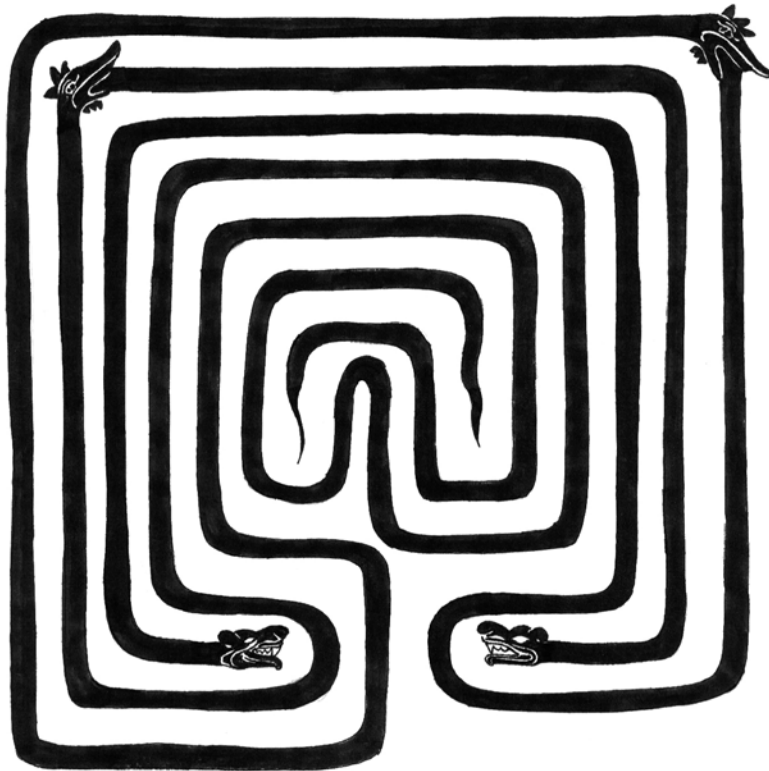




ANTONIA  
*Rivista di cultura inferiore*



-1

## <tONiA -1

Rivista aperiodica di cultura inferiore

[spro]Fondata nel Luglio 2007

Anno I, n. -1, Ottobre 2007

e-mail: info@ctonia.com

Direzione e Redazione: Alessandro Chalambalakis [los@ctonia.com]

Logo, iconografia, ideazione grafica e impaginazione: Alessandro Chalambalakis

Disegno di copertina: Manuela Simoni [porcelain-cat@hotmail.it]

Hanno collaborato a questo numero:

- Friedrich Lestat Des Esseintes [info@namenlos.it]
- Stefano Valbonesi [s\_valbonesi@virgilio.it]
- F.D.M. [maenaslunaris@hotmail.com]
- Aleister Fahrni [aleister\_fahrni@hotmail.it]
- Michele Terlizzi [monos.84@libero.it]

### *Reclutamento inferiore:*

È possibile collaborare con *Ctonia* in diversi modi:

- Stesura di articoli o saggi brevi in merito a tematiche filosofiche, letterarie, artistiche o relative a mito-magia-religione da pubblicare nella parte critica (*Patiboli, Deuteronismi, Graffi, Sinestesia*).
- Componimenti letterari (poesie, racconti, prose poetiche, aforismi ecc..) da pubblicare nella parte creativa (*Versi dal sottosuolo, Trame, Cadute libere*).
- Stesura di brevi biografie di artisti, letterati o personaggi storici da pubblicare in *Biografie ctonie*.
- Scrittura di brevissime presentazioni di testi da pubblicare nella sezione *Biblioteca*.
- Collaborare con *Ctonia* non significa solamente scrivere: ci sarebbe di enorme aiuto anche soltanto la semplice segnalazione di eventi, novità artistiche e culturali inerenti alle tematiche che *Ctonia* ama affrontare. Quindi, nel caso siate avidi lettori o persone bene informate o anche semplici curiosi e vi interessasse fornirci segnalazioni sulle quali poi la rivista lavorerebbe non esitate a contattarci!
- In futuro inoltre sarà attiva una nuova sezione (da inserirsi nella parte creativa) dedicata al visivo, alla produzione di immagini (fotografia, elaborazioni digitali, pittura, disegno ecc..). Se siete quindi interessati a pubblicare i vostri lavori nel sito di *Ctonia*, scriveteci!

