

## Dedali

*Saperi e Semiotiche*

# Appello in favore del genocidio dei Lemmings

Ritualizzazione residuale e metabolizzazione della violenza nel sistema mediale contemporaneo.

di Federico Giordano

*Quello della violenza è un concetto al contempo di un' immediata chiarezza e di sottile ambiguità. L'esercizio della violenza non è esclusivamente un fattore di costrizione fisica ma una introduzione volontaria nel dispositivo del simbolico. La violenza "singolare" è gestita attraverso reazioni spontanee di azione-reazione basate su sentimenti ancestrali, come la "vendetta" o la "giustizia", e da Omero e dai tragici greci fino ai mafia-movies si hanno ampie illustrazioni di questa dimensione "singolare". Tuttavia, quando la violenza diventa "di massa", essa deve necessariamente essere sottoposta a una ritualizzazione, ad una impalcatura di traduzione da un medium all'altro che, al contempo, ne espella il residuo perturbante o lo accolga senza essere distruttivo per la società.*

Si va così dai sacrifici umani alle uccisioni rituali dei regnanti; dall'*Isola dei famosi* ai processi televisivi ai politici, puntuali e quasi scanditi da una regolarità fissa; dall'immagine di Monica Bellucci che non sottrae il suo corpo, corpo da "star", alla deturpazione per mezzo di una alterazione fisica indotta dalle "anime purganti" [*Irréversible*, *Malèna*, *La riffa*] alle statuette che rappresentano "cristianizzate" le figure dei morti di morte violenta, durante la processione della Madonna di Piedigrotta; e dalla rappresentazione "colta" di tali liturgie in Cipri e Maresco fino alla più ovvia rappresentazione a *loop* dell'immagine del crollo del *World Trade Center*. Si potrebbe anzi concludere che l'intero spazio del simbolico è sovradeterminato da un'istanza superiore immateriale, che abbia quale compito unico la gestione della violenza, o meglio la costruzione di un meccanismo che ne determini una sua metabolizzazione.



Tale struttura generale è spesso messa in forma dai mezzi di comunicazione di massa attraverso una rappresentazione metaforizzata che pervade anche rappresentazioni dalla indubbia vocazione pedagogica secondo un'equazione per la quale il *visibile*, e dunque la "rappresentazione", è funzione della penetrazione. Nonostante nell'era contemporanea la simulazione digitale spinga la "vista" a cogliere nell'immagine sempre più una "parvenza" (P. Bertetto, 2007, pp. 7-20) ed a interpretarla quale funzione residuale – ne *Lo zio di Brooklyn* e in *Totò che visse due volte* il gesto di strapparsi l'occhio è funzione di tale variabile, oltre che ovvio riferimento buñueliano (G. Canova, 2000, pp. 35-38) – permane forte un'opposta opinione, che è ancora preponderante – data la prevalenza nei media, tuttora, della circolazione di immagini non virtuali – per la quale quanto più si vede e tanto più si assorbe la dimensione concettuale implicita in quanto è visto, secondo una progressione sensoriale tatto-udito-vista che assegna a quest'ultima il ruolo primario di conferma veridittiva e dunque di avanguardia e maglio ideologico.

Le cerimonie di simbolizzazione della violenza trapassano nel wrestling, nelle favole e, nella loro evoluzione moderna, nei *cartoon*, in alcuni film di fantascienza e horror e nei videogiochi. Se ne può concludere che l'istanza di simbolizzazione superiore che presiede a tali rappresentazioni instilli la "ritualizzazione" e la "rimozione" normalizzante.

La "ritualizzazione" è un fenomeno non specifico delle società moderne. Claude Calame nell'introduzione ad un saggio di Burkert che si occupa della metabolizzazione della violenza attraverso la dimensione rituale sottolinea come «Non vi è tappa nella vita individuale né svolta nell'attività economica o sociale che non sia stata celebrata nell'antichità con un rituale. All'interno di questa pluralità di pratiche religiose, il sacrificio occupa un posto centrale». Ripercorrendo i termini fondamentali della teoria di Girard sulla violenza rituale, così com'è esposta ne *La violenza e il sacro*, si può arguire che il nucleo che si rimuove attraverso la finzione cerimoniale è quello dell'"atto di violenza originario", ossia la tendenza del genere umano, non necessariamente biologica ma comunque empiricamente constatabile nella sua costanza diacronica, allo sviluppare atti di aggressività (R. Girard, 1980, p. 153).

