

Dedali

Recensioni e scontri mediali

Comunità chiuse e crisi sacrificali

Il nascondiglio, di Pupi Avati; *Le tre madri*, di Dario Argento; *Il vento fa il suo giro*, di Giorgio Dritti.

a cura di Federico Giordano

Al giorno d'oggi, almeno per quanto riguarda la parte Occidentale del pianeta, la violenza potrebbe essere scambiata per un fatto non pervasivo, per un fenomeno del tutto residuale per la vita degli uomini, delle cui esistenze sembrerebbe ben altro il centro. Eppure, questa considerazione è facilmente smentita dalla continua tematizzazione della violenza nelle produzioni dell'immaginario, ed ancora di più dalla centralità della sua presenza in tali produzioni. Se è certo che la diffusione di una "cultura dei diritti umani" non ha ancora pareggiato la diffusione di una cultura della sopraffazione, in ogni caso il segno lasciato sulla superficie del simbolico dei paesi occidentali dalla metabolizzazione dell'atto di violenza è ancora del tutto evidente. In particolare essa permane nella sua variante collettiva "originaria", in termini girardiani (R. Girard, 1980, *passim*) attraverso percorsi rituali: la violenza si spande e diviene omicidio collettivo nei periodi in cui interviene una "crisi sacrificale", ossia il sacrificio non viene ritualizzato attraverso un rigido protocollo e riemerge sotto altre forme, meno contenibili (R. Girard, 1980, p.76). I temi di tre film italiani, apparentemente non omogenei, un horror, un thriller e un film "drammatico" usciti negli ultimi mesi, si prestano a una lettura secondo questa ipotesi.

Il nascondiglio, di Pupi Avati

Negli anni '50, in un austero pensionato di lusso gestito da suore, una notte la madre superiora e due ricche pensionanti muoiono in circostanze misteriose. Cinquant'anni dopo, un'affascinante vedova decide di affittare l'ex pensione per farne un ristorante. Poco dopo però, la donna - che è stata appena dimessa da una clinica psichiatrica - inizia a sentire strani rumori nel locale...

Vi è stato un momento nella storia della civiltà occidentale in cui la messa in pratica della violenza non costituiva un fenomeno perturbante, ma una dimensione connaturata all'agire sociale, non percepibile quale evento difforme dalla regolarità quotidiana: il Medioevo. L'esercizio della sopraffazione costante interveniva in primo luogo in presenza di una diffusa asimmetria sociale che ne favoriva lo sviluppo. L'aristocratizzazione del vertice sociale che intervie-



ne con l'imporre del feudalesimo non sottrae alla violenza, e l'invenzione della cavalleria serve non più che a mitigarne blandamente l'arbitrarietà. Il Medioevo è un periodo dominato dalla "paura" (V. Fumagalli, 1994, pp. 135-142). L'insicurezza delle abitazioni civili, la diffusa tendenza al furto e alla sopraffazione, l'attentato costante alla proprietà privata, la stessa, rigida gerarchia sociale che sembra agire in maniera insindacabile ai suoi vertici, non corretta da un sistema giuridico agibile, finanche la stessa composizione paesaggistica (boschi vastissimi, dove prima era una superficie coltivata assai più ampia, vere e proprie "selve", città poco illuminate e insalubri, una capacità ingegneristica che va perdendosi con una conseguente incompreensione

trasecolata di fronte alle grandi opere della civiltà classica): tutto sembra congiurare verso un'esacerbazione degli animi e a favore una percezione del "proprio" ambiente come nocivo, se non carico di segnali oscuri.