Per collaborare con *Ctonia* scrivete a: redazione@ctonia.com

## SOMMARIO

|                      |   |    |
|----------------------|---|----|
| VERSI DAL SOTTOSUOLO | <b>L'erotique</b><br>di F.D.M.  | 5  |
| DEUTERAGONISMI       | <b>Nietzsche ne «la comunità della perdita»</b><br>di Alessandro Chalambalakis  | 6  |
| TRAME                | <b>Questa è roba grande</b><br>di Stefano Valbonesi   | 13 |
|                      | <b>Il verme danzante</b><br>di Aleister Fahrni  | 20 |
| SINESTESIE           | <b>«Non più di quanto esista la certezza del male»</b><br><b>Pensare la donna, l'eros e il conflitto</b><br><b>nell'opera di Edvard Munch</b><br>di Alessandro Chalambalakis e Michele Terlizzi | 22 |
| CADUTE LIBERE        | <b>Nefandum – Massime di attualità minima [I]</b><br>di Friedrich Lestat Des Esseintes  | 31 |
| GRAFFI               | <b>Isabella Santacroce: vietato ai minori, destinato ai minori</b><br>di Alessandro Chalambalakis   | 33 |
| PATIBOLI             | <b>L'origine dei peccati</b><br>di Friedrich Lestat Des Esseintes   | 35 |
| BIOGRAFIE CTONIE     | <b>Elagabalo: tra sfida sacrale e punizione storiografica</b><br>di Alessandro Chalambalakis  | 41 |
| BIBLIOTECA           | <b>Baudrillard, Cousté, Girard, Klossowski, Maffesoli,</b><br><b>Nietzsche, Warburg</b>   | 45 |

Un numero -1 che vuole avanzare se stesso come primo gradino di una lunga discesa. Di quella discesa che non è il contrario della fatica. Un primo numero che va sotto lo zero e che si presenta già in tutta la sua frammentazione, in tutta la sua amata inorganicità: un numero in parte scritto e uscito on-line insieme allo zero e in parte dopo. Un numero nato quindi nel disordine, per metà partorito precocemente e per metà in un confusionario ritardo. Un uno che, a testimonianza della rivolta del *poli* al *mono*, fin dalla nascita, si è scisso in due. Un uno che se non si fosse presentato come negativo, come diviso e come caotico, in Ctonia, non si sarebbe presentato mai. Dal nulla non nasce nulla ma dal *tutto* nasce il panico.



## *L'erotique*

di F.D.M. - maenaslunaris@hotmail.com



Le parole smentiranno  
di queste labbra l'innocenza avida,  
polposa, innalzando ghirlande  
a sua maestà puttana, alla sua figa umida  
che d'insolenti voglie ha bagnato le mutande

nera di seta, avvinte al corpo  
come carezze di femmina schiava a Saffo.

Il tuo cazzo è la mia eucaristia,  
impudica Santa di carne.  
Guarda le mie sorelle infisse  
in scoperecce voglie, il pesante velo suggella  
devozione alla pietra: Angeli e Martiri, e  
Beate vergini, a voi, che simulate estasi  
indico il marmo caldo del suo cazzo.

E china, gaudente, glorifico io questa cappella.

La gentilezza porgo a te delle mie mani,  
e m'immergo nel sontuoso petto;  
i tuoi vestiti, che tanto odiai, giacciono  
a terra, morti.

Succhio i capezzoli dal petto sodo,  
le punte dure tra le mie labbra.  
Scivolano le dita sui trionfi del tuo  
ventre, fino al possente cazzo vincitore.



Alessandro Chalambalakis  
*Nietzsche ne «la comunità della perdita»*

*Certo Bataille va ancora oltre; egli riconosce nella riflessione sul riso tragico, sul riso nel fallimento, il nocciolo della dottrina di Nietzsche, e ne ricava il principio che nei successivi anni gli renderà possibile la fondazione di un nuovo concetto di sovranità. Questo concetto è rimasto incomprensibile quando non lo si è ricondotto alle sue origini, che affondano nell'operazione segreta di Acéphale.*

Rita Bischof, *Riso tragico - La nozione di sovranità rivista da Acéphale*, Convegno su *L'etica impossibile di Georges Bataille*, Napoli, Giugno 2007.

Il principale intento di questo scritto consiste nell'esaminare un'importante tappa dell'interpretazione che Bataille ha compiuto del pensiero di Nietzsche: l'interpretazione presente nella rivista *Acéphale* (fondata dallo stesso Bataille nel 1936 e conclusasi nel 1939). Ovviamente tale tappa non si avvicina minimamente a risolvere l'intero itinerario ermeneutico dello scrittore francese nei confronti del filosofo tedesco ma risulta essere un tassello di estrema importanza sia per la centralità dell'argomento in sé che per il ruolo che lo studio di tale argomento ha avuto nella crescita delle riflessioni che in questa rivista amiamo condurre.

La critica che Bataille fece dell'interpretazione politica del pensiero nietzscheano è inscritta in una più ampia contestazione di qualsiasi interpretazione teleologico-politica e teologico-politica di Nietzsche. Privilegerò qui questo più ampio contesto di critica (e non la critica specifica della forzata e strumentale interpretazione nazionalsocialistica di Nietzsche ad opera di Rosenberg e Baeumler) in quanto, data la sua generalità, offre una visuale a mio parere più chiara dei concetti e della simbologia espressi in *Acéphale*. Prima di evidenziare il nesso *Acéphale-Nietzsche* è però necessario fare luce sulla linea filosofica riguardante *Acéphale* in senso stretto.

