davvero un caso emblematico di perturbante: potremmo essere noi se, in possesso di quelle disfunzioni, incontrassimo il giusto innesco ambientale (sembra che ci siano almeno tre comportamenti comuni a tutti i serial killer, anche se questo non significa che chi li abbia sia un potenziale serial killer: **enuresi notturna, piromania, maltrattamenti di animali**). Ora, che cosa fare dei serial killer? Io penso che si tratti di uno dei casi che giustificano la pena di morte, pena contro la quale io non sono mai riuscito a trovare un solo argomento di principio convincente. Ammettiamo che si sia certi, oltre ogni ragionevole dubbio, della colpevolezza di un

serial killer. L'omicida seriale ha filmato i suoi omicidi, li ha confessati, i video dei delitti non sono stati manipolati. L'ergastolo è una punizione adeguata? Dal momento che la pena dovrebbe essere rieducativa, molti dubitano che l'ergastolo sia un buon metodo di rieducazione. Ma il serial killer può essere rieducato? Al momento attuale, la risposta deve essere negativa, dal momento che non esistono cure riconosciute per gli omicidi seriali. Bene, si dirà, l'ergastolo è una pena più che sufficiente. Dahmer fu di fatto condannato a una serie di ergastoli che ne avrebbero in ogni caso impedito il rilascio e quindi non sarebbe mai tornato in libertà. Ne siamo proprio sicuri? Ne abbiamo l'assoluta certezza? Non avrebbe potuto verificarsi un qualche evento, un'evasione spettacolare, un evento naturale che distruggesse il carcere e lo rimettesse in libertà di nuovo tra di noi? La probabilità che un serial killer, che abbia pure ricevuto molti ergastoli, non riesca a uscire di galera non è assoluta. Perché assumersi anche un minimo rischio con costi molto elevati? Perché non ucciderlo e risolvere il problema? Non sarebbe una maniera molto migliore sia per proteggere la società sia per venire a patti in maniera efficace con il perturbante di un umano che non è quello che noi siamo? Davvero una persona non umana come Dahmer non meriterebbe di essere ucciso, anche se consideriamo la cosa non dalla prospettiva dell'ordine sociale, ma da una prospettiva più ampia, che potremmo chiamare etica o di ordine cosmico?

Io penso che ognuno di noi abbia emotivamente delle grosse difficoltà a giustificare l'esistenza in vita di individui che rientrano in questa tipologia, mentre nello stesso tempo penso anche che non esistano argomenti razionali per opporsi alla pena di morte in queste circostanze. **Però esiste un'obiezione, che si potrebbe formulare così.** D'accordo, ammettiamo che sia chiaro, per amore dell'argomento, che sia giusto ammazzare Dahmer. Ne ha fatti fuori 17 in fin dei conti. E se ne avesse fatti fuori 16? E 15? E 14? E così via. Capite dove voglio arrivare? E se ne avesse ammazzato uno soltanto? E se avesse cercato di ammazzarne uno soltanto? È una sorta di **paradosso del sorite**, quel paradosso che dice: abbiamo un mucchietto di sabbia. Tu sottrai un granello, poi un altro, poi un altro ancora. Quand'è che il mucchio di sabbia non è più un mucchio? Quando un assassino efferato non merita di morire e non è giusto per motivi di sicurezza sociale che muoia? Probabilmente mai. Noi non siamo in grado al momento di dire che un omicida efferato che ha commesso un solo omicidio non possa non compierlo più.

Noi rifiutiamo assieme all'idea della morte anche l'idea che possa essere lo Stato a darla. Le nostre società europee sono divenute nel corso del tempo società molto pacifiche. **Il tasso di omicidi in Italia nel 2018 è stato il più basso dalla fine della seconda guerra mondiale.** Eppure là fuori c'è una qualche struttura psichica che ha le nostre sembianze e che attende solo il giusto innesco ambientale per attivarsi, come la promessa di qualcosa di terribile che ci attendeva al fondo del familiare corridoio buio quando eravamo bambini.

## KURTZ ANCHE SENZA LA T



### FRANCO FERRANT

“E allora” mi dice in un’intersezione fortuita e frettolosa “il prossimo è ‘il perturbante’; è il centenario quest’anno”.

Mi trovo di colpo imprigionato in una fissazione che prende a condizionarmi il ritmo dello strolling.

Perché è davvero curioso. Succede sempre e non dovrei più meravigliarmene. Ormai si sa che il caso non è casuale. Perché in quel momento non è certo Freud il mio primo pensiero. È da una settimana che ho sul bracciolo del divano “Perturbamento” di Thomas Bernhard. Uno dei pochi libri suoi che mi mancava di leggere, pur essendo uno dei primi. Io non leggo quasi niente che sia stato scritto dopo gli anni sessanta del secolo scorso. Letteratura intendo. E poesia e teatro anche. Faccio eccezione, con una certa parsimonia, solo per la saggistica. E per Thomas Bernhard che ho seguito, riga dopo riga, fino al suo congedo ultimo. “Perturbamento” è un libro terribile. Un medico, di quelli che una volta si chiamavano “condotti”, quelli cioè che oggi non esistono più, sostituiti da specialisti e software, si porta dietro, in un’interminabile giornata di visite attraverso un sinistro paesaggio stiriano, il figlio, studente di scienze in vacanza. Le tappe di questa giornata sono di fatto una congiura dell’orrore a cui partecipano, una tappa dopo l’altra, le persone, le loro infermità e alterazioni. Un’arrampicata attraverso un tossico paesaggio di montagna, fino al culmine fisico e insieme metaforico di un castello spiritualmente infetto. L’atmosfera è spossante, l’aria opprimente, l’ombra cupa, la corrente assordante, il

bosco mortifero. Un'angoscia così comune, che si lascia contemplare nella sua banalità, priva di colpi di teatro, consequenziale, senza spettacolarità. Niente a che vedere con l'horror scenografico e grandguignolesco, propinato come entertainment in quest'era patinata di lustrini e ottimismo fasullo e piccole voluttà da centri benessere. Quell'orrore farcito oggi di eccessi splatter, in climax crescenti di esagerazioni, tese a sopraffare il tedio esistenziale dello spettatore medio, ma che in realtà non vanno mai più in là delle fatality di mortal kombat o della piattezza di fumetti tagliati da lame di luce-ombra senza sfumature.

Nella tragedia greca gli occhi strappati o gli sgozzamenti avvenivano fuori scena. Li si lasciava intuire. Per scuotere non c'era bisogno di frastuono, acustico o visivo. Da anni il cinema è quasi solo questo: violenza, per lo più gratuita, dovizia di scene presunte "forti", distruzione e morte. Con infantile possibile consolazione finale di stolidi supereroi. Questa rumorosa estetica neobarocca ci stordisce e ci impedisce di percepire in altro modo. Restiamo sempre esterni, anche quando ci troviamo davanti a cronaca vera, ad atroci fatti criminali, alla realtà documentaria dei notiziari, alla testimonianza diretta di catastrofi naturali. Perché la morte è sempre morte dell'altro e mai la nostra, come quando, prima di quel reportage da zone di guerra, abbiamo guardato in un home video lo squartamento di un attore o di un pupazzo, comunque privo di conseguenze. Diventa spettacolo per noi anche il bombardamento di Aleppo, di cui vediamo le macerie come un fondale di cinecittà, o le esplosioni in atto alla CNN come un videogioco. Non realmente perturbante perché siamo fuori, all'esterno di uno schermo, e quel che ci arriva sono solo sequenze di fotogrammi penetrate in salotto. L'empatia è una recita. O tutt'al più un modo di scaricarsi la coscienza. Come quando ci indignamo a vedere i poveracci affastellati sul ponte di una nave bloccata in porto, a pensare al loro disagio, senza probabilmente renderci conto che quel disagio non è minimamente paragonabile a tutto quello che hanno già vissuto. Perché la nostra vista non vuole andare più in là. Perché per farlo dovremmo addentrarci con il battello di Marlow verso il cuore dell'Africa fino a Kurtz. Là non ci andiamo. Il perturbamento esiste solo se lo vivi. In prima persona Kurtz o in racconti privi di indulgenze, rimozioni, moralismi, camuffamenti epici. In fondo molti di noi la loro piccola porzione di inferno l'hanno avuta, che sia stato un terremoto o un'alluvione o più privatamente un incidente o una malattia. Perché dunque non dovremmo poter comunicare davvero con quelli che ci arrivano in carne ed ossa fuori da quegli schermi? Il fatto è che lo stesso meccanismo che trasferisce l'orrore, volutamente dilatato e deformato, in zone di puro intrattenimento da consumare, si impegna a fare in modo che nella vita nostra reale la sofferenza e la morte siano fattori incidentali, completamente rimossi come esperienze consapevoli. Ed i racconti non devono infrangere la protezione.

Si racconta che gli ateniesi piangessero all'unisono con il coro dei nemici alla rappresentazione dei Persiani di Eschilo, perché quel racconto era il loro racconto. I rac-

conti che sentiamo, invece, non sono i nostri racconti, perché non sono più lo specchio di ciò che siamo, ma distrazione e depistaggio.

In Bernhard chi scrive e racconta non si chiama fuori: il suo intento non è stupire. L'autore è feroce e spietato in primo luogo verso se stesso. E la visita è un percorso di chiarificazione atroce. Lungi dall'essere il puro resoconto di un'alterazione patologica è il testimone attore di una devastazione.

Non è la devastazione del singolo paziente, è un universo di senso in decomposizione. Raccontato con un'insistenza verbale, una ripetizione ossessiva che ti avviluppa fino a soffocarti.

L'orrore vero è così poco eroico. E quella tenebra è la nostra; non occorre più nemmeno addentrarsi nella foresta. Ci appartiene come gli uomini vuoti di Eliot, come la constatazione ribadita dal Kurtz di Brando: "è questo il modo come finisce il mondo: non con un botto, ma con un piagnisteo".

In realtà non parlo quasi mai con nessuno di Bernhard. Normalmente al lettore comune Bernhard non piace. Perché è sgradevole e cattivo. Ne parlo qualche volta con un amico che è un lettore onnivoro cui non sfugge nulla ma che mediamente ha altre preferenze

L'unica altra volta che ne ho parlato con qualcuno è stato prima di andarmene via per un po'. È stata una conversazione di non più di una decina di minuti, sulla piattaforma della 11, ma che mi è rimasta impressa. Erano almeno quindici anni che non vedevo Paolo. Un tempo lui veniva spesso, verso l'orario di chiusura, nella libreria di Via Giulia, dopo aver accompagnato a casa il suo amico scrittore di frontiera, con cui divideva passeggiate e conversazioni. Penso che venisse soprattutto per litigare. Il pretesto era più o meno sempre quello. Io vivevo in quel periodo la mia più pesante infatuazione mitteleuropea. Musil, Joseph Roth, Schnitzler, Werfel, Zweig etc. etc. Lui invece detestava cordialmente quella che considerava solo un modo tutto triestino di menarla.