La vastità effusiva della violenza in contesti specifici, delimitati, è sempre stata una constatazione distintiva e forse un'afflizione di Pupi Avati, che si è fatto spesso cantore di microcosmi dalla precisa collocazione temporale e dalla tendenza alla chiusura spaziale. Tale indicazione si percepisce, sottotraccia, anche nei film apparentemente più pacificati di ambientazione contemporanea, come *Ultimo minuto*, *Regalo di Natale*, lo stesso *La cena per farli conoscere*, ma spicca particolarmente nelle ricostruzioni di periodi distanti nel tempo, come in *Zeder*, *Balsamus*, o *L'arcano incantatore*, che solitamente sono compiute con una ricostruzione intrisa di "mistero". Il Medioevo, fra questi periodi storici "chiusi e oppressivi", ha una parte importante e i suoi film che ne ricostruiscono le atmosfere lo confermano (*Magnificat*, *I cavalieri che fecero l'impresa*). In questi film i corpi sono "pesanti", la violenza è visibile. La si pratica senza scrupolo e la si vede rappresentata in campo. Il massacro ha bisogno infatti di luoghi "chiusi" perché si possa esercitare con il massimo di concentrazione e dissipazione dell'energia nella violenza, ossia, paradossalmente, con la massima efficacia razionale (W. Sofski, 1998, p. 153). *Il nascondiglio* si occupa nuovamente di un contesto circoscritto e opprimente, sul quale la violenza aleggia diffusamente. Ma il nodo tematico è adattato al contesto moderno, il che significa che la violenza muta di funzioni e anche nei modi nei quali essa va rappresentata per corrispondere a tali variate attitudini. Nella contemporaneità, nella patria della "tecnica" e del "controllo", gli Stati Uniti, la violenza è certo presente, ma in maniera più sotterranea, in contesti non metropolitani quale quello rappresentato da Avati, come una vena segreta che percorre la società e scoppia solo in momenti singolari. L'atto "violento" è rimosso, dunque la sua esibizione "incide" pesantemente. Non è più un tratto comune che pertiene alla vita quotidiana di ciascuno, ma è percepito come l'improvviso irrompere di una "alterità". Avati ha presente che il gioco della violenza, nella contemporaneità, è tutto interno al meccanismo della dissimulazione e ai percorsi tortuosi del "visibile". Tutto il film è giocato sulla rimozione della violenza dallo schermo, sulla dimissione degli atti atroci dalla soddisfazione voyeuristica. Della brutalità non si vedono che i risultati, le conseguenze.

Nel film di Avati la mimesi del dispositivo della crisi sacrificale, evocato da Girard, è impressionante sebbene, probabilmente, involontaria. Una vittima, reietta, condannata all'emarginazione sociale e costretta a vivere in un istituto monastico, si ribella al sistema di controllo che la assedia con l'aiuto di soggetti esterni ed interni ad esso (una sua compagna di "reclusione"), compiendo un gesto di brutale violenza: un omicidio plurimo. Tuttavia, una volta assunta

su di sé la "colpa" del delitto e della violenza, la ragazza viene sacrificata in virtù dell'ordine sociale venturo. Da *Pharmakon* come veleno diviene strumento di purificazione sociale (J. Derrida, 1985, R. Girard, 1980, pp. 410-411). Tale sacrificio viene rimosso dalla comunità attraverso l'esclusione della donna, divenuta capro espiatorio dalla vista della stessa. Lo strumento è una reclusione, ancorché predisposta in una prigione anomala: la medesima struttura – *Snakes Hall* – nella quale ha fino a quel momento abitato. Interno e esterno alla società nella vittima sacrificale – Ljuba, la conversa – si fondono.

Non appena una presenza esterna a questa comunità vuole penetrare il velo che è calato sopra il rimosso, per rivelare il sostrato "violento" sottinteso, la collettività si richiude per confermare il confine del "visibile" e il misconoscimento di una parte della sua essenza. Il rituale dell'espulsione si replica e interviene su un membri interni al "gruppo", ma non totalmente, in quanto refrattari all'infingimento. Si tratta della signora Lei, "reietta" per più ragioni – appena uscita da quindici anni di manicomio, vedova di un concittadino malvisto, straniera – e della signora Murray, moglie dell'avvocato, la quale assiste la vedova, nuova inquilina di *Snakes Hall*, nella sua indagine sulla casa, e che verrà ferita gravemente (non con una moderna e razionale arma da fuoco, ma con un puntale che penetra nelle carni, cosa non irrilevante per sottolineare l'entità sacrificale del gesto) (W. Sofsky, 1997, p. 157)