Dio padre, l'unità, l'orizzonte di senso, il *telos* sono da Bataille accostati al pensiero politico dei re, dei dittatori e delle «società *monocefale*»[1] in genere. Società che Bataille definisce chiuse, dogmatiche e ben sistemate in un definito e definitivo orizzonte di senso dato dal fine ultimo, dallo scopo. Ogni momento della vita, in tali società, è subordinato alla motivazione, alla finalità; ogni momento è mezzo per un fine, sia tale fine sensibile o

sovrasensibile. Attraverso un'esplicita analogia che accosta il capo, in senso gerarchico, alla testa e alla ragione, Bataille accomuna qualsiasi forma di teologia politica e di teleologia politica al carattere monocefalo dell'esistenza in cui l'uomo non fa altro che tentare di conferire un senso e una forma all'universo, serrandone le profondità e portando così ad una «vita senza attrattive»[2]. A tale chiusura, a tale organizzazione e a tale autorità egli contrappone la società acefala, eterogenea, ambigua e ambivalente. Tale dualità si configura, nella teoria batailleana, come antitesi e negazione dell'unità, come nulla di questo Uno. La società acefala è la società bicefala, la società delle opposizioni insanabili e del movimento, il nulla della società monocefala. Il duale si presenta come negazione dell'Uno, come zero rispetto all'Uno. Dio, l'unità, il capo e la testa vengono sacrificati per lasciare posto ad una vita aperta, ignota, libera da qualsiasi determinazione di senso. Difatti egli scrive:

«La sola società piena di vita e di forza, la sola società libera è la società *bi o policefala* che dà agli antagonismi fondamentali della vita uno sbocco esplosivo costante ma limitato alle forme più ricche [...]. La dualità o la molteplicità delle teste tende a realizzare in uno stesso movimento il carattere *acefalo* dell'esistenza, perché il principio stesso della testa è riduzione all'unità, *riduzione* del mondo a Dio»[3].

La società monocefala, guidata dal capo, dalla testa, riduce quindi ogni pluralità e ogni diversità all'unità dei principi che lo stesso capo e la stessa testa elaborano. Liberare la vita dal capo, significa per Bataille, liberare la vita da Dio, dai fini, dall'utilità, dall'asservimento e da qualsiasi forma di finalismo antropocentrico:

«Essere libero significa non essere funzione. Lasciarsi rinchiudere in una funzione, significa castrare la vita. La testa, autorità cosciente o Dio, rappresenta quella tra le *funzioni servili* che si dà e si considera essa stessa come un fine, quindi quella che deve essere l'oggetto dell'avversione più viva»[4].

Bataille vuole evidenziare l'indisponibilità della vita a rendere ragione dell'universo. Se la vita accetta di essere la ragione del cosmo accetta di esserne la necessità e quindi accetta di esserne asservita. Ma, in contrapposizione a tale asservimento, esiste un'altra strada che è quella della libertà, da Bataille percorsa nell'elaborazione di un pensiero che non si oppone alla possibilità del non-senso e dell'assurdità dell'universo. Assurdità che viene anzi restituita alla dimensione del gioco e dell'estasi. Dimensione in cui, a costo di sprofondare nella tragedia, non si rinuncia all'ebbrezza di una vita priva di determinazioni. Ma come, in tutto questo, rientra l'interpretazione di Nietzsche? Bataille mitologizza tutte le forme del pensiero teleologico e teologico ribaltandole in quella

moderna mitopoiesi costituita dall'acefalo; questo ribaltamento è la risposta all'uomo delle finalità, al vecchio uomo. L'intellettuale francese, nelle *Proposizioni sulla morte di Dio*, afferma:

«L'*acéphale* esprime mitologicamente la sovranità votata alla distruzione, la morte di Dio, e in ciò l'identificazione con l'uomo senza testa si compone e si confonde con l'identificazione col superumano che è per intero «morte di Dio»[5].