Così in generale si litigava. Nei momenti di tregua mi piaceva sentirlo raccontare dei suoi anni naif, delle sue gare di atletica, di Cortina, delle corse in Duetto. Scriveva da anni una sorta di poema di cui curava ogni singola riga in una spasmodica ricerca di perfezione. Non volle farmene leggere mai neanche un frammento. "Non è ancora pronto" continuava a dirmi, ma come titubante, e una sera mi confessò che il suo amico scrittore gli ripeteva sempre che una simile abnegazione sembrava più una malattia che un'ispirazione. Ci scambiammo comunque alcune cose. Io gli diedi le mie poesie e un romanzo in progress. Lui mi diede un voluminoso saggio critico rivoluzionario su Rimbaud. Lo lessi. Era dettagliato, intelligente e ben documentato ma la sua tesi non mi convinse. Lui apprezzò le mie poesie, ma trovò il mio romanzo privo di carne e sangue. "I tuoi personaggi scopano come coniglietti" mi disse una volta e probabilmente aveva ragione, visto che quel romanzo è rimasto incompiuto. Quel giorno sull'autobus sembrava stanco. Mi chiese semplicemente "come va?, che



nel nostra codice significava “cosa scrivi? cosa leggi?” e non sembrò stupito dalla mia risposta. Che non scrivevo più e che non leggevo, tutt'al più rileggevo, che le novità non mi interessavano. La sua espressione si distese solo quando mi scappò di dire del tutto incidentalmente che gli ultimi tempi avevo letto quasi solo Bernhard. A suo tempo il suo nome non era mai saltato fuori nelle nostre risse, gran parte dei suoi lavori più noti erano usciti gli anni seguenti. Non sapevo nemmeno se lo conoscesse, data la sua avversione per la mitteleuropa. Poi pensai che fosse ovvio che fosse uno dei suoi autori. Il più antiaustriaco degli austriaci, il nestbeschmutzer, lo smerdatore del nido, che ribadiva continuamente la convinzione che ci fossero stati, e che ci fossero ancora, più nazisti in Stiria e Carinzia che a Monaco o a Berlino. Paolo sembrò quasi sollevato e, per la prima volta forse, ci confrontammo più per riconoscerci che per negarci. Scesi con dispiacere alla mia fermata lasciandolo con una frase a metà e senza quasi salutarlo. Tutto quel giorno ci ritornai su. E poi compresi che poteva benissimo essere lui il nipote di Wittgenstein, in abito di taglio perfetto, al volante di una cabrio, in corsa sulla riviera. O quello seduto in un angolo in ombra, a scrutare non visto la sfilata dei manichini a un dopoteatro, più colpevole di tutti. O impegnato a sezionare minuziosamente un capolavoro per coglierne l'errore fatale. O ossessionato dal tentativo di trovare la perfezione, per non soccombere all'evidenza.

Non avevo ancora letto “Perturbamento”, ma oggi, col libro davanti, posso dire che quel perturbante mi riporta a lui più di tutte le altre storie, quello spingere l'itinerario verso il limite a cui gli uomini prudenti si guardano bene dall'avvicinarsi, e che preferiscono confinare in un castello su una rupe o sulla collina dei matti.

Questa è stata la meditazione, durante il resto di quella passeggiata e nei giorni immediatamente a seguire. Fino a quando mi è parso chiaro che, con ogni probabilità, la scelta della redazione di mettere a fuoco quel saggio freudiano era invece intimamente legata all'ultimo tema della rivista, quasi un sequel. Stavolta il discorso su automi e cyborg non è più solo sfida tecnica-scientifica o riflessione filosofica sulla natura della coscienza e la possibilità di ricrearla o trapiantarla ma l'inquietudine a riconoscere fuori di noi il nostro doppio, autonomo e forse incontrollabile.

Questo perturbamento non viene dal cuore delle tenebre ma da un dramma che minaccia l'integrità della nostra psiche.

Di fatto, però, non si parla della stessa cosa. Solo l'ineliminabile asimmetria di quelle che la linguistica strutturale chiama “le forme del contenuto” riduce allo stesso esito, nella traduzione da una lingua all'altra, due concetti ben distinti.

In questo caso una sola parola italiana “perturbante” va a coprire due aree semantiche in tedesco non sovrapponibili.

In Bernhard traduce “verstörend”. In Freud “unheimlich”. “Verstörung” è un disturbo. Il termine “Störung” senza prefisso si riferisce a un perturbamento oggettivo, un guasto, un malfunzionamento; è usato anche ad indicare una perturbazione at-

mosferica. Entra spesso in composti riferentisi ad alterazioni patologiche della percezione. Con il prefisso “zer” estremizza il concetto a sfacelo, corrosione, devastazione. In parole povere indica lo stato d’animo dello stravolgimento provocato non da ciò che semplicemente vedi o credi di vedere ma da ciò che vivi nella sua pericolosità ed oggettivamente ti percuote.

In Freud invece “Unheimlichkeit” indica più che altro uno spaesamento soggettivo, un mancato riconoscimento che spaventa. È la negazione del conforto familiare, dell’intimità della casa, o di ciò che serbi protetto in cuore. “Heim” è il focolare, la dimora, il rifugio. Entra in parole di uso comune come “Heimat”, patria o “Geheimnis”, segreto.

Dunque “unheimlich” è il turbamento e l’insicurezza provocati dal non familiare. Indica il disagio avvertito al contatto con l’estraneo che ispira diffidenza. Riportando il discorso all’oggi, l’“Unheimliche” potrebbe entrare in gioco nelle reazioni emozionali elementari nella questione dell’immigrazione. È chiaro che nelle degenerazioni xenofobiche del fenomeno giocano strutturalmente ragioni concrete di tipo socioeconomico, ma è sempre pericoloso sottovalutare le forze emozionali elementari alla base dei comportamenti. L’“Unheimlichkeit” potrebbe costituire complementariamente il fattore che inibisce l’integrazione e che spinge gli immigrati a ricostruire artificialmente l’“Heim” in una sorta di volontaria autoghettizzazione, garanzia di protezione e, insieme, di mantenimento dei “segreti” della comunità.

È proprio su questo piano, quello del segreto che Freud gioca nella sua analisi: “heimlich” e “unheimlich” non si trovano in contrapposizione sullo stesso asse semantico. Solitamente il prefisso ha la funzione di negare l’accezione positiva dell’aggettivo, come, ad esempio, “glücklich”, felice e “unglücklich”, infelice.

L’aggettivo “heimlich” significa “nascosto” “segreto” “furtivo”. È un nascondimento intenzionale, quindi a livello cosciente, e non sempre con le migliori intenzioni; “unheimlich” non è il suo contrario, non corrisponde a “non nascosto” o “rivelato”, ma è usato sempre a significare “sinistro” “inquietante”. Così Freud per giocare con questi termini e per recuperare il loro nesso etimologico li appaia invece di contrapporli. E combina il perturbamento con il nascondimento. Il perturbante, cioè, è ciò che si cela nella psiche a livello inconscio, un fondo arcaico di suggestioni animistiche, magiche, fatalistiche, che il razionalismo non può che considerare residuo primitivo. Le vediamo entrare in gioco nella fase del narcisismo infantile, quando il bambino crede all’onnipotenza del proprio pensiero. Il successivo processo di rimozione “nasconde” i fantasmi pericolosi. A quel punto das Unheimliche è il riaffiorare del rimosso, l’energia perturbante del non compreso e quindi non reintegrabile nella coscienza. Ecco i brividi del bambino per i pupazzi che sembrano animarsi nella penombra del dormiveglia. Ecco la paura dell’“uomo nero”, proiezione angosciosa del rimosso. O la paura del ritorno dei morti.

Solo Jung riconoscerà la natura inconscia collettiva di quei “residui arcaici” e ne indagherà il ruolo determinante, e decisivo per lo sviluppo di una personalità integrale. E lo farà non solo indipendentemente, ma in certo qual modo anche in contrapposizione al riduzionismo freudiano. Non superstizioni primitive, ma snodi cruciali delle dinamiche psichiche. Affollate dai personaggi che proiettano, come una lanterna magica, sullo sfondo del mondo in cui viviamo, quello che ancora non sappiamo di ciò che crediamo di essere.

È interessante notare come già Freud si senta spesso spinto, nelle sue analisi, a considerare rivelatrici le esperienze estetiche.

Lo fa anche per introdurre ed esemplificare “Il perturbante”, partendo da un racconto di Hoffmann, ed arriva alla conclusione che il racconto per essere davvero perturbante non può restare nella dimensione della favola, dove la convenzione consente l'orrore, ma non lo sconvolgimento. Deve invece manifestare il rimosso nella normalità del quotidiano.

Così noi potremmo dire, tornando al discorso iniziale, che la scenografia dell'horror, più che turbare, di-verte. Questo è quello che succede quando guardiamo Chuky o It. È ben diverso se invece veniamo calati senza sospetti in una storia plausibile che improvvisamente deraglia come in *The others* o *Sixth sense* o *2001* o *I, Robot*.

Nella prospettiva junghiana del sé il problema della coscienza è mal posto perché lo si riduce alla dimensione individuale. La sapienza del sé è superiore a quello dell'io. E magari non solo è più che solamente individuale, ma è anche più che solamente umana. E il problema si pone ora proprio come sequel dell'automa. Oggi più che mai. Chi è oggi il sosia? il nostro doppio? Non siamo i padroni dell'essere. Rilke sostiene che ci sopravvalutiamo, che siamo aria che svapora, che troppo nettamente distinguiamo tra i vivi e i morti. E che non diamo affidamento. Nella recita non solo siamo superati dall'angelo bello e tremendo, ma anche dalla marionetta. Meglio la marionetta, bella piena, della maschera piena a metà del borghesuccio attore-ballerino.

Non siamo i padroni dell'essere, ma solo i suoi pastori.

Così Heidegger in fondo, ultimo atto, ha recuperato un'altra fusione di forme del contenuto tra *ars* e *techne*. Quando la tecnica rinuncia ad essere puro strumento di manipolazione e sfruttamento delle risorse mondane per diventare strumento dell'*aletheia*, dello svelamento dell'essere, e parte integrante del suo destino, il nostro compito è un prendercene cura, oltre l'orizzonte del puro e semplice svelamento dell'“*Heimliche*”.

Ma oggi siamo più che mai lontani da quel compito e la tecnica resta più che mai miope volontà di potenza, incurante della devastazione. Così il mondo, così la “neoumanistica” Italia, così l'“illuminata” Europa.

E forse Bernhard oggi non troverebbe la sua Austria tanto diversa da quella un tempo così tanto odiata. Forse solo nei dettagli Kurz è diverso da Saurau o da quelli di Wolfsegg.

E l'estinzione continua.



## LA CITTÀ PERTURBANTE: CALVINO TRA I VICOLI DI NAPOLI



FABIO CIARAMELLI

“Io credevo che a Napoli facesse caldo anche d’inverno. Invece il giorno che arrivammo noi arrivò anche il freddo, un vento marino che faceva battere i denti e gli stipiti degli usci. Io cercavo qualcosa che «facesse Napoli», non riuscivo a capire che colore avesse questa città, che ritmo: mi fermavo a calze rammendate appese fuori dalle case, a lenzuola in aria, ‘questo fa Napoli’, ripetevo ogni volta, ma il cielo grigio, il freddo mi perdevano, e non potevo togliermi Genova dal capo.



Venne notte e camminavamo ancora contro le cancellate di ferro del porto come in gabbia; ma in fondo mi piace più così, pensavo, Napoli ormai è nord come Torino, il Meridione non esiste, è una storia che raccontano, tutto il mondo è nord, forse l'unico «terrone» al mondo sono io che giro tra le torri a traliccio e i reparti d'imballaggio come un neofita in una cattedrale”.

Comincia così **“Freddo a Napoli”**, un testo poco noto di **Italo Calvino**, apparso originariamente nel 1949 su **“L'Unità”** e poi non più ripubblicato dall'autore (ma inserito poi nel terzo volume ***Romanzi e racconti*** apparsi nei Meridiani di Mondadori).

Si tratta d'un reportage sulle condizioni della città nell'immediato dopoguerra. Il giornalista scrittore incomincia la sua visita incamminandosi verso i quartieri spagnoli. Si mette a salire una via a scale dietro due ragazzini che conducono un sottufficiale di marina americano. Poi, però, incrocia uno zoppettino: un bimbetto sugli otto anni, senza una gamba, che batte una stampella sul selciato, chiedendo l'elemosina.

All'abituale ricerca della bellezza, della solarità e magari della spensieratezza che si presumono proprie del Mezzogiorno, fin dall'inizio si sostituisce la brusca scoperta d'una realtà dilacerata. Calvino annota: “Io non scherzavo già più, non dicevo più ‘fa Napoli’”. Contratto il volto in una smorfia di dolore, la città perturbante mostra tutta l'ambiguità dei suoi contrasti. Continuando per quelle rampe, Calvino ne fissa il ritmo in un'istantanea: “Lì c'era Toledo, la via bella, coi giovanotti a passeggio, e sopra, sotto, scantonato un angolo, quest'antichissimo alveare. Questa era Napoli”.

La dissonanza insanabile tra le sue parti, ecco il filo conduttore della sua visita in una città che non corrisponde all'armonia delle sue celebri cartoline. Calvino non aveva mai sentito parlare dei “bassi”. Perciò, tra l'incredulo e l'incuriosito, non si stanca di sbirciare di sottocchi il brulicare della vita serale di là dai vetri illuminati dei pianterreni. “Così salivamo da un vicolo all'altro, dirottavamo per altri vicoli trasversi e non la smettevamo più di far scoperte”.