Che li si riconduca ad una riproposizione ristrutturata della pratica della caccia, come fa Burkert (W. Burkert, 1981, pp. 22-40), o se ne individui le motivazioni in un desiderio utopico di libertà assoluta, da gestire attraverso un complesso normativo ed una struttura gerarchica che garantisca un controllo sull'ordine, come fa Sofsky (W. Sofsky,

1998, pp. 9-13, pp. 161-163) o che, radicalmente, se ne spieghi la ragione con l'ineluttabile massima dell' *Homo homini lupus*, tali atti di violenza sono comunque introdotti in un sistema di "simbolizzazione", variabile nei dettagli ma che segue modelli piuttosto ridotti e uniformi nei meccanismi generali. In questo senso l'attività dell'"atto" originario che si esplica nella metaforizzazione è quella della costruzione di una "vittime sacrificale" che sostituisca, attraverso un processo di catalizzazione su di sé dei mali della società, il sacrificio di un capro espiatorio a quello di un membro interno alla comunità, che, se perpetrato, potrebbe condurre a una pericolosa ricaduta nella spirale della violenza e del disordine sociale (R. Girard, 1980, *passim*).

La funzione del rito sacrificale è indubbiamente catartica e purificatrice: il suo scopo è quello allontanare la violenza dalla comunità, riconoscendone la sua sussistenza quale brace non ancora spenta che arde sotto la cenere, che però non si vuole vivificare. In altri termini esiste un atto di "violenza originaria", una "iniziativa collettiva" (W. Burkert, 1981, p. 33, R. Girard, 1980, pp. 144-145): esso viene sottoposto ad una metaforizzazione attraverso un rituale, similmente "collettivo", che ne assorbe il ruolo, liberando gli intervenuti all'ufficio dai suoi effetti perturbanti (W. Burkert, 1981, pp. 44-66 R. Girard, 1980, p. 120 W. Sofsky, 1998, pp. 105-111)

La metaforizzazione assume la forma di un rito di tipo "sacrificale", che dovrebbe esercitarsi nei confronti di un personaggio non del tutto interno alla comunità per scansare il sentimento vendicativo di che è più prossimo alla vittima, ma nemmeno su qualcuno totalmente estraneo alla comunità, affinché la funzione catartica possa attivarsi (R. Girard, 1980, p. 376). Dunque la catarsi è lo scopo prima che l'effetto, e per praticare tale allontanamento delle passioni *reali* questa effettiva esorcizzazione della violenza individua un soggetto sacrificale non totalmente avulso alla



comunità, ma neanche del tutto omogeneo ad essa.

Nella società greca antica questo processo è correlato (in questo caso l'etimologia davvero è rivelatrice, segnala la versione autentica) all'espulsione del *khatarma*, l'impuro emissario sul quale sono catalizzate per trasferimento le deformità sociali da evacuare (R. Girard, 1980, p. 400). Costui veniva condotto in processione per le vie della *polis*, affinché potesse assorbire su di sé tutti i malefici nei quali essa era immersa, divenendo spurgo della peste racchiusa nei bubboni: è il *Phàrmakon*, che veniva scelto fra i derelitti, gli storpi, gli stranieri, gli indigenti, o fra coloro che, per ragioni differenti, vivevano ai margini della società. La comunità si faceva carico del sostentamento del *Phàrmakon* fino al momento del suo olocausto (R. Girard, pp. 137-138). Dunque in un certo qual modo il *Phàrmakon* è interno alla società che lo sacrificherà, ma pur essendo un membro mantiene la sua carica perturbante. È il "doppio mostruoso", come sintetizza efficacemente Girard, sentina di tutti mali ma anche strumento di purificazione, "veleno" e "rimedio" nell'ambiguità semantica acutamente rilevata da Derrida (J. Derrida, 1985, p. 81, pp. 108-109); è oggetto dell'ennesimo atto di violenza della società, ma anche espediente attraverso il quale quest'ultima allontana da se stessa, traducendola sull'"altro", la violenza collettiva originaria (R. Girard, p. 143).