*L'acéphale* e l'*Übermensch* sono da Bataille assimilati l'uno all'altro poiché entrambi garanti del superamento dell'umanità auto-conservativa, la quale avrebbe in Dio il proprio principio di conservazione infinita, in vista di una vita libera, titanica e che ha l'arditezza dell'*amor fati*: una vita che sa amare se stessa anche nei suoi aspetti più scabrosi, insensati, tragici. Difficile utilizzare politicamente un pensiero che si pone esplicitamente contro il regno dei fini: è proprio ad un presente che guarda al passato per progettare e definire politicamente e teologicamente il futuro che il martello di Nietzsche si rivolge ed è proprio questo, della filosofia di Nietzsche, che, secondo Bataille, apre al presente e al futuro nel senso della *chance* e non del progetto. Il futuro aperto, possibile, sconosciuto è il futuro esplicitato, secondo Bataille, dall'aforisma 377 *Noi senza patria* de *La gaia scienza* e dal capitolo *Del paese dell'istruzione* nella seconda parte dello *Zarathustra*, testi nei quali è evidente, afferma lo scrittore francese, una concezione festosa della «meravigliosa incognita del futuro»[6] e uno sguardo sul «mondo coperto di passato, coperto di patrie come un uomo è coperto di piaghe»[7]. Il *senza patria*, *figlio dell'avvenire*, *l'inattuale*, è avverso a tutti gli ideali, a tutte le patrie ed è, quindi, avversario di qualsiasi nazionalismo e di qualsiasi asservimento al passato; è colui che afferma: «Nei miei figli voglio riparare di essere il figlio dei miei padri: e nel futuro – questo presente»[8]. La critica del finalismo investe, in Nietzsche, sia la morale passatista che quella progressista ed è precisamente questa sfida titanica a configurare il suo pensiero come essenzialmente tragico. In questo senso, è il futuro nella prospettiva della *chance*, del rischio e non del progetto utile e razionale, a definire quindi la sua posizione filosofica:

«Verso questo dedalo che solo racchiude le possibilità numerose della vita, non verso le miserie dell'immediato, si dirige il pensiero contraddittorio di Nietzsche, seguendo l'impulso di una ombrosa libertà»[9].



Riferendosi inoltre alla non asservibile trasvalutazione nietzscheana dei valori Bataille afferma:

«Che i valori rovesciati non possano essere ridotti al valore di utilità, è un principio d'importanza vitale così bruciante da suscitare con esso tutto ciò che la vita comporta di volontà tempestosa da vincere. Al di fuori di questa precisa risoluzione, questo insegnamento dà luogo soltanto alle incoerenze o ai tradimenti di coloro che pretendono di tenerne conto. L'asservimento tende a inglobare l'intera esistenza umana ed è il destino di questa esistenza libera che è in causa»[10].

Questa esistenza è libera, secondo lo scrittore francese, non nella misura in cui è progetto utile, politico, non nella misura in cui è mezzo per un fine ma nella misura in cui è labirinto, intersecarsi di infinite possibilità in cui la linearità è spezzata in vista di una vertigine *sovrana*. L'intellettuale francese sottolinea quindi l'*anti-dottrinalità* della filosofia di Nietzsche; aspetto fondamentale in quanto anche il contrario, il contraddittorio e il non razionale sono da Nietzsche stesso messi in gioco al fine di tentare l'abbraccio e la valorizzazione di tutto l'essere. Di conseguenza, un'interpretazione mirante alla sistematizzazione di tale pensiero (come per esempio fu il tentativo di Baeumler) non farebbe altro che distruggerlo, abolendo quegli elementi contraddittori, ambiziosi della totalità che tale pensiero tempestoso fondano. L'accostamento batailleano tra superumano e carattere acefalo dell'esistenza consente quindi a Bataille non solo di porsi sulla strada della decapitazione del soggetto politico bensì anche del suo fondamento filosofico: il soggetto metafisico. Esposito, riferendosi all'orientamento nietzscheano di Bataille, si esprime così:

«Ma nella rivendicazione del carattere impolitico di quel pensiero non c'è solo una riserva negativa contro ogni traduzione politica di una filosofia volutamente inattuale. C'è anche l'implicito richiamo alla destrutturazione nietzscheana del soggetto metafisico. A questo allude la metafora dell'«acefalità», della caduta del capo»[11].

L'*Übermensch* e l'*acéphale* quindi sono chiamati in causa come liberatori dall'asservimento metafisico, politico e teleologico, come liberatori figli di questa terra in quanto ne proseguono il movimento *sovrano* di rivolta al cielo. La rivolta batailleana suona così:

«Dio, i re e la loro sequela si sono frapposti fra gli uomini e la Terra – allo stesso modo in cui il padre dinanzi al figlio è un ostacolo allo stupro e al possesso della Madre»[12].

Dio, i padri, i re misconoscono, secondo questa sorta di prospettiva psicoanalitica ribaltata, il nietzscheano «senso della terra»[13] che, secondo Bataille, risiede in una rivolta contro Dio, contro l'Uno, contro l'eterno, salvifico e celeste regno dei fini che vorrebbe impedire il godimento terrestre. *L'acéphale* è quindi volto ad estendere il senso di questa rivolta proveniente dalle profondità della *mater-materia*. Il nietzscheano *senso della terra e la morte di Dio* sono, da Bataille, messi sulla stessa linea di una rivolta erotica al regno del calcolo, delle patrie, dei grandi fini e dei grandi ideali. *L'acéphale*, uomo superato, vuole essere ebbro della terra e dei suoi frutti sperando l'unica vera sacralità: la definitiva *morte di Dio* - «Dio è morto! Dio resta morto!»[14] -, l'inesistenza di orizzonti determinati, la vertigine, l'«eterno precipitare»[15]:

«La ricerca di Dio, dell'assenza di movimento, della *tranquillità*, è la paura che ha fatto fallire ogni tentativo di comunità universale»[16].