Ma, poi, che cosa c'era da scoprire? Che cosa resta alla fine della traversata nei vicoli? In che consiste ciò che, sbirciando tra i vetri appannati, si lascia propriamente vedere?

La Napoli che emerge da racconto estraniante di Calvino non è oggetto d'una visione diretta. Lo scrittore ligure, come si sa, diffidava della visione frontale, della pretesa di quest'ultima mirante a fornire e garantire un accesso diretto a ciò che un altro ligure come Eugenio Montale aveva chiamato **“l'ultimo segreto” delle cose**. Attraversando in diagonale i vicoli e le viuzze della Napoli popolare in un piovoso pomeriggio invernale, il Calvino giornalista e ancor giovane scrittore sperimenta in proprio il girovagare metropolitano che più tardi avrebbe attribuito ad un suo personaggio (**Marcovaldo** per le strade di Torino). La città dei bassi gli appare alla fine **“una città di vetro, in cui non si poteva posare gli occhi in nessun posto senza**

**violare un segreto**". E aggiunge: "Una città ignuda e seria, con muri di mutuo rispetto". Perciò lo scrittore rinuncia a guardare con l'intento di scoprire l'arcano dietro la superficie o al di là delle apparenze: ma proprio a questo punto, gli riesce di "vedere" esattamente le apparenze, *solo* le apparenze. Calvino può farlo proprio perché diffidava della bellezza, che con la sua presunta eloquenza fa trascurare ciò che appare insignificante, ciò che stona col resto, ciò che non si lascia ricondurre all'ordine della totalità. Attraverso la ricerca della bellezza, s'ha poi la pretesa di giungere all'essenza, al cuore nascosto delle cose, alla loro armonia interiore. Ma non c'è bisogno di scomodare la metafisica o l'estetica per "vedere" la realtà, i suoi dettagli, le sue ferite. Basta prender congedo dall'essenza, dalla sostanza granitica, dalla totalità onnicomprensiva. Basta riconoscere che dietro le apparenze non c'è niente, che le apparenze sono la verità.

Le immagini calviniane di Napoli sono dissonanti: e perciò sono vere. Non sono inondate dalla bellezza della famosa luce mediterranea, ma colgono nel segno, proprio perché non hanno nulla di armonico, nulla di pacificante. Per questa ragione, quelle immagini in bianco e nero costituiscono la via regia all'intelligenza d'una città diafana, che implica la trasparenza, ma non si riduce alla solarità. Città vitrea e al tempo stesso piovosa, plumbea. Questa è l'apparenza partenopea che il giovane Calvino coglie e trasmette, attenendosi a ciò che vede, al dettaglio della visione di superficie. Così gli appare Napoli, città trasparente ma non necessariamente solare, e perciò inaccessibile senza profanazione. L'occhiata diagonale che va oltre la coltre dell'oscurità e dell'esibizione coatta di alcuni dei suoi abitanti, suscita da parte di costoro ostilità. La sbirciatina lanciata furtivamente dallo scrittore di passaggio, non può che essere sfacciata e abusiva.

Calvino, che non è ossessionato dalla trascendenza della visione speculativa, ma s'accontenta della verità contenuta nell'apparenza, capisce che la visione frontale è fuori luogo. Interdetta dal pudore, ma innanzitutto inadeguata, inutile, irrealizzabile. E questo è l'aspetto decisivo. Non c'è nessuno schermo, non ci sono ostacoli materiali, ma lo sguardo frontale – proprio quello che ambisce a far sua la realtà per penetrarla nei suoi recessi più intimi – in fin dei conti si rivela un esercizio superfluo. La visione diretta, prima d'essere sconveniente, è impossibile. Di fronte all'occhio che vuole andare oltre le apparenze, e con ogni sforzo tende a impossessarsi dell'improbabile segreto del reale, in realtà non c'è niente da vedere, da afferrare, da scotomizzare. **Ciò che manca è proprio il disvelamento d'una realtà ultima.** Non per una qualche costituzionale impotenza dello sguardo, ma più radicalmente per l'intrinseca inconsistenza del suo oggetto. Dietro l'occhio indagatore, non c'è nessuna realtà ultima che possa lasciar vedere la sua struttura misteriosa. La Napoli fredda e piovosa di Calvino gl'insegna che il vero mistero, l'autentico segreto, è l'evanescenza del dato.

**La vita nei bassi genera ritrosia.** Sembra che tutto sia pubblico, ma invece la trasparenza totale è un'illusione, un miraggio. Ciò non deriva soltanto dal ritegno di chi con ogni mezzo cerca di sottrarsi all'impudica esibizione cui le condizioni esterne lo costringono: prima del ritegno, prima del pudore, c'è una ragione più profonda, una ragione "ontologica" che impedisce la visione. In realtà, all'interno della città di vetro non c'è "niente": niente di determinato, niente di definito, niente di risolutivo da scoprire e contemplare. Per il futuro autore de *Le città invisibili*, "l'ultimo segreto" delle cose, e quindi della stessa città, non può rivelarsi alla visione diretta per la semplice ragione che esso non esiste. Il segreto, l'invisibilità è la cifra del possibile, la sporgenza del futuro.

"Ecco il segreto del Sud: la miseria come modo di esistere, condizione d'ogni cosa concreta. Ma questo non vuol dire rassegnarsi". Al Calvino allora convinto militante comunista, animato dalla fede nella classe operaia, la povertà del "popolino" appare portatrice d'una missione storica. E infatti, nelle battute conclusive del reportage, è proprio nella "fiera miseria concreta" della classe operaia che egli vede un efficace antidoto al "rassegnato realismo" di chi si perde nelle verità astratte, nelle idee. "Questa forse era Napoli, il Sud; a quell'ora, in una grande casa non distante, il suo vecchio filosofo passeggiava per le stanze oscure, ricarezzava la costola dei tomi. Ma io pensavo già agli operai, che tornavano ogni sera là nei «bassi»".

Il dramma del Sud era dunque il contrasto, il perdurare della lontananza e dell'estraneità fra l'élite (qui impersonata dal vecchio Croce) e il popolo. Ma il Sud - come poi avrebbe scritto Anna Maria Ortese - "rifletteva una lacera condizione universale". Il suo dramma è lo stesso del Nord. Anche a Napoli fa freddo, come a Torino, dove allora viveva Calvino. E in entrambi i luoghi sono gli operai - cioè, come non manca di specificare il giornalista militante, "gli uomini della civiltà che avevo scelto come mia" - i quali patiscono bensì la contraddizione, ma hanno anche i mezzi per scioglierla. "Gli operai avevano spalle che facevano leva contro quei soffitti; erano la cerniera per far girare il mondo, i «bassi»".

Calvino ormai è stanco di girovagare: "Cercavamo una via che uscisse fuori. Invece c'impelagavamo sempre di più in quei vicoli, arrivavamo a punti morti, con i poggioli tutt'intorno pavesati di panni, come piazze di palcoscenico, come stessero per venirci a recitare i De Filippo". Cercare l'uscita, e restare impelagati nei vicoli: in vicoli, oltre i quali, dietro i quali, dentro i quali non c'è niente di metafisico da scorgere, niente di sostanziale da afferrare, niente di più vero, solido e incontrovertibile delle apparenze.

Non è forse questa, in fin dei conti, la cosa che più di tutte "fa Napoli"? La sua disarmata trasparenza imprigiona e irretisce. L'estrema visibilità culmina nell'invisibile, in un punto cieco da cui non proviene nessuna salvezza ma solo un invito a una responsabilità terribile (ancora più tragica, da quando è venuta meno anche la fiducia in un senso della storia che prima o poi avrebbe dovuto riscattare il Sud come il Nord).

## IL PERTURBANTE



### VOLFANGO LUSETTI

Il tedesco “**Das Unheimliche**”, letteralmente “non familiare” (il contrario di “**heimlich**”, da “heim”, casa) è un termine utilizzato da Sigmund Freud per esprimere la paura che si prova quando qualcosa viene avvertita come allo stesso tempo familiare ed estranea, e genera pertanto confusione, angoscia e un senso, contemporaneamente, di vicinanza e di lontananza. In italiano un termine equivalente, secondo molti traduttori di Freud, sarebbe “**perturbante**”, ma rendono anche meglio l’idea il termine “**sinistro**”, e più ancora, “**spaesante**”.

Prima di Freud, **Ernst Jentsch** aveva applicato questo concetto, essenzialmente, alla difficoltà di distinguere fra un oggetto animato ed uno inanimato (figure di cera, automi, pupazzi vari), ovvero fra morte e vita, donde la possibilità che l’oggetto

inanimato, sinistramente, prendesse all'improvviso vita, o viceversa che il soggetto vivente, altrettanto sinistramente, si rivelasse come morto.

Sulla base della teorizzazione di Jentsch, è stato ad esempio ipotizzato che in uno dei racconti di **E.T.A. Hoffman**, "L'uomo della sabbia", la bambola Olympia rappresentasse l'elemento perturbante, e più in generale, si è pensato che i bambini abbiano spesso, stranamente, un ruolo sinistro e diabolico nei racconti "horror", proprio in ragione di questa loro somiglianza con le bambole, i bambolotti, e insomma qualcosa che simula la vita e che insidiosamente induce ad abbassare le difese di fronte alla morte.

Freud, tuttavia, nel suo saggio "**Il Perturbante**" (1919), analizzò più a fondo questo racconto di Hoffman, e fece osservare come l'elemento perturbante, in realtà, vi fosse rappresentato non già da Olympia ma dall'Orco Insabbia, un adulto che cavava gli occhi ai bambini: insomma, egli riportò genialmente l'ambiguità del perturbante alla figura genitoriale, la quale può essere allo stesso tempo protettiva e persecutoria, "familiare" (e dunque tale da indurre a dismettere ogni reazione o difesa) e subdolamente predatoria.

Freud, però andò ben oltre: egli identificò questo elemento perturbante anche con un simbolo della castrazione, operata, o fantasmaticamente minacciata, dal padre sul figlio; ora, come si sa, Freud, nel complesso della sua opera, dalla "Interpretazione dei sogni" fino a "Totem e Tabù", ha sempre attribuito il ruolo persecutorio principale, nell'ambito della cosiddetta relazione edipica, al figlio (nei termini di una presunta pulsione incestuosa a carattere primario, che sarebbe insita nell'essere umano di sesso maschile, verso la madre, ed omicida verso il padre), e non già, come sarebbe molto più realistico pensare, al padre stesso, che un tale figlio, per gelosia o timore, voleva uccidere, castrare, ecc. (si veda in dettaglio il racconto della vicenda nell'"Edipo re" di Sofocle).

Insomma Freud, nel suo saggio omonimo, aveva colto correttamente **l'essenza persecutoria ed allo stesso tempo adulta/genitoriale del perturbante** (essenza persecutoria che era ben più importante dell'ambiguità, dato che rappresentava l'elemento che rendeva questa ambiguità così pericolosa); però poi, curiosamente, tirando in ballo il "complesso di Edipo", aveva invertito l'ordine dei fattori, facendo diventare persecutorio l'elemento filiale cui venivano cavati gli occhi (e che sarebbe stato affetto dal "complesso di Edipo" stesso), al posto di quello genitoriale (nel racconto di Hoffman, un adulto che cavava gli occhi ai bambini).

Freud fece infine notare, giustamente, che la maggior parte delle cose spaventose non sono in realtà perturbanti: ciò in quanto un'ulteriore ed essenziale caratteristica del perturbante, oltre alla sua ambiguità fra familiare e non familiare, è quella di essere "non celato", ovvero "venuto alla luce", "affiorato" inopinatamente. Anche il filosofo idealista Schelling, del resto, sulla base della etimologia stessa della parola (sospesa fra "familiare", "Heimlich", ed "estraneo", "Unheimlich"), sosteneva che

Unheimlich è tutto ciò che dovrebbe rimanere nascosto e che invece, malgrado tutto, affiora.