La stessa carnefice, Ljuba, è, come si è detto, anche vittima. L'esercizio della violenza da parte sua è automatico: esegue le esigenze della crisi sacrificale del sistema senza rendersi conto che la sua mano è armata da esso. Esercita l'ipotesi della violenza e dunque si fa capro espiatorio sollevando la comunità dalle proprie responsabilità, senza percepire il proprio ruolo ma non per questo rendendo la violenza meno funzionale all'ordine. Ljuba, già oggetto del sacrificio, diviene officiante del rito: per essere parte del rito viene sottoposta ad un processo di sacralizzazione (R. Girard, 1980, *passim*). Divenuta "capro espiatorio", assorbe l'aura metafisica e può farsi soggetto celebrante e "luogo" del rito, sovrapponendo la propria vita a quella della casa. Vivendo fra i suoi passaggi "segreti" come se fossero un'estensione dei propri utensili corporei Ljuba finisce col fondersi con essa, ne fa una protesi del proprio corpo. Tant'è che la casa di per sé si circonfonde di un alone mistico – la casa maledetta – e diviene oggetto delle leggende che sorgono su di essa: dunque, un dispositivo "mitico-sacrale".

Dioniso è il dio della "parusia", sostiene Vernant (J. P. Vernant, 2001, p. 231). Egli si mostra d'improvviso e si muove ambiguamente. Nelle *Baccanti* si riconduce al proprio luogo d'origine e dirige la società verso il rito sacrificale, attraverso il rituale brutale dello *sparagmòs*, funzionale alla purificazione e rivivificazione del tessuto civile. È interno – un concittadino – ed è esterno – un Dio. Non

viene riconosciuta da tutti la sua natura divina, così il ruolo revivalistico del rituale orgiastico, di chi non si adatta e non riconosce il ruolo del rito sacrificale, Penteo, diviene la vittima dello *sparagmòs*: «lo *sparagmòs* ripete e limita con scrupolosa esattezza la scena di linciaggio che pone fine all'agitazione e al disordine. La comunità vuole far propri i gesti che arrecano salvezza» (R. Girard, 1980, p. 187).

La parentela con la vicenda de *Il nascondiglio* è evidente. Anche nella comunità della cittadina dello Iowa c'è un culto del tutto particolare: quello del silenzio. Penteo non vuole accogliere il culto "barbaro" di Dioniso che espone alla violenza la propria comunità, ma è affascinato dalla furia orgiastica delle donne, tant'è che la sua fine è determinata dalla sua troppa vicinanza alle stesse per "osservarle". Egli viene smembrato dalle seguaci del dio

che, in preda alla "mania" (J. P. Vernant, 2001, p. 229) di origine sovranaturale, squartano ogni essere vivente capiti loro sotto tiro. La censura di Penteo interviene sul disordine sensoriale scatenato dal dio, egli non vuole vedere lo scatenarsi delle passioni, ma "guarda" (M. Fusillo, 2006, p. 25). La vicenda del film di Avati sottopone ad un altro tipo di "culto", più adeguato alla vocazione "igienica" della società contemporanea: il culto del "silenzio". Eppure, sebbene ad essere messa in campo quale dimensione da censurare non sia il fuoriuscire delle passioni bensì il suo opposto, la loro implosione, le funzioni del "troppo esposto" nel rito delle *Baccanti* e quella del "troppo poco" esposto nella cittadina americana funzionano allo stesso modo: metabolizzano la violenza con un evento "sacro". Anche le due donne, Lei e Murray, vogliono penetrare il muro del "visibile", nonostante colgano la pericolosità dell'operazione. Anche qui il Dio, o meglio la sua incarnazione sotto forma di "macchina della violenza", interviene con una repentina *parusia*, sotto le spoglie di una donna, Ljuba, toccata da una "leggera follia", qualità che il dio ha

la prerogativa di istillare, come avviene per Penteo nelle *Baccanti* (M. Fusillo, 2006, p. 22).