Ancora:

«L'esistenza universale, eternamente incompiuta, acefala, un mondo simile ad una ferita che sanguina, che crea e che distrugge senza fine gli esseri particolari finiti: è in questo senso che l'universalità vera è morte di Dio»[17].

Ecco cosa vorrebbe essere *Acéphale*: una comunità tragica dell'uccisione di Dio, della distruzione dei principi primi e del loro strumento, ovvero il capo, la testa. Essa vuole una sacralità dissacrante e una politica impolitica. Essa è una «comunità della perdita»[18], come la definisce Roberto Esposito, una comunità che esaspera i contrasti a tal punto da ricondurre il politico all'impolitico mediante una mitologizzazione che oppone al senso gerarchico, monocefalo, monoteistico, una sacralità che è negazione dell'Uno, azzeramento dell'unità in vista della dualità, della pluralità e delle opposizioni insanabili. La glorificazione della terra va di pari passo con l'esaltazione dell'eterogeneo, del plurale e del particolare non assimilabile al generale e quindi di tutti quegli aspetti della vita non riconducibili a principi primi, immutabili.

Il carattere acefalo e rivoltoso dell'esistenza viene espresso nella rivista anche grazie ai disegni di André Masson raffiguranti un uomo privo di testa, tratto da una iscrizione gnostico-manichea trovata da Bataille, rappresentante un dio acefalo di probabile origine egizia. Ma al di là dell'origine di tale divinità, ciò che conta è il modo in cui Bataille e i suoi collaboratori se ne servono, ciò che conta è la «semantica sacrificale»[19] a cui tale

rappresentazione è ricondotta. Il sacrificio che è sempre anche un auto-sacrificio va riferito a tutto ciò che è monocefalo, a tutto ciò che è unità e totalità nel senso dell'*olon*, del tutto strutturato e ordinato, a tutto ciò che domina sotto il segno dei padri, delle patrie e del Dio celeste. L'*acéphale* esprime così la volontà ribelle delle divinità della terra e dell'informe. Il demoniaco, caratteristico di tali divinità telluriche, riconduce al dionisiaco, all'erotismo e all'estasi tragica, ad una totalità nel senso di un inconciliabile scontro tra forze, ad una totalità nel senso del *pan*, del tutto disordinato, orgiastico e vertiginoso.

Il fulcro dello sguardo batailleano sembra essere quello di una vera e propria guerra tra due diverse concezioni della vita e del sacro: la prima, monocefala, concepisce l'universo come una totalità ordinata secondo i principi primi, semplici e immutabili a cui la stessa forzata volgarizzazione politica di Nietzsche ad opera di Baeumler è riconducibile; la seconda, acefala/policefala vede l'universo come teatro di una danza panica, terreno di gioco tra forze in cui l'uomo, nel piacere e nel dolore, vuole essere ebbro ed estasiato. In questo senso quindi il riferimento al pensiero di Nietzsche è fondamentale. Il tragico, mediante la figura di Dioniso, in entrambi i pensatori, si presenta come una smentita della civiltà, come un'evidenziazione della natura illusoria dei valori della civiltà stessa. Il satiro del corteo dionisiaco, sia in Nietzsche che in Bataille, è colui «dinanzi al quale ogni civiltà si svela come menzogna, in quanto si edifica sull'occultamento del dolore»[20]. La pratica della liberazione da questo occultamento civile e politico del dolore spetta quindi alla pluralità delle teste che si incontrano e che si scontrano. Pluralità che, come si è detto, è conseguenza diretta dell'annullamento acefalo dell'Uno. Tale liberazione vive del dramma erotico rappresentato dal dionisiaco, spetta infatti a Dioniso questa trasgressione sacra. Afferma al riguardo Jean-Michel Rey:

«Dyonisos libera infatti la vita dalla servitù – e questo, come è noto, è uno dei temi dominanti de *La Nascita della Tragedia*, e forse anche uno dei punti chiave di tutta la problematica di Nietzsche -, cioè della punizione del passato; egli la affranca sia dall'autorità religiosa che da ogni forma di romanticismo. In tal senso, Nietzsche esige da coloro che detengono i valori della tragedia che divengano dominatori: una specie di imperativo che, allo stesso tempo, lascia l'avvenire sgombro da qualsiasi impregnazione da parte del presente, una esigenza radicale che trascina, che è cioè all'origine di nuovi valori, che prescrive senza asservire, che indica una direzione senza implicare in ciò una qualsiasi utilità»[21].