In conclusione, sono caratteristiche imprescindibili del “perturbante” non solo il dualismo e l’ambiguità fra familiare/innocuo ed estraneo/pericoloso, ma anche la sorpresa e la condizione di disarmo psicologico che derivano dallo spiazzamento delle usuali difese operato da tale dualismo, da tale “familiarità” e da tale ambiguità. In altre parole, diviene “*Unheimlich*” tutto ciò che un tempo fu familiare (“*heimlich*”), e che è stato in qualche modo rimosso, o meglio ancora cancellato e negato, in ragione di una sua caratteristica minacciosa, o inquietante, ma celata sotto vesti familiari: ciò con il risultato che di fronte a tale elemento minaccioso mascherato da “familiare”, si è divenuti disarmati. Perciò, quando questo ambiguo elemento riaffiora, la sua pericolosità è accentuata proprio dallo spaesamento, dalla sorpresa e dall’aver dismesso le proprie difese.

Infine tutto ciò, secondo Freud, richiamava anche il concetto di “ritorno del rimosso” inteso come “coazione a ripetere”, e collegato con la cosiddetta “pulsione di morte”. Quest’ultima, per il fondatore della psicoanalisi, sarebbe l’affiorare alla coscienza, sotto forma di istinto (quindi in modo piacevole e disarmante, anzi, quasi tentatore e diabolico), di una pressione primaria della materia verso l’entropia, ovvero a tornare ad uno stato di minore complessità ed organizzazione (come teorizzerà in “**Al di là del principio di piacere**”). Ora, qui occorre dire che l’idea stessa della “pulsione di morte”, ovvero della trasformazione della morte in istinto, è molto discutibile, non solo perché anti-biologica (una vita che si basasse sull’istinto di morte sarebbe costruita davvero molto male, e non si capisce come avrebbe potuto auto-perpetuarsi), ma anche perché tale da palesare, nel suo autore, una fortissima negazione della morte (è ovvio che se la morte diviene un istinto, è anche possibile padroneggiarla).

In questa teorizzazione generale di Freud sul “perturbante”, comunque, rientra anche la rappresentazione del “doppio”, ovvero di quel turbamento che può essere provocato dalla visione dei gemelli, o ancor più dei sosia. Questo turbamento, secondo Freud, avrebbe due componenti: una legata al narcisismo infantile e all’idea che un doppio ci renda immortali (e questa è la componente che rende il doppio seduttivo, subdolo ed insinuante); l’altra al timore che questo doppio, proprio in virtù della sua caratteristica di assomigliarci (e quindi di invadere il nostro territorio), sia in realtà persecutorio, e sotto mentite spoglie miri ad ucciderci, o meglio ancora, a prendere il nostro posto. E infatti è ben noto come il rapporto fra i gemelli sia profondamente ambivalente ed intessuto, oltre che di dipendenza, di malcelata ostilità e diffidenza.

Un esempio classico di perturbante con il ruolo di “**doppio persecutorio**” ce lo offre il nazismo. Questo fenomeno, in linea molto generale, può essere interpretato come una paradossale “invidia sociale”, da parte di uno dei popoli più civili, benestanti e colti dell’Europa del Novecento, verso una propria minoranza (quella

ebraica) che in un momento di gravissima crisi sociale e collettiva post-bellica (i postumi della disastrosa pace di Versailles, dopo la fine della prima guerra mondiale), si era rivelata ancora più colta, civile e ricca, e soprattutto più resiliente alla crisi stessa, della media della popolazione tedesca. Questa interpretazione del nazismo e del suo pregiudizio anti-semita può suonare sgradevole sia alle vittime che ai carnefici, ma è certo molto più realistica e conforme ai fatti (l'invidia sociale e il pregiudizio di cui questa si nutre provengono da una "ferita" e non da un semplice "errore"), che non l'interpretare il nazismo razionalisticamente, come il frutto d'una inspiegabile e perversa distorsione cognitiva, forse derivante da una presunta "banalità del male" (**Hannah Arendt docet!**), o forse, da semplice scarsità di informazioni: una scarsità e una banalità eliminate le quali, si presume, il pregiudizio automaticamente scomparirebbe. Dietro una tale invidia sociale, infatti, stava in realtà un problema molto preciso, e strettamente connesso con la tematica del "doppio" inteso come perturbante. Questa minoranza era infatti assai simile, per molti aspetti, alla collettività germanica stessa: come quest'ultima era ultra-patriarcale, come quest'ultima riteneva di possedere, rispetto agli altri popoli, una missione speciale da compiere, di tipo spirituale e universale, come e più di quest'ultima appariva omogenea al proprio interno quanto a credo e valori, e infine parlava persino una lingua, lo Yiddish, che sembrava una caricatura del tedesco. Gli Ebrei, insomma, a livello fantasmatico erano un vero e proprio "doppio persecutorio" dei Tedeschi, un autentico "perturbante", e in quanto almeno all'apparenza più coesi, apparivano pronti a disgregarli e a prenderne il posto proprio nel momento della loro massima vulnerabilità. In definitiva, ciò che animava il pregiudizio tedesco verso gli Ebrei era sì una distorsione cognitiva, ma alimentata da una "ferita" sociale e storica molto precisa, e assai dolorosa, strettamente connessa con il tema del doppio persecutorio inteso come "perturbante".

Ma esempi di doppio persecutorio inteso come "perturbante", abbondano nell'intera mitologia universale: si pensi ai duelli mortali fra fratelli (alcuni dei quali gemelli) che si hanno nel caso di **Eteocle e Polinice, di Romolo e Remo, di Caino ed Abele**. E la singolarità di questi esempi di conflitto fra fratelli sta nel fatto che in tutti questi casi (come Freud ha rilevato a proposito della natura "paterna" e genitoriale del protagonista del racconto di Hoffman), il "primum movens" persecutorio del conflitto stesso è un elemento non solo adulto, ma paterno: Eteocle e Polinice sono i figli di Edipo, l'eroe notoriamente perseguitato dal padre, e si uccidono a vicenda assorbendo in qualche modo la persecuzione padre-figlio e dirottandola sull'inimicizia fra fratelli; Romolo e Remo, secondo una versione del loro mito, sono dei figli illegittimi, e provenienti da uno stupro incestuoso, di Amulio su sua nipote Rea Silvia, e dallo stesso Amulio furono fatti oggetto d'un tentativo di figlicidio, ma con il loro scontro mortale spianarono la via alla grandezza bellica di Roma; Caino ed Abele sono perseguitati dal terribile ed ultra-persecutorio "Padre" del Vecchio Testamento; ecc. ecc.

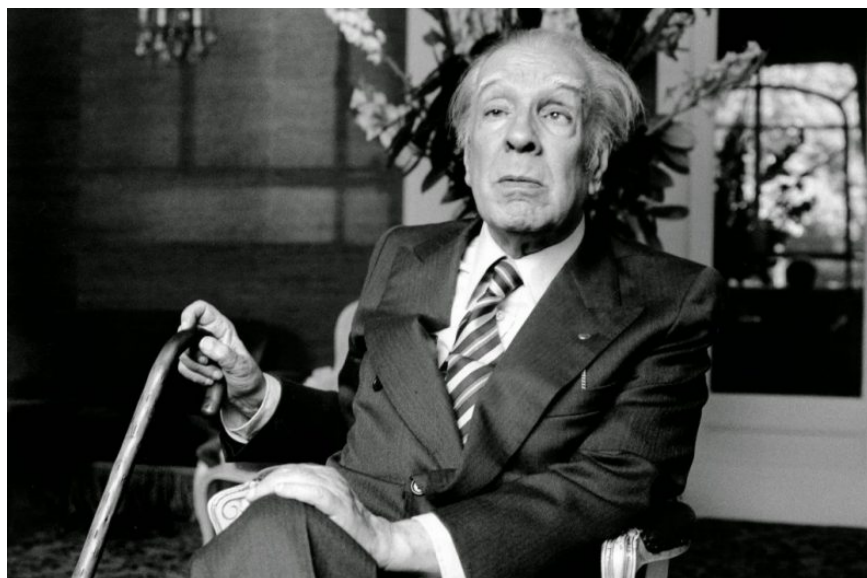


Insomma, contrariamente alle teorizzazioni di Freud sull'Edipo, lo scontro con il "doppio" rappresenta il dirottamento, al di fuori dell'asse padre-figlio, d'una persecuzione paterna primaria, e il suo trasformarsi in **un'inimicizia mortale fra fratelli**, o in senso lato, fra popoli: un meccanismo, fra l'altro, che è alla base della guerra, fenomeno nel quale "i padri mandano i figli a morire per la patria", ed i figli ci vanno "come se andassero ad una festa" (Erodoto, significativamente, diceva che nelle guerre i padri seppelliscono i propri figli, mentre nelle rivoluzioni sono i figli a seppellire i loro padri).

In conclusione, il fenomeno del "perturbante" è fortemente terrifico in quanto allude a tutti quei casi di inimicizia mortale, e/o di conflitto, fra affini, che in prima istanza non si distinguono molto fra loro, e che dunque si inducono reciprocamente (ed in maniera subdola) ad abbassare le proprie difese, esattamente come avviene nella fenomenologia del "doppio persecutorio".



## LA LETTERATURA FANTASTICA E IL PERTURBANTE: TRA ESITAZIONE ED INCERTEZZA ESISTENZIALE



### IVAN CORRADO

“Spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato”. Così scriveva Sigmund Freud nel suo saggio del 1919, dedicato appunto al perturbante. Già da queste parole si può intuire il legame tra l'*Unheimlich* freudiano e la letteratura fantastica; una tale connessione è stata esplorata dal critico letterario bulgaro Tzvetan Todorov, il quale, ne *La letteratura fantastica* (1970), **afferma che un elemento sostanziale che fa di un racconto un racconto fantastico è l'esitazione. Quando leggiamo un'opera di letteratura fantastica ci troviamo infatti in situazioni in cui non è ben chiara la distinzione tra reale e fantastico e dunque ciò provoca appunto l'esitazione, ovvero uno stato di sospensione esistenziale, un attimo autentico di esperienza umana in cui, come spesso ci accade nella vita, non sapremo se seguire una direzione piuttosto che un'altra, trovandoci in una condizione caratterizzata da quel senso di incertezza angosciosa che secondo Martin Heidegger deriverebbe dal fatto che l'esistere dell'essere umano in realtà è un *ex-sistere*, ovvero un venir fuori dal nulla: ciò ovviamente causa negli esseri umani una sensazione di**

**angoscia, di assenza di fondamento.** Per comprendere ancor meglio la natura del perturbante, possiamo rivolgerci all'origine linguistica della parola: in tedesco il termine *quiete* è tradotto con *Heim* che in italiano corrisponde letteralmente a *focolare*. Ora, ***perturbante* si rende invece in tedesco con *Unheimlich*, ovvero letteralmente *ciò che ti porta via dal centro del fuoco*, ciò che ti porta lontano dal focolare e dunque lontano da ciò che ti è più familiare, come il focolare domestico.** In una tale condizione, ciò che non siamo assolutamente in grado di individuare è l'origine di ciò che provoca l'inquietudine o la perturbazione: si tratta di un elemento la cui provenienza è da ricercare a volte nell'interiorità stessa del soggetto inquieto, oppure, viceversa, nel mondo esterno e proprio questa ambivalenza ci riconduce a quella situazione di esitazione ben descritta da Todorov.