Avvenuta la *parusia*, si compie lo *sparagmòs*. La vittima sacrificale è la moglie dell'avvocato, esterna ed interna alla società soggetta alla crisi sacrificale, come vuole Girard, perché ne occupa un ruolo socialmente rilevante ma non si

vuole adattare al culto del "silenzio". La signora Murray è punita venendo scambiata da una donna non più giovane e sotto l'effetto della "mania" per qualcos'altro, per una minaccia imminente, esattamente come la madre di Penteo scambia il figlio per un cucciolo di leone e lo smembra travolta dal furore. La signora Murray viene trafitta fuori campo, con un oggetto che entra nel centro del corpo, rende visibile la ferita. La violenza rimossa dalla rappresentazione diretta per tutto il film affiora nel finale, in accordo



do con lo scopo della catarsi e dello scioglimento narrativo, ma come nella tragedia greca essa permane "fuori campo", non interviene "sulla scena", non è "visibile", mostra i suoi effetti più crudi che si riconoscono nella donna, mutila, sul pavimento. La soglia del visibile, il muro del silenzio è penetrato, ma non crolla, anzi: ristabilisce un nuovo ordine purgato ormai definitivamente del ricordo della violenza.

I riti sacrificali hanno anche una funzione di esorcismo di fronte alla caducità. L'uomo è il solo essere vivente consapevole della propria mortalità (W. Sofsky, p. 66): i monumenti che erige e sottopone ad un processo di estetizzazione assolvono al medesimo compito. La casa, il "nascondiglio" del titolo è in un certo senso la testimonianza vivente del rito sacrificale, e la sua vita presente fa sistema con quella passata. È cava, porosa, permeabile, sempre in movimento, non cristallizzata, tessuto di impianti e di passatoti. Non è un'architettura statica, ma viva, è scossa da continue vibrazioni. Il suo ruolo testimoniale è effettivo, essa è "passato" che si presentifica e "presente"

che rende vivo il passato. È un monumento parlante, non destituito dal senso originario, come spesso capita alle sculture commemorative. La casa e l'anziana donna diventano un tutt'uno vivente di presente e passato, mito e storia, rito e "prosaica realtà" (la ri-funzionalizzazione a "ristorante italiano" della mansione). La casa ha visto erigersi una mitologia sinistra attorno a sé, attraverso il montare di leggende che la riguardano. Diventa la "casa dei misteri", ma queste "storie" producono una violenza reale. È un po' come il mito del cannibalismo indigeno presso le comunità colonizzatrici nel Putumayo: si diffondono storie terribili, in massima parte non corrispondenti ad una realtà effettiva, sulla brutalità di tali pratiche presso gli autoctoni, dunque si usa una violenza preventiva ed esorbitante nei loro confronti, schiavizzandoli e torturandoli sotto la maschera legalitaria di lavoratori "volontari" della gomma. La paura della violenza scatena una violenza ancora più brutale (M. Taussig, 2005, pp. 77-117). Mito e reale si fondono e così architettura e carne, passato e presente, il tutto nel richiamo alla violenza originaria e collettiva che, inscrivendosi in luoghi e corpi, trova il suo tempio e il suo culto. Quando l'ordine è ristabilito si seppellisce la responsabilità collettiva della violenza originaria estinguendo le rovine, che sono anche monumento e reliquie, dell'altare sacrificale (la casa verrà demolita, Ljuba scomparirà assieme ad essa).

La terza madre, di Dario Argento



Roma. Una giovane studiosa americana si imbatte, in un museo, in un'antica e misteriosa urna. Per esaminarne il contenuto la apre, risvegliando la "Mater Lacrimarum", una strega che vi riposava e ritrova la sua antica bellezza e giovinezza. Improvvisamente la città viene sconvolta da

una ondata di delitti, di suicidi e di morti inspiegabili, cruente e grottesche. Nel frattempo le streghe di tutto il mondo, di fronte alla riacquisita vitalità e forza della madre delle lacrime, si danno appuntamento nella capitale per esercitare i loro malefici. La polizia brancola nel buio e di fronte alle spiegazioni del la studiosa e del direttore del museo ritiene di avere a che fare con dei mitomani. Insieme a un esorcista, i due cercano di contrastare i poteri sovranaturali delle streghe, fin quando anche la studiosa scopre di esserne provvista avendoli ereditati dalla madre, vittima a sua volta della "Mater Lacrimarum". Mentre scoprono la storia delle tre madri maledette, iniziata nel Mar Nero, l'esorcista viene massacrato da una adepta della strega, ma nel frattempo, in un sotterraneo della capitale, un rito stregonesco fa materializzare la madre della studiosa.