La funzione catartica di riti di questo tenore, se si risale all'originale contesto aristotelico dell'uso del termine, indirizza ad intendere la dimensione "spettacolare" degli stessi. Il rito è una "drammatizzazione" (Burkert, 1981, p. 37). Essa, si è detto, si esercita in primo luogo attraverso il territorio del "visibile", che detiene il privilegio dell'esercizio della metafora del rito sacrificale. Un sacrificio non ha senso se non è effettuato di fronte ad un pubblico di spettatori, e ha poco rilievo il fatto che questo ne condivida il senso profondo o che assenta ad esso: la funzione redentrice e spesso parentetica del sacrificio richiede, banalmente, la presenza di qualcuno su cui esso si eserciti (W. Sofsky, 1998, pp. 87-89). Se ne può concludere che talune forme di "spettacolo" come il cinema horror, il Grand Guignol, o il *reality-show* televisivo, si prestino in particolare modo alla metafora della crisi sacrificale, e forse si può intravedere in questo tratto il senso profondo del "piacere della visione" che comportano, ossia qualche cosa che ha a che fare con una dimensione "sacrale", della quale si partecipa. "Horror" e "Reality", però, in certo modo, manifestano e nascondono il processo della violenza originaria. Il Freddy Krueger di *Nightmare* - il primo episodio della serie - non è il persecutore ma la vittima, è il *Phàrmakon*, reietto ed in quanto tale espulso dalla società cui apparteneva, che ritorna per liberarsi dei suoi carnefici. Egli ristabilisce l'ordine espellendo la violenza di massa dal sociale, dal collettivo - eliminando quanti l'avevano perpetrata in prima persona - e riassorbendola su di sé. Quando si libera dei suoi aguzzini riconduce la violenza di mas-

sa da gesto di *hybris*, non singolare ma interpersonale, e da atto concreto nel quale si esprime un libertà senza vincoli sacrali che garantiscano un ordine sociale, a una dimensione rituale "collettiva". Ritualizza l'omicidio e, così facendo, sottrae il consenso "sociale" del film - costituito da quanti abitano la città all'interno del film e quanti osservano al cinema le vicende della protagonista - dalle responsabilità personali, per ricondurle in un ordinato sistema di permessi e divieti. Il "reietto" diviene lo strumento per riconfermare la garanzia di mantenimento di un sistema strutturato, è il baluardo eretto contro una deriva anarchica potenziale (R. Girard, 1980, p. 35), W. Sofsky, 1998, pp. 9-19).

L'ordine sociale si basa sulla violenza. In *Society* di Bryan Yuzna la collettività compie esplicitamente e nel modo più crudo il rito sacrificale: lo fa nel modo più sconvolgentemente "visibile" e irrimediabile, attraverso il cannibalismo e il "rovesciamento" dei corpi, la loro inversione interno/esterno. In effetti il film è davvero disturbante e la violenza sembra che si eserciti senza capri espiatori su cui rovesciarla, ma lo sguardo condotto ai confini del "visibile" non significa necessariamente che ci si trovi in una condizione "estranea" alla dimensione associata o che dimentichi la necessità di "assorbire" e metabolizzare il trauma della violenza originaria. L'orgia finale è una chiara metaforizzazione e la sua dimensione rituale è esplicita: il banchetto non è casuale ma, dal punto di vista dei protagonisti, è una liturgia riproducibile e riprodotta. Sebbene l'atto violento, nella sua visibilità totale, sia maggiormente sconcertante che altrove, la sua redenzione sta proprio nel suo essere esorbitante, e dunque evidentemente "fuori fuoco", non realistica, non traducibile in evento concretizzabile nella realtà.

Il film di Yuzna, come in un altro caso di "ingestione" perturbante, quella dei giovani da parte dei maiali nel *Porcile* di Pasolini, è stato interpretato come metafora della società occidentale, società dei consumi che "consuma" se stessa, e la sua dimensione metaforica e "rituale" è, dunque lampante, anche nell'ermeneutica del film che sta accanto alla narrazione (S. Di Lino, 2005). Si percepisce ancora meglio la dimensione rituale e sostitutiva di questa parte del film di Yuzna se lo si confronta con il film più noto di Ruggero Deodato, *Cannibal Holocaust*, che ha anch'esso un atto di cannibalismo quale culmine della narrazione. Ma in questo caso la dimensione rituale è del tutto rimossa, sebbene si tratti, curiosamente, di un cannibalismo compiuto da una tribù primitiva, sola "categoria" alla quale l'immaginario collettivo attribuisce l'atto di violenza *cannibalica* come *naturale*, non è nient'altro che un comportamento del tipo stimolo/risposta: ad un atto di violenza barbara consumato dai giornalisti occidentali si risponde con altrettanta furia. Non si è all'interno di una battaglia per la sopravvivenza di un rituale ancestrale e in questo caso sì che il capro espiatorio, il *Phàrma-*