Nell'*Antologia della letteratura fantastica* (1940), a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, ci sono due racconti legati a doppio filo proprio dal tema del perturbante, declinato in maniere differenti. In *Essere polvere* (1961) di Santiago Dabove, il protagonista è un uomo che soffre di una terribile nevralgia al trigemino: si intuisce subito quanto penosa debba essere la vita di questa persona, la quale, nel corso della narrazione, desidererà ridursi ad una condizione prima vegetale e poi addirittura minerale per spegnere la sua sensibilità e con essa la sensazione di dolore che provoca. Ecco dunque che ***l'Unheimlich, il perturbante, in questo racconto si trova proprio nel passaggio da una dimensione familiare (umana e animale) ad una assolutamente aliena per noi esseri umani, ovvero quella che conduce a sentirsi una pianta, un vegetale e poi addirittura terra, polvere.*** Un giorno, il protagonista viene infatti colpito da un'improvvisa paralisi, causata dalla sua malattia, mentre è impegnato in una cavalcata in aperta campagna e perciò cade da cavallo e rimane immobilizzato sul terreno. A quel punto, ***nella mente dell'uomo, l'iniziale speranza di essere soccorso da qualcuno inizia a convertirsi nel desiderio di diventare pianta, di preservare quella situazione di assoluta immobilità: una pianta, infatti, non ha sentimenti ed è proprio questa la condizione in cui si ritrova volentieri il nostro protagonista, il quale è felicemente disposto a rinunciare alle sue caratteristiche espressive sensibili ed individuali perché è pronto ad abbracciare una universalità superiore, priva di dolore.*** Infatti, come scrive Dabove, "per molto che si stimi l'attività, il cambiamento, il movimento umano, nella maggior parte dei casi l'uomo si muove, cammina, va e viene in una prigione rettilinea, allungata; colui che ha per orizzonte le quattro pareti ben note e arcinote, non è molto diverso da colui che percorre quotidianamente i medesimi tragitti per adempiere a compiti sempre uguali in circostanze non molto dissimili. Tutto questo affaticarsi non vale il mutuo bacio, neanche concordato, tra il vegetale e il sole". Le piante hanno quindi il privilegio di sorprendersi ogni volta che il sole le bacia, perché appunto quel bacio non è concordato: la pianta e il sole non si accordano per baciarsi come invece farebbero due esseri umani e per questo motivo ogni bacio, per la pianta priva di memoria, è un'esperienza nuova nella sua unicità. Il sole esemplifica dunque la

grandiosità superiore ed universale della pianta rispetto all'uomo: **attraverso il bacio del sole, la pianta scopre ogni volta una rivelazione incredibile fatta a tutte le piante perché ovviamente la singola pianta non ha coscienza della propria singolarità.** In questo racconto abbiamo visto quindi come l'esperienza di *Unheimlich* si concretizzi nella trasformazione in qualcosa di totalmente *lontano dal focolare*, cioè di totalmente alieno, non familiare per noi umani, seppur desiderabile per il protagonista.

In *Dove il suo fuoco non si spegnerà mai* (1922) di May Sinclair, il perturbante gioca invece un ruolo leggermente diverso. L'esitazione presente in questo racconto si inserisce infatti proprio a metà tra la possibilità che l'inquietudine a cui è sottoposto il lettore provenga da un fattore esterno oppure dall'interiorità della protagonista. Come abbiamo già notato, **la situazione perturbante per eccellenza è proprio questa, cioè quella in cui non si è capaci di identificare l'esatta provenienza di questo stato d'animo.** Del resto, il termine *perturbazione* appartiene anche ad un lessico tipicamente meteorologico e infatti anche in questo caso si vuole indicare un **fenomeno originato dalla mescolanza di molteplici fattori, impossibili da definire separatamente.** La protagonista del racconto della Sinclair è Harriet Leigh, una ragazza innamorata di un tenente di marina, George Wearing, il quale, dopo averla chiesta in sposa si è ritrovato rifiutato a causa dell'opposizione del padre molto severo della giovane. In seguito, però, le morti prima di Wearing e poi del padre, lasceranno Harriet nella più completa solitudine. A questo punto entra in scena un altro personaggio fondamentale: Oscar Wade, un uomo infelicitemente sposato che decide di continuare il suo matrimonio solo per salvare le apparenze, per inerzia, il quale si innamora di Harriet e va a farle visita quotidianamente nella speranza che lei possa decidere di avviare una relazione. La ragazza però, spinta dalla totale ripugnanza verso Wade, lo rifiuta, ma lui imperterrito non si arrende e non interrompe le sue indesiderate visite, fino a quando la resistenza di Harriet inizia a cedere, e la ragazza comincia quasi a crogiolarsi nell'insensatezza della sua esistenza. Il rapporto tra la protagonista e Oscar è dunque una sorta di incontro di due solitudini, costruito sulla noia e sull'inerzia, infatti a un certo punto entrambi si troveranno bloccati in una situazione nella quale si lasciano vivere, facendosi trascinare dagli eventi. **Ne *La canzone del padre* (1973), Fabrizio De André sosteneva che "i becchini ne raccolgono spesso tra la gente che si lascia piovere addosso": ecco, Oscar e Harriet sono due persone che si lasciano piovere addosso, vivendo bloccati in una situazione di noia esistenziale, senza voler far nulla per risolverla e questa sarà la loro condanna.** In seguito, infatti, Oscar muore e dopo diversi anni anche Harriet è ormai in punto di morte e, tornando indietro nei suoi ricordi, vede costantemente la presenza ossessiva di Oscar che si nasconde in ogni anfratto della sua memoria, anche dove non dovrebbe esserci, tanto è vero che a volte appare addirittura nei panni del padre della ragazza o di George Wearing. La memoria emotiva di Oscar

continua a vivere dopo la sua morte e perseguita i ricordi della protagonista, ma in realtà Oscar, oltre ad essere il persecutore è anche il perseguitato, in quanto è lui stesso ad essere costretto dopo morto a colonizzare i ricordi di Harriet senza sosta. **Oscar e Harriet sono condannati ad inseguirsi a vicenda e a esperire ognuno la presenza ossessiva dell'altro; il loro peccato era stato quello di adagiarsi in quella noiosa situazione esistenziale, ma la loro condanna non è però da leggersi in chiave morale perché l'obbligo a rivivere sempre la medesima noia del ricordo della loro relazione traduce piuttosto la rassegnazione che in vita entrambi avevano raggiunto. In termini heideggeriani potremmo dire che la noia si fa specchio di un comportamento inautentico, si fa spia di un'esistenza vissuta come separata dalla propria essenza. Come affermava Gilles Deleuze, dovremmo cercare di essere in ogni momento della nostra vita all'altezza di ciò che ci accade, cioè dovremmo essere sempre consapevoli degli eventi che viviamo giorno per giorno, a differenza di Harriet e Oscar, rimasti spettatori passivi delle loro esistenze.**

Abbiamo visto dunque come in questi due racconti l'*Unheimlich* si presenti in modi diversi: nel testo di Dabove, la situazione perturbante di immobilità è positivamente accettata e desiderata dal protagonista, mentre nel racconto della Sinclair è spia di una condanna eterna per i due amanti. Ad ogni modo, come abbiamo dimostrato, l'*Unheimlich* può essere un elemento fondamentale del fantastico e della letteratura in generale, la quale, in fondo, come credeva Jorge Luis Borges, è sempre fantastica.



## IL PERTURBANTE E LA RELAZIONE CON L'ALTRO



SARANTIS THANOPULOS

Freud nel suo scritto su *unheimlich*, termine tedesco tradotto in italiano con “perturbante”<sup>1</sup>, parte dal suo uso linguistico e lo confronta con il suo opposto, *heimlich*: familiare, domestico, intimo che rammenta il focolare. Egli fa notare che in alcune delle sue molteplici declinazioni il significato di *heimlich* si capovolge. Significa nascosto, qualcosa da celare, pericoloso, sottratto alla conoscenza, inconscio. Freud conclude: “Heimlich è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere con il suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in un certo modo una variante di *heimlich*.” La sua attenzione è conseguentemente attratta dal significato che Schelling attribuisce a *unheimlich*: qualcosa che affiora mentre avrebbe dovuto restare segreto, nascosto.

L'interpretazione del perturbante da parte di Freud non si discosta da quella di Schelling se non, ma questo è un punto cruciale, nell'indicare la specifica natura dell'elemento angoscioso che affiora, mentre avrebbe dovuto restare nascosto, non

dato alla conoscenza: esso è il *rimosso che ritorna*. Ciò ci consente, afferma Freud, di comprendere perché l'uso linguistico di *heimlich* trapassa nel suo contrario:

“... questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione”.

Senonché per Freud questa soluzione non è sufficiente. Se è vero che in ogni esperienza perturbante è in gioco il ritorno del rimosso non è vero anche il contrario. Il ritorno del rimosso non causa necessariamente un effetto perturbante. Curiosamente poco prima egli aveva fatto un'osservazione, di cui sembra non tener successivamente conto, che aggiungeva al ritorno del rimosso un'altra condizione importante per la genesi del perturbante:

“... spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà diventa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è stato simboleggiato, e via di questo passo.”

Ancora prima (p. 95 – 97) Freud aveva affrontato il tema del sosia, nella sua analisi dell'effetto perturbante nei testi E.T.A. Hoffmann, da lui considerato “maestro ineguagliato della letteratura di questo genere. La figura del sosia, “doppione” di sé, sorgerebbe dal narcisismo primario, l'amore illimitato per se stessi. Col superamento di questa fase iniziale, muta il significato del sosia: “da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte”. Subito dopo il discorso sul sosia Freud, parlando delle altre forme di turbamento dell'Io a cui ricorre Hoffmann, aveva avuto un'intuizione formidabile: l'associazione del perturbante a “una regressione ai tempi in cui non erano ancora nettamente tracciati i confini tra l'Io e il mondo esterno e tra l'Io e gli altri.”

Tirando le somme, la lettura del testo di Freud ci consente di definire il perturbante come ritorno del rimosso legato a una regressione alla fase di separazione, differenziazione tra sé e l'altro (in origine la madre) e tra sé e il mondo, quando i confini non sono ancora definiti, se nel contesto attuale, per un motivo o un altro, la distinzione tra realtà e fantasia diventa labile. Si potrebbe dire, a partire da questa definizione, che il tema del sosia non rappresenti solo una delle forme del perturbante. Esso fa parte del suo fondamento: l'identificazione narcisistica con l'altro, la prima reazione alla sua perdita come estensione di sé, come proprio altrove (tramonto del narcisismo primario). Tamponamento temporaneo della perdita che non consente, tuttavia, da solo la sua elaborazione e il suo superamento.

Nell'identificazione narcisistica il doppio si presenta in due modi (corrispondenti alle due forme del narcisismo secondario): l'altro come il sé (perdersi, annullarsi in lui); il sé come l'altro (annullarlo nel proprio desiderio). La permanenza nell'area di questi due modi di relazione narcisistica con l'oggetto desiderato, perduto come parte di sé, che corrispondono alle due correnti della passione, quella masochistica e quella

possessiva, porta a un'impasse, se queste correnti restano distaccate tra di loro: l'altro ci annulla o viene da noi annullato, la separazione può diventare emorragia melanconica. Il narcisismo può diventare allora mortifero: chiusura autoreferenziale in se stessi, cancellazione del desiderio per l'altro, e di conseguenza anche nei confronti di sé.

La chiave dell'elaborazione della separazione e del suo compimento è nella combinazione delle due correnti della forma passionale del desiderio (farsi possedere dall'altro senza riserve, possederlo senza esitazioni). L'oscillazione tra il desiderio che l'altro sia null'altro che noi nel suo luogo e che noi siamo null'altro che lui nel nostro luogo (oscillazione che sottende l'esperienza del rispecchiamento), può portare in questo caso a un'integrazione e a un bilanciamento reciproco delle due opposte correnti del desiderio che diventano interdipendenti. Prende così forma nella relazione con il primo altro, la madre, che emerge nella sua separatezza, nella sua distinta realtà, l'*identificazione isterica*:

Il possedere spietatamente la madre, trasformandola in oggetto passivo delle proprie proiezioni (affermando in tal modo un'unità narcisistica di desideri e intenti, che colma lo spazio della separazione corporea) e il farsi possedere da lei (introiettando il suo desiderio e il suo modo di essere, imparando a conoscerla) convergono gradualmente verso la configurazione dell'*identificazione isterica*.

Nata, sulla scia dell'*identificazione narcisistica*, nell'elaborazione della perdita dell'altro come parte di sé, l'*identificazione isterica* si costituisce come cerniera permanente del rapporto con l'alterità, consentendo di oscillare permanentemente tra la diluizione dei confini con essa e la loro ricostituzione in modo più aperto all'imprevisto e alla scoperta, capace di sostenere un interscambio più ricco e più ampio. Identificandosi istericamente con l'altro l'assumiamo transitoriamente, sperimentalmente in noi (abitandolo o facendoci abitare da lui) e così mettiamo in tensione nel nostro modo interno due diversi modi di essere, ci consentiamo di essere eccentrici a noi stessi. Diventiamo capaci di allontanarsi dal nostro centro di gravità, abbandonare una posizione preconstituita, per incontrare l'oggetto desiderato in modi nuovi che richiedono rinuncia al consueto e trasformazione, un'elaborazione costante del sentimento di perdita nel gioco dell'intesa tra differenze (che mantiene vivo il desiderio).