La collettività aggressiva che si riconosce in un'identità in quanto contrapposta all'esterno è uno dei nuclei tematici anche del film di Argento, *La terza madre*. Anche in questo caso c'è una crisi sacrificale che scoppia: essa è sollecitata, con minori remore che in *Avati* e dunque senza sottintesi, da un rituale vero e proprio, celebrato inconsapevolmente da un archeologo. Si tratta di un cerimoniale "arcano", di frasi pronunciate in presenza di una serie di statuette, scovate come reperti all'interno di una tomba di un cavaliere ottocentesco. Il cerimoniale, anche se ormai inibito alla comprensione, può compiersi e scatenare la violenza sacrificale: un chiaro riferimento al passato sgradevole che, rimosso, "ritorna".

La violenza come dimensione "originaria" e il procedimento della sua rimozione sono qui proposte con una messinscena piuttosto esplicita che espone la teoria in maniera didascalica. La violenza delle società primitive non è estranea a quella delle società moderne: l'evoluzione è un infingimento. Il rituale desueto innescato dall'archeologo risveglia una divinità dionisiaca (la Terza Madre del titolo) che convoglia a sé seguaci provenienti dall'intero pianeta e instilla nella cittadinanza ignara una "leggera follia" che li spinge a rompere i sigilli alla parte istintuale rimossa. Gli atti che tale fluido spinge a compiere sono di differente entità, dalla banale litigiosità fra automobilisti fino a quella di

rendere gli arti "snodabili" e quindi incontrollabili. Come per i "tarantolati" e i "posseduti", la paura della violenza conduce al blocco o all'ipercinesi (W. Sofsky, p. 58), all'impulso a liberarsi dei propri nemici, all'omicidio indot-

to. Il rituale segue le linee già indicate: la divinità richiama una comunità al riconoscimento condiviso nel culto e con quest'atto rivela la violenza originaria che la sottende. Il mezzo per liberarsi da questa violenza è la pratica sacrificale nei confronti di chi si oppone al culto. Sia il poliziotto che la protagonista sono pronti per essere immolati, il primo dei due viene appeso ad un muro, legato per le mani e colpito con un arma che ne penetra le carni: anche in questo caso il sacrificio è effettuato con i mezzi che gli sono propri e non con le "asettiche" armi da fuoco ed ancora una volta sacerdote che officia il rito, ossia la strega, la terza madre, diverrà essa stessa oggetto dell'olocausto. Una volta "sacralizzata", la "parte maledetta" viene tenuta sotto controllo attraverso la sua rimozione (G. Bataille, 1992, *passim*; U. Galimberti, pp. 247-251). Lo *sparagmòs* colpisce lo stesso officiante (come nella mitologia greca poteva colpire lo stesso Dioniso (M. Fusillo, 2006, p. 27 con rinvio a Detienne, 1977, cap. 4, e Kerényi, 1976 pp. 230-234 e R. Girard, 1980, p. 186-7). La violenza che si scatena nella comunità romana è certo effetto del tocco di Dioniso che sparge la "leggera follia" ma è anche esasperazione della violenza quotidiana, quella contro i *vucumprà* o fra gli automobilisti, con un tratto che, nel fondo, è sottilmente ironico. L'eccesso sgarigante e fantozziano delle liti fra i cittadini è l'ennesima conferma (bizzarra, non c'è che dire) della necessità di una purificazione che provenga da un evento sacro che travolga il ridicolo della violenza con la sua serietà "auratica". Argento non arriva a compiere questo passo e il film mantiene un tono piuttosto scanzonato fino al finale, quando il sacrificio diventa una via di mezzo fra un concerto, un *rave* e una *lap dance*, mentre un poliziotto, appena colpito violentemente nel costato (con tutto lo scontato simbolismo che questo comporta), improvvisamente ritorna a correre senza più sanguinare, come in un adrenalinico film d'azione. Ma il tono non modifica le conclusioni, simili a quelle di Avati, e non poteva essere altrimenti, essendo state esposte con una tale volontà di ostentazione. La violenza incombe, dunque, la sua presupposizione teorica è sfacciatamente esibita nell'essere presentata fin dappriocipio senza fuori campo (nel primo rito sacrificale, compiuto dalle tre entità richiamate in vita dall'archeologa) e nella sua variabile più virulenta (budella che si contorcono, le viscere che "escono fuori", il corpo capovolto, l'interno che diviene esterno). Argento non sottrae nulla al detto, il sacrificio è lì, nudo e crudo. Il sottofondo politico anche, è fin troppo facile raccoglierlo. Ma si giunge allo stesso punto, non a un rovesciamento del serio, e dunque opposto nei modi, film avatiano: violenza, crisi sacrificale, unione di una comunità nell'identità, e quindi sovrapposizione di una società preistorica o a-storica a quella presente, con il ristabilirsi dell'ordine e la *rimozione*: un compendio girardiano.