*kon*, la metabolizzazione rituale non si dà. Si tratta di un film molto più ambiguo, che tende a deragliare nel fascino voyeuristico per la violenza: si vedano le sequenze di brutalità "reali" effettuate sugli animali più che la loro stessa elaborazione, per cui nello stesso momento in cui si espone la violenza e si innesta il senso di colpa per la compartecipazione dello spettatore alla stessa, se ne sfrutta fino in fondo il fascino che essa esercita. È stato più volte detto che non si sarebbe trattato di alcunché di diverso da *La regola del gioco* di Renoir o da *Le sang des Bête* di Franju, o, come quest'ultimo film insegna, da quello che accade quotidianamente nei macelli. Eppure, la disinvoltura mascherata da moralismo è di tutta evidenza proprio nella desacralizzazione delle brutalità (E. Henderson, 2005). La stessa "violenza collettiva" esplicita ed esplicitamente rituale è nei recenti *Hot fuzz* e *Il nascondiglio*. In entrambi una collettività associata per via di un riconoscersi nella "appartenenza territoriale" nasconde la "violenza originaria". Il velarsi del nucleo perturbante non è solo una metafora: sono i congiurati stessi, ossia l'élite cittadina, a perseguirlo esplicitamente. In entrambi i casi vi sono degli omicidi ricostruiti dalla comunità, per tramite della classe dirigente, secondo una versione che non corrisponde a quanto effettivamente intercorso. Sono questi stessi "notabili" a sollecitare la narcosi del resto della cittadinanza. Molto similmente avviene quanto compiuto dalle élite politiche locali attraverso i mass media in Rwanda ed ex Jugoslavia, motori della creazione fittizia di una identità etnica "buona", e naturalmente "pura", contrapposta ad un'altra *ferina*, sulla quale esercitare violenze ancora peggiori per

difendersi (R. M. Hayden, 2005, pp. 145-182, J. R. Bowen, 2005, 125-144). In *Hot fuzz*, che è un film piuttosto "sopra le righe", che non si preoccupa troppo di rendere espliciti i propri assunti teorici, i congiurati fanno parte addirittura di una setta religiosa (il meccanismo è fin troppo dichiarato, quindi il sottofondo sacrale del rituale sacrificale è pienamente espresso), che compie omicidi "purificatori" per allontanare il "male" dalla propria comunità, scegliendo le vittime fra coloro che contribuiscono al "disordine" della piccola cittadina. Lo scopo è quello di essere insigniti del titolo di "paradiso nazionale della serenità" attraverso il giudizio di giurati che hanno già attribuito il premio suddetto alla località in questione per più anni di seguito. Mai il dispositivo della rimozione della violenza originaria attraverso il rito sacrificale fu più esplicito. Alla violenza si risponde con il controllo della violenza attraverso un meccanismo di distruzione non meno spettacolare messo in piedi dal poliziotto solerte, che "proviene dall'esterno della comunità", mondandola: l'ordine si basa sul "sacrificio rituale" e su un atto di violenza originario ed ineliminabile.

Ma si è detto che la metafora sacrificale può emergere anche dai testi, o dai generi, più disprezzati o più semplici nella loro messinscena. È il caso dei *reality-show*, testi audiovisivi forse banali ma dalle indubbie attitudini mitopoietiche.

Dell' *Isola dei famosi* si potrebbe parlare come dell'evoluzione, della riconduzione all'oggi, dell'uccisione del re nelle società primitive. I corpi dei "divi", in quanto trasfigurazioni mitiche, sono già "esterni", in qualche modo, rispetto