L'effetto perturbante, l'inquietudine/turbamento che ci punge e ci afferra, va a toccare dentro di noi, nelle condizioni in cui i confini tra fantasia e realtà, tra noi e l'alterità, si allentano, i punti in cui la nostra *identificazione isterica* con l'altro è irrigidita, potrebbe rompersi. Il luogo in cui il perturbante non solo ci afferra, ma *ci impegna*, è la tragedia greca e tutte le forme di letteratura e arte che ad essa, in modo diretto o indiretto, si ispirano. La capacità dello scrittore tragico e dell'artista di attenuare i confini tra realtà (in cui vive il lettore/spettatore) e fantasia (lo spazio scenico del personaggio, carattere tragico o dell'oggetto artistico) e tra sé

(spettatore/lettore) e il mondo (i personaggi sulla scena, la realtà rappresentata nel e dall'oggetto artistico), attiva intensamente la dimensione isterica, onirica. La capacità poi di toccare i punti in cui dentro di noi l'identificazione isterica con l'altro è più vulnerabile -dove il legame con lui può essere insostenibile perché diventa un doppio che ci risucchia, o la nostra replica, il nostro clone- crea un effetto perturbante sconvolgente. La terza capacità del poeta tragico/dell'artista è quella di trasformare l'effetto perturbante, del quale possiamo dimenticarci, in un processo di *catarsi* che ci impegna, mediante l'induzione dei sentimenti tragici: *έλεος* (compassione), *φόβος* (terrore), secondo Aristotele, e *φιλοπενθής πόθος* (il desiderio che ama il lutto), secondo Gorgia. La *catarsi* rimette in gioco il desiderio e riapre i termini della relazione con l'altro laddove si avviava all'impasse (all'impossibile dilemma della scelta tra sé e l'altro, tra l'eccesso di passione e la sua assenza).

Il fallimento della *catarsi* e la rottura dell'identificazione isterica spinge il soggetto fuori dallo spazio tragico, nel narcisismo negativo: la morte psichica si impadronisce della vita. "Uccidere" l'oggetto desiderato dentro di noi, cancellarlo dal nostro mondo interno e dal nostro spazio di vita, significa ucciderci psichicamente sia perché uccidiamo una parte di noi, l'altro che noi siamo, sia perché uccidiamo il nostro desiderio. Parlando, ne *Il perturbante*, del timore primitivo nei confronti dei morti, Freud dice: "Probabilmente questo timore ha ancora il significato antico secondo cui il morto è diventato nemico dei sopravvissuti e mira a prenderli con sé come compagni della sua nuova esistenza"

C'è dietro questo timore dei morti che possano portarci via con sé, a volte presente nei nostri sogni, l'oscuro presentimento che la nostra autoreferenzialità possa farci morire come soggetti desideranti. Ciò che abbiamo "ucciso" torna per prenderci. L'apparizione nel sogno dei "revenant" corrisponde all'eccesso di passione, presente in ognuno di noi, che ci porta a uccidere l'oggetto del desiderio nella sua soggettività e volontà, per poter appropriarsene in modo totale. Quando la passione possessiva e quella masochistica non si integrano tra di loro nell'identificazione isterica con l'alterità, uccidiamo per non essere uccisi. Perdiamo l'altro perché non riusciamo più a relazionarsi con la sua diversità che lo rende desiderabile, vivo, e con lui perdiamo la possibilità di restare desideranti, vivi. Il lutto negato, inevaso ci perseguita, non ci lascia vivere come se nulla fosse, impunemente.

## UNA BAMBOLA



TOMMASO GAZZOLO

**A LIVING DOLL, EVERYWHERE YOU LOOK. IT CAN SEW, IT CAN COOK, IT CAN TALK, TALK, TALK.** Sappiamo come una certa identificazione sia ciò che “anima” la **bambola** nel modo che ci è, purtroppo, più “familiare”, a partire da una pedagogia che ci fa trovare “naturali” «quelle bimbettole che giocano alle signore, si scambiano visite, si presentano i loro figli immaginari e parlano dei loro vestiti», quelle «povere piccole che imitano le mamme», e «preludono già alla loro immortale puerilità futura» (C. **Baudelaire**, *Morale del giocattolo*). Bambola-figlio, dunque, che diverrà poi bambola-ornamento, bambola che invade «le orride case dei piccolo borghesi» (Zolla), e più tardi, ancora, bambola-manichino, «appendice della cocotte» (Benjamin). La bambola assumerà già da sempre una funzione pedagogica, “normalizzante”. Si capisce, allora, come la bambola, operando come quel che “cattura” e fissa l’immagine che ho di me stesso, abbia assunto, *storicamente*, una fondamentale funzione anche sul piano della **naturalizzazione** di una certa distinzione tra i sessi e dei loro ruoli. La bambola che sembra una donna ci è familiare, *heimlich*, proprio perché – nella nostra società – essa non fornisce al maschio che questa rassicurazione: che la donna è in realtà una bambola. La bambola è immagine della donna, cioè, solo per far sì che la donna sia ad immagine della bambola. Come scrive Lea **Melandri**, «le bambine hanno sempre avuto un rapporto ambiguo con quel corpo inanimato in tutto simile al loro, fatto per

specchiarsi più che per apprendere la difficile arte della relazione con l'altro. Lo coccolano e, al medesimo tempo, lo invidiano. La sua bellezza e seduzione inducono ansie e voglie devastatrici: diventa necessario impadronirsene, sottometterne il mistero imponendogli norme e leggi».

Sappiamo già da **Freud** come nel gioco delle bambole la società imponga tutta una ortopedia – Freud è il primo, del resto, a farne applicazione, quando ritiene che il modo “corretto”, per la bambina, di giocare con la propria bambola sia quello in cui si lascia articolare il desiderio del bambino-pene, e non quello mimetico della bambina che gioca a fare come la propria madre (si vedano le osservazioni che vi dedica **Irigaray** in *Speculum. L'altra donna*). Forse in nessun autore meglio di **Rousseau** è illustrata questa costruzione del sé da parte della bambina che passa attraverso l'identificazione con la bambola: «Osservate una bambina che passa la giornata intorno alla sua bambola: le cambia e ricambia acconciatura, la veste e la spoglia cento volte, cerca continuamente nuove combinazioni di ornamenti [...]. Ma la bambina, direte voi, abbiglia la bambola e non la sua persona. E' vero: ella vede la sua bambola e non se stessa, non può fare nulla per sé, non è formava, non ha capacità né forza, non è ancora niente, s'immedesima completamente nella sua bambola, riversa in essa tutta la sua civetteria. Ma non farà sempre così: aspetta il momento in cui sarà essa stessa la sua bambola».

Esempio perfetto della funzione ideologica e *normativa* della bambola, dal punto di vista maschile: essa è ciò mediante cui le bambine si costituiscono come, divengono le *proprie* bambole.

**DIE PUPPE.** Questa *identificazione*, questa “cattura” identificante della bambina nella bambola, opera anche, in maniera diversa, sul lato maschile. Nel racconto di **Hoffmann**, è per Olimpia, un automa, una bambola automatica, che Nathaniel prova un «amore ossessivo». Freud, se pur sbrigativamente, avverte che si tratta di un amore **narcisistico**: vi è *identità* tra Olimpia e Nathaniel. La bambola, da questo punto di vista, indica il modo maschile di “fallire” il rapporto sessuale: essa non dice altro che è *con se stesso* che il maschio ha sempre un rapporto, nel sesso. Nathaniel non desidera una donna da trattare come una bambola, ma una bambola da poter trattare come una donna – evitando così ogni rapporto con la donna, con l' “altro” reale. Il fallimento del maschile è questo: che il sesso con la bambola non è un “sostituito”, un “surrogato” del rapporto “reale”, ma è la sua *verità*.

La commedia di **Lubitsch**, *Die Puppe*, uscita nello stesso anno in cui Freud pubblicava il saggio sul perturbante, rende visibile esattamente questo: è la donna che supplisce, che opera come sostituto della bambola che si è rotta. Nel desiderio maschile, cioè, la donna non è che il **supplemento** della bambola, tanto che, nell'inganno, Lancelot si innamorerà di Ossi proprio *perché* la crede una bambola. L'ideale del maschio che cerca donne che sembrano bambole, è una bambola che sembri una donna.

FIRST, ARE YOU OUR SORT OF A PERSON?. Eppure, questa disciplina della differenza sessuale non passerebbe per la bambola se essa non funzionasse, anzitutto e ancor prima, come “operatore antropogenetico”. E’ questo meccanismo che occorre scardinare. Abbiamo sempre costruito bambole animate, automi, che *somigliano* a noi. Considerandoci come ciò *a partire da cui* si modella l’artificiale, non facciamo che porci dalla parte del “naturale”, che realizzare la *naturalizzazione* dell’umano. Ma a renderci umani è solo il nostro modo di porre il non-umano. Non vi è infatti nulla di *proprio* dell’umano. Ciò che vi è di “umano” nell’uomo non è una qualità o un attributo esistente “in natura”. L’umano è, piuttosto, un *indicatore epistemologico*, ed è ciò che funziona nel senso di assicurare, ogni volta, il divenire-umano dell’uomo (Agamben).

La bambola funziona allora, anzitutto, come ciò che ci consente di *naturalizzare* la nostra realtà – una realtà che è invece prodotta, storicamente e culturalmente determinata. *Dov’è l’anima?* Si chiede il bambino di girando e rigirando la bambola – lo ricordano sia Rilke che Baudelaire. Come se l’assenza di anima nella bambola ne dimostrasse la presenza in noi.

E’ questa funzione che, allora, andrà messa un giorno in questione. Bisognerebbe immaginare un gioco delle bambole in cui non operi più la pedagogia, l’*educazione* al nostro divenire *umani* (ed alla naturalizzazione delle differenze tra i sessi). Ma in cui si faccia esperienza del nostro non *essere* umani, del nostro non possedere nulla, nessuna “qualità” naturale, che ci assicuri una volta per tutte *ciò* che ci separa dalla bambola. E’ in questo senso che vi è del perturbante nella bambola animata e che esso, come assume Jentsch, consiste nell’impossibilità di distinguere «nettamente ciò che è vivo da ciò che è inanimato».

Se il bambino, come osservava Rilke, non può «farne una cosa né una creatura umana», è perché nel gioco egli può raggiungere un punto di *indistinzione*: qui ciò che impossibile è tracciare la separazione tra soggetto e oggetto, è dire in che cosa io sia diverso dalla bambola. La bambola, l’automa, non è allora, in fondo, *lo stesso* della persona viva?

Non ci è forse stato familiare, *heimlich*, giocare con lei *come se* fosse una persona? Questo “*come se*” è ciò che definisce lo statuto della bambola, la sua ambiguità. Da una parte, è quello che attiva gli effetti di *identificazione*, l’operatore antropogenetico: esso mi consente di identificarmi con la bambola, al fine di soggettivarmi, di costituirmi come soggetto. Dall’altra, però, è anche ciò che può sempre operare come fattore di *dis-identificazione*, come ciò che rende indecidibile che cosa mi separi da essa.

Se l’umano è la persona, in quanto distinta dalla cosa, la bambola è uno di quei termini che mettono in crisi, ed in questione, questa distinzione, proprio perché è impossibile inscrivere, farla cadere da una delle due parti. Essa *non* è persona, ma al contempo non è una cosa, non è un oggetto come gli altri, non ha una *utensilità*, non



ha un “uso” – o, meglio: in quale altro modo si “usa” una bambola, se non trattandola come una persona, se non facendola passare dall’altro lato della divisione?

Dovremmo allora poter fare funzionare il gioco delle bambole al di là della logica edipica, della pedagogia che – perlomeno a partire dalla costruzione della società borghese nel XIX secolo – ne ha fatto il sistema di riproduzione di una certa distinzione tra i sessi, di assegnazione delle identità, di naturalizzazione delle differenze (anche razziali: si pensi all’esperimento delle bambole nel caso *Brown vs. Board of Education*). Restituirci al suo incanto, significa poter fare esperienza, in esso, del venire meno della separazione persone/cose, della *disattivazione* di questa sbarratura. L’incanto di un gioco in cui posso sempre, in ogni momento, cessare di essere “persona”, farmi cosa – e non bambina-mamma o bambino-papà –, in cui mi lascio essere la mia bambola nello stesso tempo in cui lascio la mia bambola essere me.