È in questa direzione che ha proceduto infatti la ricerca batailleana di una «comunità della perdita», della negazione, della sottrazione della vita al *principium individuationis*

delle esistenze monocefale, di una comunità che ha voluto l'esuberanza della tragedia e che, tramite un'importantissima lettura di Nietzsche[22], ha espresso tutta la potenza e l'irriducibilità di un pensiero che ha saputo contrastare qualsiasi tipo di asservimento teologico, politico e finalistico senza necessariamente schierarsi dalla parte di un cieco utilitarismo di segno razionalistico.

#### NOTE

- [1] G. Bataille, *Propositions*, in *Acéphale n° 2*, in id., *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970; trad. it. di Fabrizio Di Stefano, *Proposizioni*, in G. Bataille, *La congiura sacra*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 35.
- [2] G. Bataille, *La congiura sacra*, *op. cit.*, p. 5.
- [3] *Ivi*, p. 36.
- [4] *Ivi*, p. 38.
- [5] *Ibidem*.
- [6] *Ivi*, p. 27.
- [7] *Ivi*, p. 28.
- [8] F. Nietzsche, *Del paese dell'istruzione in Così parlò Zarathustra*, G. Colli e M. Montanari, a cura di, Adelphi, Piccola Biblioteca, Milano, 1976, p. 138.
- [9] G. Bataille, *La congiura sacra*, *op. cit.*, p. 29.
- [10] *Ivi*, p. 29.
- [11] R. Esposito, *Termini della politica*, in AA.VV., *Oltre la politica: antologia del pensiero impolitico*, Roberto Esposito, a cura di, Milano, Mondadori, 1996, p. 24.
- [12] G. Bataille, *La congiura sacra*, *op. cit.*, p. 39.
- [13] F. Nietzsche, *Prologo di Zarathustra*, in *Così parlò Zarathustra*, *op. cit.*, p. 6.
- [14] F. Nietzsche, *L'uomo folle*, in *La gaia scienza* (aforisma 125), G. Colli e M. Montanari, a cura di, Adelphi, Piccola Biblioteca, Milano, 1977, p. 163.
- [15] *Ibidem*.
- [16] G. Bataille, *La congiura sacra*, *op. cit.*, p. 40.
- [17] *Ivi*, p. 40.
- [18] R. Esposito, *La comunità della perdita*, in G. Bataille, *La congiura sacra*, *op. cit.*, p. XI.
- [19] *Ivi*, p. XVII.
- [20] C. Gentili, *Nietzsche*, il Mulino, Bologna, 2001, p. 68.
- [21] J.-M. Rey, *Bataille e Nietzsche*, in AA.VV., *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Liguori, Napoli, 1987, p. 37-38.
- [22] *Ivi*, p. XXV.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Napoli, Liguori, 1987.
- AA.VV., *Il collegio di sociologia (1937-1939)*, Denis Hollier, a cura di, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Bataille, Georges, *La congiura sacra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
- Esposito, Roberto, *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna 1988.
- Esposito, Roberto, *Termini della politica*, in AA.VV., *Oltre la politica: antologia del pensiero impolitico*, Roberto Esposito, a cura di, Milano, Mondadori, 1996.
- Gentili, Carlo, *Nietzsche*, Bologna, il Mulino, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Piccola Biblioteca, Milano, 1976.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaia scienza*, Adelphi, Piccola Biblioteca, Milano, 1976.

Alessandro Chalambalakis - los@ctonia.com

**Stefano Valbonesi**  
*Questa è roba grande*



TRAME

«La gente è una merda, cumpà. Va in chiesa, lavora ed è tutta sorrisi. Poi in casa si fa i conti, e trova un motivo del cazzo per sclerare e fotterti.»

Il tizio era quello indicatomi. Non lo avevo mai visto prima. Era lungo e secco, avvolto in una maglia troppo grande. Parlava come un filosofo, con la voce che si accartocciava nel catarro.

«Si sballano con le stronzate e si sentono tutti degli dèi.»

Io annuivo già da mezz'ora, nell'attesa che finisse la sparata e il suo superalcolico. Non mi guardava neppure in faccia, ma fissava un punto perduto nell'oscurità. Il locale non era malvagio. Stavamo in un angolo, buttati dietro a un tavolo. C'erano poche luci soffuse. Un mare di sagome scure e il fumo di sigarette ci dividevano dal palco, dove una ragazzina si strusciava addosso a un palo.

«Ma da stanotte si fa sul serio. Farò un grande regalo alla gente.» Batté la mano sul marsupio che aveva appoggiato sul tavolo. «A pochi privilegiati, a dir la verità. E tu sei uno di questi.»

Sorrisi. Michele me lo aveva detto che era un tipo strano.

«Per te e altri pochi fortunati sta per cominciare la grande festa.»

«La grande festa?»