alla società di cui fanno parte, lo sono "dall'alto" e non dal "basso", come sono invece i reietti che interpretano la parte del *Pharmakon* nella Grecia antica. Essi vengono condotti, dopo un percorso di sacralizzazione che ne sancisce l'immagine quali "icone sacre", – sempre belli, sempre intangibili, con i corpi sempre efficienti e in perfetta armonia con i costumi sfarzosi che indossano, elevati in una dimensione "atemporale" attraverso i miracoli del trucco – in un opposto di "passione". Sono sottoposti ad una condizione indotta di vita che, "Dichiarazione dei diritti dell'uomo" alla mano, non si faticerebbe a descrivere come una "tortura", esercitata attraverso lo stillicidio quotidiano delle condizioni "primitive" nelle quali sono gettati su un'isola non deserta in sé, ma artatamente svuotata o selezionata nella sua porzione più impervia, e dunque assimilabile ad una prigionia. La violenza esercitata si fa tangibile nello scavarsi del grasso, nel ridursi della massa muscolare, nel protuberare delle ossa, nell'incassarsi degli occhi nelle cave orbitali dei divi/concorrenti. Essi sono come gli animali che si portano spontaneamente al sacrificio, o come i re che accettano di essere sottoposti ad un processo di deturpazione morale, ad esempio con l'obbligo di contrarre un matrimonio incestuoso, per poi avviarsi, una volta inoculato in loro lo spirito del capro espiatorio, all'ara (R. Girard, 1980, p. 151). Esorbitano la dimensione comune e quotidiana prima "dall'alto", attraverso la loro sacertà intangibile, e poi "dal basso", attraverso un altrettanto "smisurato" annichilimento morale. È proprio questa loro predisposizione ontologica ad essere vittime sacrificali, divi come re, che rende l'olocausto degli stessi talmente efficace nella metabolizzazione della violenza originaria.

I "divi" de *L'isola dei famosi*, in quanto esercitati al contatto costante col mezzo televisivo – quello fra i *media* che più approssima attori e spettatori, per propria stessa natura e per le condizioni di familiarità che crea posizionandosi in un luogo "privato" – e dunque perfettamente introdotti in un meccanismo seriale, si traducono agevolmente nella serialità del rito. La loro "prossimità" diviene ancora più pregnante: sono riprodotti mentre si affliggono nelle normalità delle difficoltà quotidiane (sono sporchi, non truccati, con un corpo non reattivo, abbandonato al decadere del tono muscolare e della prontezza dei riflessi, soffrono la fame, non sorridono come si fa costantemente in TV), perdono parzialmente la loro "aura", divengono "interni" alla comunità di chi osserva ed ha problemi pratici non sovrapponibili ma dello stesso ordine (procacciarsi il cibo...), pur rimanendone parzialmente estranei. Corrispondono pienamente alla vittima sacrificale di Girard, "sentina di tutti i mali" e "mezzo della purificazione": anche nelle giaculatorie continue contro questo tipo di programmi essi sono disprezzati, facendo avvertire chi pratica questa riprovazione superiore sul piano umano e facendo immaginare "quanto di meglio ci possa essere", moralmente e televisivamente. Fanno sentire lo spettatore "migliore", ancora di

più di quanto non faccia l'uomo medio Mike Bongiorno secondo lo stranoto appunto di Umberto Eco (U. Eco, pp. 29-34). Il "divo" dell'*Isola dei famosi* solleva dalle viltà private per rivolgerle su di sé e, al contempo, alleva la violenza originaria nel suo involucro protetto. Lo si sottopone, godendone in quanto spettatori, a quella che, tecnicamente, è definibile come una tortura, una disdicevole privazione della libertà e asservimento a pene corporali. Il "divo" libera e si "sacrifica" accogliendo e rivelando la "violenza originale"; è "santo", "auratico" e "turpe" al contempo, è farmaco benefico e veleno venefico. Una volta immolata la vittima diviene "sacra" (R. Girard, 1980, p. 374): Edipo è il salvatore di Tebe, uccisore di mostri come la Sfinge e mostro egli stesso, è colui che rivoluziona l'ordine naturale per mezzo dell'incesto e del parricidio, ma la sua immolazione è la premessa della rinascita del tessuto civile. «Il re, si sa, è al tempo stesso molto benefico e molto malefico» (R. Girard, 1980, p. 372). Per questo nell'*Edipo a Colono* egli sarà così differente dall'appestato dell'*Edipo re* (R. Girard, 1980, pp. 125-127). Il concorrente dell'*Isola dei famosi*, emerso dal *reality*, non a caso circoscritto in un luogo utopico – un'isola – ritorna alla sua dimensione divistica, "auratico-sacrale": ha rivelato il sostrato della violenza originaria, ma ha riconfermato la capacità della società di saperlo rimuovere attraverso dei processi di ritualizzazione sacrificale.