Il vento fa il suo giro, di Giorgio Dritti

In un piccolo centro montano delle Alpi Cozie, Cherso-gno, con una popolazione ormai esigua, discesa a valle o in città nella massima parte e, in quanti sono rimasti, con una forte minoranza di giovani e nessun bambino, interviene un raro fatto nuovo. Una famiglia di francesi vuole stabilirsi in paese, sfuggendo ad una centrale nucleare che sta per essere edificata vicino ai luoghi nei quali hanno fino ad allora abitato, per produrre formaggio caprino, merce insolita per gli abitanti del borgo alpino. Sospetti e diffidenze non mancano, ma superato il primo scoglio della conoscenza reciproca, la famiglia straniera viene trattata con una certa bonomia, ma ben presto i rancori montano: col passare del tempo incomprensioni, rivalità e invidie rendono ingombrante la nuova presenza, e una serie di eventi spacca in due il paese.

Un ultimo film, *Il vento fa il suo giro*, riproduce la soluzione girardiana della violenza partendo da presupposti apparentemente lontanissimi. Non è un horror, non è un thriller, non c'è un patto di sospensione della credulità fra spettacolo e spettatori che consenta qualche deragliamento meta-riflessivo. Si tratta piuttosto di un film che del realismo antropologico fa il suo vessillo, e nel quale molte sequenze si richiamano ai classici del documentarismo etnologico e paesaggistico italiano (Olmi e Piavoli, anzitutto, ma con De Seta sullo sfondo). A tal punto è indotta all'estremo questa direzione che il film è recitato, in buona parte, "in lingua". E non in una lingua comune, ma marginale o meglio residuale: l'occitano, comprensibile limpidamente solo per l'esiguo numero dei rappresentanti della comunità, che vi riconosce un fattore identitario. Nel film del resto si teorizza ampiamente il recupero e la valorizzazione della cultura che nella lingua si pronuncia, anche se in fondo si riconosce l'ambiguità di una simile operazione (R. M. Hayden, 2005, pp. 145-175).