Lui sorrise soltanto. Scattò in piedi come una molla, e mi fece cenno di seguirlo. Superammo una porta con una targa dove c'era scritto "Riservato", e ci trovammo in un bagno ben tenuto, con la luce dei neon che spazzava il pavimento. Doveva avere qualche aggancio con il padrone del locale. Lì mi mostrò il suo articolo.

«Sembra una medicina.»

«Questa è roba grande, cumpà. Stai così duro che al confronto le paste sono un bicchiere d'acqua. Rispetto a questa il talco manco lo senti.»

Agitava la fiala in una mano ossuta. Notai il palmo sporco di terra e le unghie gialle coperte di croste. Poteva essere anche un poliziotto, per quel che ne sapevo.

«Lucido e schizzato contemporaneamente? Ma che dici?! E per farmi 'sto *trip* mi riduco come te?»

Si fece una risata, ma sembrava soltanto che qualcuno avesse passato la carta vetrata su un piano di legno.

«Cumpà, stai tranquillo. Te la spari in vena lentamente, e la fattanza è assicurata. La cosa bella è che sei sempre sveglio e lucido, anche quando schizzi. Gli altri non si accorgeranno di nulla, ma tu, invece... »

Osservai la fialetta. Color ambra. Dentro, un liquido trasparente con qualche bollicina.

«Non è che mi stai rifilando della semplice fisiologica?»

«Senti, cumpà, se non la vuoi, me ne vado. Non posso stare qui a perdere tempo. Io ho clienti seri, e devo fare un lungo giro.»

Il chiodo umano stava per sgusciare fuori dal bagno, ma io lo afferrai per una spalla. Sentii la sua lunga clavicola che sporgeva sotto la felpa, la potevo quasi afferrare come la maniglia di una valigia. Cercai di trattenere lo schifo. Non potevo sprecare così l'occasione. Era il mio compleanno, e mi dovevo fare un regalo da sballo, unico. Le parole furono automatiche.

«D'accordo, dammene una.»

L'uomo si voltò, e mi sgranò tutti i suoi trentasei denti marci.

Almeno non era un poliziotto. Mi allontanai dal locale con cinquanta euro in meno, salii in auto e me ne andai a girare per la campagna. Svoltai per una strada sterrata che portava a una cava esaurita. Attorno, solo boscaglia. Spesso ci andavano le coppiette, ma un posto deserto lo trovavo sempre.

Spensi il motore e mi denudai il braccio sinistro. La novità dell'anno me la facevo da solo. Per me era una regola essere solo, in qualsiasi cosa facessi. Non che me ne importasse qualcosa: avevo smesso da tempo di cercare compagnia. In realtà, credo che non ci fosse nulla che avesse importanza per me.

Laccio e siringa erano nel vano del cruscotto ed ero un infermiere che sapeva fare il suo lavoro, anche se i miei colleghi di reparto parlavano di me con i medici, dicendo che rubavo la morfina e che non avevo pazienza con i degenti. Rimasi a guardare quella fiala per un bel po'. Cristo! Poteva anche essere merda che mi avrebbe spedito all'altro mondo! Ma il nome di quel tizio e la novità dell'anno me li aveva fatti Michele, uno di ortopedia, e come *pusher* non mi aveva mai dato una buca. Bella questa.

Spinsi lo stantuffo lentamente. Quando arrivai in fondo mi dissi: «Buon compleanno!» e fissai l'orologio per immortalare il momento: erano le due di notte. Per certe cose sono un romantico, peccato che nessuna donna si sia mai avvicinata abbastanza per

apprezzarmi. I dieci minuti successivi rimasi in apnea. Mi scoccia dirlo, ma me la stavo facendo sotto. Avevo paura di morire: stavo buttato contro il sedile, ad attendere che il cuore mi scoppiasse. Ma le convulsioni non arrivarono. Né sangue dalla bocca né dolori. Dopo mezz'ora anche il cuore – che batteva tanto da farmi male al petto – si rilassò. Ero così calmo che cercai in tutti i modi di scoprire qualche cosa di strano. Mi misi in agguato, ad ascoltare il sangue pulsare nelle vene, ad attendere qualche flash negli occhi, che la schiena s'indurisse o che la testa si sciogliesse come zucchero nell'acqua. Niente. Mi ero appena sparato chissà che cosa in vena, e non ero vittima neppure di uno stramaledetto effetto placebo. Un'ora dopo ero incazzato. Quel bastardo mi aveva venduto della semplice soluzione fisiologica. Tempestai il cruscotto di pugni, sbavando come cane rabbioso. Alla quinta bestemmia, però, tutto divenne di colpo nero e rimasi secco sul sedile.