***“ un sacrificio non ha senso se non è effettuato di fronte ad un pubblico, e ha scarso rilievo il fatto che questo ne condivida o meno il senso: la funzione redentrice e parentica del sacrificio richiede, banalmente, la presenza di qualcuno su cui esso si eserciti ”***

L'interesse particolare di alcune delle suddette cerimonie rappresentative della modernità è, da un lato, la loro omogeneità rispetto alla logica pedagogica simbolizzante (dunque *wrestling* e videogiochi sono "educativi", al contrario di quello che si dice con una leggerezza talvolta irresponsabile) e, dall'altro, rispetto ai meccanismi di ogni altro sistema narrativo, la loro attitudine "rivelatrice" della violenza originaria e del sistema impiantato per gestirla. Fra le maglie di tali narrazioni, infatti, si intravede talvolta una raffigurazione della logica del controllo. Se ne ha testimonianza in *Matrix*, "il film sulla Matrice come avrebbe voluto fare la Matrice" (Baudrillard), la bolla che chiude la città di Springfield nel film dei Simpson o le mura di quella di *Aeon Flux*, le mosse mal riuscite rispetto al copione, le ribellioni dei *wrestler* o la vicenda di Chris Benoit nel *wrestling*, fino alla mano di Dio che si interpreta nella serie di *The Sims*, o nel luogo dove il meccanismo è più evi-

dente: quello dei *Lemmings*. Nell'originale *puzzle game* di DMA Design è sfruttata una falsa leggenda popolare, che vuole che questi animali si portino spontaneamente al suicidio.

Così, sterminate file di Lemmings antropomorfi procedono in gruppo nel gioco, avviandosi ad una "morte di massa" cieca e inesorabile che attende al varco di ostacoli e trappole disseminati sul terreno. Lo sterminio interverrebbe di certo se non si frapponesse la mano vigile del "giocatore": l'istanza immateriale superiore, "Il Simbolico", "Il Potere" si soggettivizza quindi nel singolo *player*, che, magari *sacrificandone qualcuno*, può condurre una parte cruciale di animaletti alla salvezza, assegnando loro compiti specifici.

Come scortare centinaia di Lemmings al suicidio e continuare a vivere felici? Semplice, grazie alla loro glaciale malleabilità e predisposizione all'assoggettamento della logica del sistema. Nei Lemmings è cancellato ogni residuo di individualità, resistenza, o persino l'apparenza di compiere un'attività etero-diretta che permane in ogni altro *avatar*. I Lemmings "sono per la morte", sono fatti perché l'esercizio della violenza si espliciti e perché in noi si incarni l'ideologia del simbolico.



Federico Giordano - Appello in favore del genocidio dei Lemmings.

## Lecture Ulteriori

Roland Barthes, *Miti d'oggi*.

[ed. or. 1957], Einaudi, Torino, 1994.

Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*.

*Il cinema nel mondo diventato favola*,

Bompiani, Milano, 2007.

John R. Bowen,

"Il mito del conflitto etnico globale",

[ed. or. 1996] in Fabio Dei (a cura di),

*Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, 2005.

Walter Burkert, *Homo necans*.

*Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*,

[ed. or. 1972], Bollati Boringhieri, Torino, 1981.

Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*.

*La crisi della forma nel cinema contemporaneo*,

Bompiani, Milano, 2000.

Sergio Di Lino, *Society. Il nuovo mondo cannibale*,

<http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp?IDartic=3781>,

17 Giugno 2005.

Fabio Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*,

Meltemi, Roma, 2005.

Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*,

[ed. or. 1968], Jaca Book, Milano, 1985.

Umberto Eco, *Diario minimo*,

Bompiani, 1992.

René Girard, *La violenza e il sacro*,

[ed. or. 1972], Adelphi, Milano, 1980.

Robert M. Hayden, "Comunità immaginate e vittime reali:

autodeterminazione e pulizia etnica in Jugoslavia",

[ed. or. 1996] in Fabio Dei (a cura di),

*Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, 2005.

Eric Henderson, *Cannibal Holocaust*,

[http://www.slantmagazine.com/film/film\\_review.asp?](http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=1848)

ID=1848, 2005.

William Irwin (a cura di), *Pillole rosse*.

*Matrix e la filosofia*,

[ed. or. 2002], Bompiani, Milano, 2006.

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*,

[ed. or. 1973], Einaudi, Torino, 2003.

Wofgang Sofsky, *Saggio sulla violenza*,

[ed. or. 1996], Einaudi, Torino, 1998.

Jeanne-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet,

*Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*,

Einaudi Torino, 1999.

Slavoj Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti*.

*Saggi su cinema e psicanalisi*,

Campanotto, Udine, 2004.