Sull'arrivo del pastore straniero nel piccolo paese montano si condensa un'attesa piuttosto irrazionale, si potrebbe dire "messianica", la speranza che esso possa essere una testa di ponte per la rinascita demografica del paese e l'avanguardia di una rinascita produttiva presente, attuata attraverso il recupero di tradizioni passate. Si tratta infatti pur sempre di pastori, ancorché acculturati (Philippe, il capofamiglia, è un ex professore) e fornitori di raffinati ristoranti di lusso: ma in questa reazione si può anche ravvisare una "sacralizzazione" dei francesi che è premessa proprio della loro costituzione quali capri espiatori. Il pastore riattiva un sistema produttivo ormai silenzioso e questo scatena gelosie sulla proprietà privata di pascoli, che d'altronde sono abbandonati, ma non mancano scontri su questioni più compiutamente "culturali": l'attentato all'igiene compiuto dalle carcasse degli animali o dai residui delle capre in paese, la laicità dei francesi del tutto malvista, i costumi più

disinvolti rispetto ai paesani, le piccole angherie quotidiane cui essi sono sottoposti, l'incomodo provocato dal capofamiglia che interviene in aiuto di una ragazza importunata dal "matto" del paese interpretato come "volontà di comandare in casa altrui". La violenza non si esercita solo negli atti di sopraffazione fisica ma nel sistema del controllo generalizzato: è simbolica (concetto elaborato da Bourdieu e riproposto, senza sistematizzazione in numerose varianti: cfr. Pierre Bourdieu, P. Wacquant, 1992, P. Bourdieu, 1998, P. Bourdieu, 1999), è insomma, raccogliendo una definizione di Franco Basaglia, "crimine di pace" della discriminazione costante e quotidiana.

La diversità produce non solo rancori, ma anche vendette. Il piccolo centro si trasforma in un "villaggio horror" in cui ciascuno congiura per l'espulsione dell' "estraneo", ricostruendo un'identità comune, piuttosto fredda in precedenza, nel rifiuto del diverso. Una delle paesane, la più agguerrita e "verghiana" nella difesa della propria "roba" e nella furbizia (M. Gervasini, 2007, p. 8), arriva a rompersi da sola alcune dita della propria mano per imputare il gesto al capofamiglia francese, impostando la propria vita come una lotta per sopraffare o raggirare l'altro. Inoltre uccide ed espone le pelli di alcuni capi di bestiame dell'uomo, un gesto di evidente derivazione sacrificale, oltre che di una "violenza simbolica" virulenta. Questa impresa, nonché le continue, estenuanti, riunioni dei nativi, che avvengono per piccoli gruppi o più istituzionalmente, nel consiglio comunale, esprimono il bisogno di essere sancita da un *nomos* della violenza che fonda l'ordine sociale, e di trovare in esso una base. I paesani cercano di dare una legittimità alla violenza, che appare loro necessaria per stabilire l'ordine arbitrario che desiderano mantenere, mascherandone la natura e il razzismo sottotraccia che la motiva. Infatti «la legge che i rappresentanti promulgano per il bene di tutti, si basa in fondo su un atto di arbitrio, un atto del porre. E la legge ottiene validità permanente solo se viene fatta davvero rispettare, se necessario con la violenza [...] nella misura in cui garantisce effettivamente l'ordine.» (W. Sofsky, p. 9). In queste assemblee ribolliscono le tensioni ed emerge il desiderio di non adattarsi ad alcuna mediazione, a costo di far morire il paese; fanno interpretare questo esercizio di compressione, volto all'espulsione della "parte maledetta", come il necessario irrompere della "crisi sacrificale", scoppiata di fronte all'evento "nuovo".

La famiglia francese sarà costretta all'esilio. Il matto, lo "scemo del villaggio" (figura naturalmente caratterizzata con tratti poetici e come emblema dell'innocenza, come quando, non senza ingenuità, viene ritratta mentre si sofferma ad osservare il cielo steso sul prato), troverà in contemporanea la propria morte altamente simbolica (R. Girard, 1980, p.352). La società sacrifica chi non è del tutto interna ad essa, il reietto, lo straniero. In questa condotta si rivela il suo sostrato "violento", ma attraverso di esso la

collettività avverte di riacquistare una "purezza" (che qui, sinistramente, è anche purezza "etnica", nonostante la comunità stessa sia effettivamente ridotta nei numeri, e dunque difficilmente contaminabile e corruttibile se non per naturale evoluzione). Che poi questo rinnovamento significhi condannarsi all'estinzione da parte del piccolo paese è un'altra questione, che ha piuttosto a che fare con il rito sacrificale per la sua capacità di "rivelazione" e per il suo sostanziale "conservatorismo", e agli ambigui esiti a cui può condurre.