## IL PERTURBANTE COME REGOLA



FABIO CORIGLIANO

“Quello che prima mi parve un caso, assunse per me un carattere inquietante e sgradevole”.

(Walter Benjamin)

Secondo Gaston Bachelard il senso della casa, il suo significato profondo, “dimora” nel suo porsi a difesa dell’intimità, nel suo essere una negazione di ciò che sta al suo esterno per affermare invece la potenza della sua stessa interiorità: così, non è l’esterno ad essere una negazione dell’interno, e quindi della casa, ma al contrario è l’interno (la casa) che contraddice e mette in questione la possibilità stessa di un’esteriorità, dell’apertura in cui consiste per definizione l’esterno, e che si autocostruisce in quanto regola assoluta, che ha effetti sia nella de-finizione della chiusura che nella determinazione delle condizioni di possibilità dell’apertura. La casa è una negazione, e la sua stessa verticalità opera nel senso della differenza, nel segno dell’opposizione. La casa è un positum che afferma la propria essenza negando la sussistenza, o meglio ancora le ragioni della sussistenza di una legge a ciò che le sta fuori. Pone una differenza tra la legge dell’interiorità e ciò che risiedendo fuori di essa non ha legge. La differenza verticale che dà senso alla casa in quanto protezione, consiste quindi in una lotta sempiterna che l’interno conduce contro l’esterno –

perché l'interno e l'esterno contra-vivono in costante lotta: di qui il motivo della protezione; in quella lotta la casa protegge nei confronti dell'esterno. Si può immaginare in questo senso la sussistenza di un "gioco" di coppie di termini conviventi in affinità di campi semantici contigui, che spiegherebbero immediatamente le modalità di affermazione della differenza verticale e il suo vigore: l'intensità dell'intimità aumenta proporzionalmente alla forza della negazione|lotta. Quindi, più la casa è distinta e separata da ciò che le sta fuori, più aumenta la sua capacità di intimità|lotta. La casa di vetro è un esempio della diminuzione della intensità della negazione|lotta e si configura infatti come un interno meno distinto dall'esterno, un interno maggiormente assediato dall'esterno, meno protetto, in cui l'intimità assume un'intensità bassissima. Si tratta di un'esperienza facilmente immaginabile solo a rappresentare le possibilità di contatto visivo da una parte all'altra di un vetro trasparente in una situazione di potenziale pericolo: la purovisibilità del vetro, qualunque ne sia lo spessore, aumenta la percezione di assenza di difesa, mentre invece la possibilità di essere separati dal pericolo da una parete di mattoni, di cemento armato, o di un qualsiasi materiale che non permetta la visione dell'esterno diminuisce notevolmente l'effetto perturbante. Perché ciò che normalmente produce inquietudine e spaesamento è il venir meno del conforto dell'interiorità, che si esperisce proprio a contatto con l'esteriorità.

In riferimento al classico rapporto "dialettico" tra oikos e polis, si potrebbe azzardare che la casa è il territorio di svolgimento della legge naturale - luogo di vigenza assoluta della legge di Antigone, e quindi regione di conforto, sollievo, solidarietà. Heim contrapposto all'Un-heim dell'esterno così ben reso nel commento che Martin Heidegger propone della poesia di Georg Trakl intitolata Una sera d'inverno. "La casa è tutta in ordine", afferma Trakl. Rifugio, contenitore, guscio, impronta, involucro delle vite che vi si svolgono, silenziosamente e segretamente. Vite non-dette, dal momento che "Il dolore (dell'esteriore) ha pietrificato la soglia". Tutto ciò che sta all'interno (oikos) è un non-detto (il viandante nella poesia infatti deve entrare "silenzioso") ed entra irrimediabilmente in conflitto con la legge della polis, che deve essere detta (scritta) per essere ritenuta valida ed efficace. L'accostamento dialettico di oikos e polis appare d'altra parte esemplare di un certo numero di situazioni in grado di descrivere compiutamente proprio la partizione degli spazi in cui avviene la vita dell'uomo: intimità/pubblicità; non-detto/detto; non-scritto/scritto; segreto/non-segreto.

Ma in che cosa consiste quell'esterno dal quale la casa differisce e tutto sommato grazie al quale la casa medesima si costituisce, per de-finizione (cioè per distinzione)?

L'esterno informe (che è informe al cospetto e a differenza dell'interno, dal momento che la casa è proprio l'attribuzione forzata di una forma definita allo spazio) è il pericolo, la spaesatezza (l'Heimatlosigkeit di Heidegger, che Derrida traduce come absence de chez-soi) il nulla, la negazione dello spazio dell'intimità.

Walter Benjamin si sofferma spesso sulla forma dell'abitare, asserendo, in un celebre passo del *Passagenwerk*, che “la forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa ma in un guscio”. Che cosa c'è di più inaccessibile, protetto ed assoluto di un guscio, infatti?

Nel guscio, al suo interno, si celebra e custodisce segretamente una vita impermeabile, inaccessibile, sicura, che è del tutto autonoma e indipendente dal mondo esterno, dal momento che tra il guscio ed il suo “abitante” si instaura un rapporto organico indissolubile. Il problema denunciato da Benjamin è infatti proprio l'ineluttabile incorporazione degli individui nei propri intérieurs, nei propri gusci, nella loro impronta. Incorporazione che significa allo stesso tempo anche immobilità, e nell'ottica benjaminiana, immobilismo sociale.

Ci sarebbe nondimeno da considerare quanto asserito dallo stesso Benjamin nel celebre saggio del 1929 sul surrealismo, in cui, a suo dire, l'utilizzo del vetro in architettura avrebbe costituito l'inizio di una rivoluzione dell'ebbrezza rivolta alla stessa essenza dell'intérieur, una forma di esibizionismo morale assolutamente necessaria allo sviluppo dell'umanità.

È ben manifesta la discendenza della *Heimat*, da cui Heidegger ricava il concetto di spaesatezza (*Heimatlosigkeit*) dalla *Heim*, cioè la casa, che allo stesso tempo serve semanticamente anche alla formazione del concetto di perturbante (*Un-heim*). Quindi, il tipo di esibizionismo morale richiesto dalla rivoluzione della “trasparenza” del vetro, utile alla devastazione dell'idea di interiorità, conduce all'ebbrezza propria del *Destruktive Charakter*, ebbrezza demolitrice che pare racchiusa nell'immagine dell'Angelo della storia che deve prendere atto della distruzione del mondo della sicurezza (il conforto dell'*Heim*) per ricostruire un altro mondo, tra le macerie, e a partire proprio dall'insicurezza perturbante.

La distruzione dell'intérieur, se inteso in quanto luogo di protezione e conforto, non può che passare per l'angoscia e l'inquietudine.

Non si può non notare peraltro una strettissima affinità tra l'*Angelus Novus* di Benjamin e gli angeli a cui Scheerbart fa recitare il ruolo di protagonisti in un racconto apocalittico al termine del quale, dopo la distruzione del mondo corrotto, gli stessi conducono gli uomini a ripopolarlo stimolando le loro virtù proprio attraverso l'immagine dei palazzi di cristallo.

Il concetto di *Un-Heimlich* (notoriamente sviluppato da Freud mettendo in evidenza l'importanza della sua radice), permette insomma di comprendere il disagio cui conduce la rivoluzione dell'ebbrezza della trasparenza.

Il cerchio si chiude grazie alla narrazione di un ricordo personale con il quale Benjamin introduce l'affermazione sulla trasparenza come necessario esibizionismo morale, che si riporta per intero per valutarne il peso: “a Mosca abitavo in un albergo in cui quasi tutte le stanze erano abitate da lama tibetani che erano venuti a Mosca per un congresso di tutte le chiese buddistiche. Mi colpì, in corridoio, il numero delle porte che erano sempre socchiuse. Quello che prima mi parve un caso, assunse per

me un carattere inquietante e sgradevole (Unheimlich). Mi spiegarono che in quelle stanze alloggiavano membri di una setta che aveva fatto voto di non soggiornare mai in ambienti chiusi”.

Cioè, quando Benjamin realizza che le porte non sono accidentalmente ma volutamente socchiuse (Angelehnt: non-chiuse, quindi lasciate volutamente aperte), viene colto da inquietudine, tanto da provare una sgradevole sensazione (Unheimlich) dovuta al venir meno dell’”ambiente chiuso”. Il conforto (Heim) della porta chiusa lo abbandona, l’idea che la soglia tra sé e gli altri, tra il chiuso e l’aperto, tra intimità e pubblicità non sussista più, o meglio non svolga più la sua funzione di separazione netta, è inquietante e sgradevole. Lo Heim si fa Unheim. La soglia tra conforto e perturbamento viene del tutto a mancare. La permeabilità è assoluta, l’apertura quasi compiuta, il guscio è andato distrutto.

Ora, non è proprio in quella soglia, in quella separazione netta tra conforto|protezione ed inquietudine, il senso, la funzione della casa, dell’istituzione di un intérieur separato nettamente dall’extérieur? Non è proprio su quella separazione che si fonda la confortevole e quieta convivenza degli uomini?

Benjamin ne è ben conscio, tanto da accusare, al solo ricordo, inquietudine, e sconforto. Lo sconforto che deriva dalla perdita di ciò che gli risultava familiare – la chiusura degli spazi dedicati alla intimità. (Ma è altresì conscio che quella perdita, quel sacrificio, devono essere affrontati nel nome di un superiore interesse: il perseguimento delle virtù, la costituzione di una nuova civiltà in grado di soppiantare la vecchia civiltà corrotta dall’opacità, dal segreto, dalla invisibilità della interiorità).

Tuttavia la domanda che rimane inevasa, ad oggi, è la seguente: è proprio vero che la società della trasparenza, della purovisibilità, sarà in grado di contrastare la corruzione, il degrado e la dissolutezza? Indipendentemente dalle possibilità di successo di tale auspicio benjaminiano, ci sarebbe molto da riflettere sul fatto che l’apertura tanto elogiata e ricercata a tutti i livelli - politici, amministrativi, comunicativi - non possa essere separata dal suo indispensabile effetto perturbante, come se l’inquietudine fosse davvero la modalità normale e necessaria dell’esistenza dell’uomo contemporaneo, come peraltro aveva notato Robert Musil proprio nei primi anni Venti del Novecento per descrivere il periodo postbellico – che guarda caso corrisponde cronologicamente proprio all’emergere dell’architettura del vetro, il cui contrappunto in termini letterari e filosofici consiste nell’approfondimento dei temi dell’angoscia esistenziale, come si può vedere, ad esempio, nei Quaderni di Malte Laurids Brigge di Rilke e La Persuasione e la rettorica di Carlo Michelstaedter.

Insomma, quella dell’attuale società della trasparenza e dell’apertura è davvero la storia del perturbante come regola di vita.

## “VEDERSI COME UN ALTRO”: CONSIDERAZIONI SUL PERTURBANTE E LO SPECCHIO



ELEONORA CORACE

L'esperienza del riflettersi allo **specchio** per l'essere umano è tanto abituale quanto enigmatica. Sotto la polvere del quotidiano che ci vede impegnati a ripetere questo gesto decine di volte al giorno, si annida qualcosa di ambiguo e forse un po' **inquietante**. Il problema è che l'immagine che viene riflessa non è mai come ci aspettiamo che sia, come fanno milioni di adolescenti nel mondo: i capelli sono ora più ricci ora più lisci, la pelle più pallida, la pancia più o meno evidente ecc. Per non

parlare di quando a intromettersi tra l'immagine mentale che abbiamo di noi e quella che vediamo riflessa sono i segni dell'età, tra rughe non richieste e indesiderati ciuffi bianchi. E a volte queste piccole **non coincidenze** tra la rappresentazione di sé e l'immagine che ci viene offerta allo specchio sfociano in veri e propri momenti di disconoscimento e confusione. Quando, ad esempio, guardiamo con la visione periferica il nostro riflesso senza riconoscerlo come tale.

È quello che è successo al professore **Ernst Mach**, fisico e filosofo vissuto nella seconda metà dell'ottocento e celebre per le sue ricerche sulla percezione sensoriale dei fenomeni fisici. Nel libro *Analyse der Empfindungen* pubblicato a Jena nel 1900, Mach racconta un aneddoto apparentemente banale: un giorno si accingeva a prendere un bus quando nello stesso momento vide la figura di quello che poteva essere un maestro di scuola salire contemporaneamente dall'altra parte del mezzo. Mach ricorda che l'aria dell'uomo gli parve così mesta e abbattuta che lo indusse a esclamare tra sé e sé: "Guarda un po' un disgraziato maestro di scuola!". Salvo poi accorgersi un attimo dopo che la persona che credeva di vedere non era altri che lui. Il distinto professore universitario aveva infatti scambiato la sua immagine riflessa nel finestrino del bus per un **maestro di scuola**, per giunta un po' "disgraziato". La storia non ha nulla di buffo per Mach che ne rimase profondamente turbato. I dubbi che un simile episodio solleva sono i seguenti: perché Mach non riconosce il suo riflesso? E cosa forse ancor più grave: **perché vede nel suo riflesso un altro?** Che cosa significa non riconoscersi al punto da attribuire un'altra identità alla propria immagine?

Ora lasciamo il professore austriaco alle sue considerazioni sulle fluttuazioni della percezione, per cercare di rispondere a queste domande attraverso il commento che di questo aneddoto fa **Bernhard Waldenfels**, filosofo tedesco contemporaneo noto per le sue analisi sul **fenomeno dell'estraneo**. All'inizio del ciclo di lezioni dedicate al tema fondamentale quanto delicato del **corpo** e raccolte nel volume *Das leibliche Selbst* (2000), Waldenfels si interroga sul ruolo dello specchio nella concezione che un soggetto ha di se stesso e del proprio corpo. Prendendo come spunto l'aneddoto di Mach, Waldenfels suppone che il turbamento dell'uomo sia dovuto al fatto che egli abbia scoperto nell'immagine riflessa al finestrino, qualcosa di sé. Dal momento che il professore ha visto nel riflesso del vetro **sé come un altro**, questo sin dall'inizio, secondo Waldenfels, presuppone una certa insicurezza e una buona dose di fraintendimento ed errore nel cuore stesso della personalità. Una simile situazione, ovviamente, non riguarda solo il Professor Mach ma tutti gli esseri umani ed è dovuta a una singolare costituzione del corpo. Nella fenomenologia di Waldenfels, quel particolare ente che Husserl chiama "**corpo proprio**" (*Leib*) per distinguerlo da quello meramente oggettuale (*Körper*) è considerato "sempre in gioco", ossia non attraverso rappresentazioni astratte ma immerso nel mondo della vita. In questo modo il corpo risulta essere qualcosa di più di un oggetto interpretato e avvertito da



una coscienza e collocato in un determinato punto dello spazio, assumendo le caratteristiche di un **luogo vissuto**, esistenzialmente abitato e attraversato da infiniti rimandi e contaminazioni tra gli altri elementi del mondo, che siano pulsioni, sensazioni, affezioni, dolori e altro. Alla luce di ciò quello di corpo è sempre un concetto ibrido e ambiguo che non può essere riassunto mai del tutto sotto la presa cognitiva del Soggetto. Dunque l'incertezza e l'errore che emergono nell'episodio di Mach sarebbero il sintomo del **disagio** costitutivo che l'Io ha di fronte la propria immagine: una sorta di esitazione a riconoscersi in essa, a combaciare con essa che è frutto di una originaria non-coincidenza a sé del soggetto. L'io infatti non riesce mai ad assimilare completamente il corpo, che rimane come ciò che sfugge e trabocca oltre i confini della coscienza. Questo emerge in modo evidente e perturbante nell'immagine di sé. “Lo specchio ha però un'altra funzione oltre quella della mera identificazione. Quando io mi sorprendo del mio riflesso nel finestrino, **scopro una certa estraneità in me stesso**, che proprio in quel momento viene alla luce, quando io mi vedo dall'esterno - così mi vedo come un altro. L'immagine speculare mi prende in giro a modo suo”.

Tralasciando le ampie e importanti analisi svolte su questo tema – una su tutte, quella di Jacques Lacan – continuiamo a seguire il discorso di Waldenfels che a questo punto fa anche l'esempio della **fotografia**. Soprattutto quando siamo di fronte a delle vecchie foto, infatti, si può sempre notare un attimo di indecisione, perché nel momento che si afferma “sono io” qualcosa dentro di noi nota irrimediabilmente che “non sono io” perché non sono più in quel modo, o perché non mi ricordavo così. Questa difficoltà dell'Io di immedesimarsi del tutto con il proprio corpo (o del corpo di lasciarsi assorbire dalle rappresentazioni dell'Io) secondo Waldenfels è resa ancora più evidente quando intervengono mezzi tecnici come lo specchio e la fotografia. In questi casi, infatti, il soggetto, riflesso, si vede letteralmente come visto dall'esterno. “**Specchio, foto** e altre cose simili sono particolari mezzi tecnici con l'aiuto dei quali io mi posso vedere da fuori come una cosa” (p. 34). Solo che il corpo, in quanto corpo vissuto, non può mai essere una cosa tra le altre e non si lascia racchiudere docilmente nella rappresentazione di un'immagine.

Da dove viene e cosa rappresenta però quel **particolare sentimento** di inquietudine e turbamento che traspare in modo evidente dalla storia del Professor Mach? Sembra essere, infatti, una sensazione che va al di là della constatazione razionale che non ci apparteniamo mai del tutto, che sia essa vissuta con rabbia, sgomento o rassegnazione. Appare più come una reazione inconscia e arcana, pari all'accapponarsi della pelle quando si ode un suono penetrante o un odore sgradevole e nessun altro concetto può descriverla meglio di quello del **perturbante** freudiano. Viene tradotto con il termine perturbante la parola tedesca *Unheimlich* a cui **Sigmund Freud** dedica un saggio nel 1919. Al contrario di sentimenti affini come l'angoscia, la paura e l'inquietudine, il perturbante non è mai ben definito, ma

appare sempre ambiguo e sfuggente. Una via per cercare di decifrarlo è offerta a Freud dalla semantica, in cui spicca come la parola *Heimlich* (familiare, domestico) sia inscritta nella parola *Unheimlich* (non familiare, perturbante) e spesso come i due significati arrivino a coincidere tra loro. Dunque il **non familiare** è ciò che emerge direttamente dal familiare. Questo risulta particolarmente evidente nella storia del professor Mach. Egli infatti si vede come un altro, ma un altro con delle caratteristiche pur sempre simili alle sue. Come nota Waldenfels, difficilmente si sarebbe potuto confondere con una donna, per non parlare di qualche altro essere vivente, come ad esempio una lucertola. Proprio come nel caso del **perturbante**, è la familiarità della figura che induce Mach all'errore. È nel contesto familiare e in ciò che è conosciuto che si annida ed esplose ciò che è **sconosciuto e inquietante**.

È noto come Freud definisca il perturbante “il riaffiorare di qualcosa di familiare che è stato precedentemente rimosso”. Nella storia di Ernst Mach, dunque, cos'è il rimosso che ritorna? Potrebbe essere interpretato come l'originaria insicurezza del soggetto, destinato a scoprirsi sempre altro da sé. Con le parole di **Caterina Resta** che all'analisi di Freud sul perturbante ha dedicato un capitolo del libro *L'Estraneo. Ostilità e ospitalità nel pensiero del Novecento* (2008), potremmo dire che nel perturbante “è esibita la stessa posta in gioco della scoperta freudiana dell'inconscio, ossia quel limite, quel margine, a partire dai quali il Soggetto incontra quell'altro che già da sempre lo costituisce e lo divide”.

Freud, inoltre, nello stesso saggio ci regala un ulteriore spunto di riflessione mettendo in relazione la situazione di scambiarsi per un altro e il conseguente turbamento perturbante che provoca con la figura del **sosia**. Anche Freud, infatti, cita in una nota lo stesso aneddoto raccontato da Mach e sopra descritto, riportando in più un'esperienza simile vissuta in prima persona. Una sera che stava viaggiando in treno, comodamente sistemato nel suo vagone letto, in seguito a una scossa la porta della toilette si apre e a quel punto “*un signore piuttosto anziano, in veste da camera, con un berretto da viaggio in testa, entrò nel mio scompartimento. Supposi che avesse sbagliato direzione nel venir via dal gabinetto che si trovava tra i due scompartimenti e che fosse entrato da me per errore; mi precipitai a spiegarglielo ma mi accorsi subito, con mia estrema confusione, che l'intruso era la mia stessa immagine riflessa allo specchio fissato sulla porta di comunicazione. Ricordo tuttora che quell'apparizione mi piacque pochissimo (Il perturbante)*”.

Se nel caso di Mach che salendo sul bus scambia il suo riflesso per un maestro di scuola, l'apparizione erronea è fugace, in questo caso il momento di non riconoscimento è legato a una rappresentazione dettagliata dell'altro che si crede di vedere. Freud vede distintamente l'estraneo e ne descrive minuziosamente le caratteristiche, arrivando a fare supposizioni sui motivi della sua irruzione, prima di accorgersi che non c'è nessun altro nel vagone letto oltre lui e il suo **riflesso allo**

**specchio.** L'intruso in questione, dunque, è ancora una volta l'immagine e anche in questo caso l'altro coincide con il soggetto stesso.

Il racconto si conclude con questa affermazione: “*Anziché spaventarci alla vista del nostro sosia quindi tanto Mach che io non l'avevamo riconosciuto*” (*ibidem*). Possiamo però veramente parlare di sosia nel momento in cui non viene riconosciuto come tale? Nel momento in cui non si tratta di un altro ma solo dell'immagine di se stessi? Freud ricorda come la figura del sosia e il particolare influsso che ha sulla nostra immaginazione sia legato a tempi primordiali in cui a questa apparizione erano attribuiti poteri ambivalenti, che andavano dalla promessa d'immortalità al presagio di morte. Per questo, secondo Freud, il discorso del sosia riporta alla “regressione a un tempo in cui non erano ancora tracciati i **confini tra l'io, il mondo e gli altri**”.

Tornando all'analisi fenomenologica di Waldenfels potremmo ribattere che i confini tra io, mondo e altri non sono mai stati tracciati. Questa situazione di indeterminatezza dei margini della soggettività non è dovuta, però, a una situazione di immaturità psichica, bensì a una caratteristica esistenziale dell'essere umano, che vede l'**Io** sempre fondato su **altro**: il sostrato biologico del corpo, i corpi degli altri (ad esempio il grembo materno), le componenti che lo ibridano (si pensi alle protesi mediche ma anche ai mezzi tecnici), le pulsioni e le tensioni che vengono continuamente scambiate con l'esterno ecc. Questo perché come spiega **Waldenfels in Fenomenologia dell'estraneo** (2008) “Non ci sono individui bell'è pronti bensì processi di identificazione” che avvengono sempre nell'intreccio e nella contaminazione di istanze esterne e/o estranee al **Soggetto**.

Il sosia che non viene riconosciuto dunque non sarebbe altro che quella parte di noi che combacia e non combacia con noi stessi, che seppur familiare resta in qualche modo estranea alla nostra rappresentazione e percezione. Il **turbamento perturbante** di Mach e Freud nello scambiarsi per un altro sarebbe dovuto, dunque, all'eventualità, temuta dall'**Io**, di scoprirsi **estraneo a se stesso** e, ancora una volta con Freud, “straniero a casa propria”.



## INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

*Endoxa – Prospettive sul presente* è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all'ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza *Creative Commons* (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

### DIREZIONE/EDITOR:

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) [marrone@units.it](mailto:marrone@units.it)

FERDINANDO MENGA (Caserta) [ferdinandomenga@gmail.com](mailto:ferdinandomenga@gmail.com)

RICCARDO DAL FERRO (Schio) [dalferro.ric@gmail.com](mailto:dalferro.ric@gmail.com)

### COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Lucio Cristante, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Macello Monaldi, Fabio Polidori