Lecture Ulteriori

Georges Bataille, *L'erotismo*,

[ed. or. 1957] Mondadori, Milano, 1972.

Georges Bataille, *La parte maledetta*,

[ed. or. 1967], Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Franco Basaglia, Franca Ongaro Basaglia (a cura di),
Crimini di pace, Einaudi, Torino, 1975.

Pierre Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*,

[ed. or. 1997], Feltrinelli, Milano, 1999.

Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*,

[ed. or. 1998], Feltrinelli, Milano, 1999.

Pierre Bourdieu, P. Wacquant, *Risposte. Per un antropologia riflessiva*, [ed. or. 1992], Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Jaques Derrida, *La farmacia di Platone*,

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

Marcel Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*,

[ed. or. 1977], Laterza, Roma-Bari, 1981.

Vito Fumagalli, *Paesaggi della paura*,

Il Mulino, Bologna, 1994.

Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dionisio e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Umberto Galimberti, *Il corpo*,

[ed. or. 1983] Feltrinelli, 1997

Mauro Gervasini, "Il vento fa il suo giro",

in *Film Tv*, n. 22, 2007.

René Girard, *La violenza e il sacro*,

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

Robert M. Hayden, *Comunità immaginate e vittime reali: auto-determinazione e pulizia etnica in Jugoslavia*, [ed. or. 1996] in Fabio Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, 2005.

Karl Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, [ed. or. 1976], Adelphi, Milano, 1992.

Wofgang Sofsky, *Saggio sulla violenza*,

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

Michael Tassig, *Cultura del terrore, spazio della morte*,

[ed. or. 1984], Fabio Dei (a cura di),

Antropologia della violenza, Meltemi, Roma, 2005.

Agones

Belligeranze Policefale

*Scorrea nel mezzo la Discordia,
e seco era il Tumulto e la terribil Parca
Che un vivo già ferito e un altro illeso
artiglia colla dritta, e un morto afferra
Ne' pie' coll'altra, e per la strage il tira*
Iliade, Libro XVIII

*Un Agòn ha la forma di una
discussione a turni tra
diversi belligeranti.*

*Un Agòn sviluppa incontri e
scontri teorici, disciplinari,
di opinione.*

*Un Agòn si disputa
intorno a qualsiasi tema,
evento, concetto o controversia.*

*Un Agòn presuppone
il fondamento del pensiero
come attività multiforme.*

*Un Agòn è il momento
polemico di ogni
confronto intellettuale.*

*Un Agòn ha inizio
con un invito a belligerare
secondo un insieme di regole.*

*Un Agòn può essere proposto
da chiunque, su qualsiasi tema.*

*Un Agòn esprime l'animo
errante, labirintico,
tentacolare di Gorgon.*

L'Arancia Impolitica

Una polemica su Burgess, Kubrick e le cattive compagnie

Arancia Meccanica fa ancora paura?

La grandezza della trasposizione filmica di Arancia Meccanica è frutto del genio registico di Stanley Kubrick, o la sua capacità di iniettarci scariche di estetica e pessimi propositi emana interamente dal romanzo di Anthony Burgess da cui è tratta?

Perché il film di Kubrick si è imposto nell'immaginario collettivo meglio del romanzo, o della sua libera lettura di Andy Warhol?

L'opera di Kubrick è davvero "maledetta"? C'è del raro nella sua rappresentazione di una società grottesca, o nell'opera si agita invece il banale "buon senso" di un prodotto intellettualmente populista?

Arancia Meccanica è un film falsamente artistico, artatamente progressista o, persino, occultamente conservatore, studiato per conquistare l'universale simpatia del pubblico o della critica meno esigente?

Le scorribande dei drughi e l'ultra-violenza sono un monito o ci istigano a prenderne parte come un'apologia dei nostri istinti più profondi?

Belligerano da pagina 44 a pagina 52

Marco Benoît Carbone, Federico Giordano, Marco Teti