Quando rinvenni, gli occhi inquadrarono subito l'orologio della macchina: le sei meno dieci. Per fortuna che era domenica e che nessuno era casa ad aspettarmi. Era stato il miglior sonno che avessi mai fatto. Di solito mi svegliavo incazzato con il mondo e con un alito di fogna. Ora, invece, mi sentivo fresco e avevo una sensazione di calma che non avevo mai provato. Mi sentivo come se fossi un po' brillo, ma senza che la testa mi girasse: leggero e vuoto. Sentivo il mio cranio come un terrazzo all'attico di un grattacielo, pulito e spazzato da un vento freddo. Se provavo a concentrarmi su una cosa qualsiasi, il pensiero si fissava subito in mente, e appena me ne disinteressavo spariva, dileguandosi come il fumo di una sigaretta.

Il sole doveva essere già sorto, ma fuori s'era alzata la foschia, e vedevo solo gli alberi inghiottiti dal cielo bianco. Mi guardai allo specchietto, ma ero normale. Occhi vigili e nessuna espressione idiota sulla faccia.

Mi ricordai della fiala e non sapevo cosa pensare: non era successo niente, però non mi spiegavo quella botta di sonno improvviso. Che il tizio mi avesse rifulato un anestetico? Ma mi ero sparato la soluzione in vena, e in questi casi un anestetico agisce subito, o dopo un certo tempo non può dare degli effetti così potenti. Alla fine, l'unica cosa certa era che mi ritrovavo con cinquanta euro in meno. Provai ad arrabbiarmi, ma non ce la facevo. Sembrava che la cosa non mi riguardasse neppure. Vedevo il *pusher* con le sue braccia scarne, la fiala, il suo sorriso marcio; sentivo le sue assicurazioni sullo sballo, ma non mi faceva nessun effetto.

Eppure la mia festa era finita nel cesso. Speravo di provare qualcosa di diverso, ma invece non era successo niente. Tutto come sempre, e mi parve strano che non mi venisse neppure un insulto per concludere la faccenda. Accesi la radio e ripresi la via per casa.

Fu allora che mi accorsi del mal di stomaco. All'inizio era solo un brontolio, poi a poco a poco il fastidio si fece più intenso. Avevo fame. Effettivamente, avevo mangiato poco la sera precedente, però non mi sarei mai immaginato un tale buco nello stomaco.

Dimenticai anche lo spacciatore e strinsi con forza il volante. Nessun autogrill, bar chiusi, ancora venti chilometri fino a casa.

E la polizia. Sul lato della strada. Su questa strada poco trafficata non ce li avevo mai visti. Una paletta. Mi fecero segno di accostare.

L'agente si avvicinò e io abbassai il finestrino.

«Buongiorno, signore. Mi può mostrare patente e libretto?»

Un giovane sbarbato con gli occhi troppo azzurri e indagatori.

«Certo.»

Scovai i documenti nel vano del cruscotto, e glieli porsi. Lui andò verso la volante con il collega. Fu allora che arrivò la prima vampata. Io le chiamo così. Qualcosa torse il mio stomaco come se fosse uno straccio bagnato da asciugare. Il dolore salì al petto, e quando arrivò al cervello non era più male, ma eccitazione. Sapevo esattamente quello che volevo fare. La mia mente era sgombra e concentrata. Nel bauletto lasciato aperto cercai il bisturi, uno dei tanti souvenir che mi piaceva portar via di nascosto dalla medicheria del mio reparto.

Poi, tutto fu automatico.

Udirono i miei passi sull'asfalto umido ed entrambi si voltarono. Avevo il manico ben stretto nel pugno. Ebbi il tempo per due colpi. Con il primo affondai come uno spadaccino: di punta, potente e con la lama dritta al pomo d'Adamo del poliziotto sbarbato. Lui alzò le braccia al viso per difendersi, ma con un secondo scatto gli ficcai la lama in pancia.

Mi girai verso l'altro, e fu allora che udii gli spari. Vedevo l'uomo dritto davanti a me – un tipo robusto e dalla mascella squadrata - con le gambe divaricate e ben piantate per terra. La mitraglietta fumante. Dapprima pensai che avesse sbagliato clamorosamente la mira contro un bersaglio che stava solo a qualche metro da lui.

Poi mi assordì ancora con altri spari e sentii dei colpi in pancia. Persi l'equilibrio e caddi. Rimasi immobile qualche istante. Che c'era da dire? Ero morto. Avevo fatto



l'ultima stronzata della mia vita e ora morivo. Invece, non sentivo dolore ed ero vigile come se non

fosse successo niente. A quel punto provai ad alzarmi e la cosa non fu affatto difficile. Abbassai lo sguardo e vidi dei buchi sull'addome e sul petto. Il sangue colava sopra i pantaloni. Lo sentivo anche dentro le mutande. Ho pensato "ok, sono morto"; ma quel pensiero sparì e io non morivo.

Ci fu un minuto di assoluto silenzio. Non so chi era più sconvolto di noi due: io o l'agente. L'altro, quello accoltellato e riverso per terra, non era nei miei pensieri. Poi la cosa fu divertente: mi disse di gettare il coltello, di stare fermo, e io pensai che queste cose me le avrebbe dovute dire prima di sparare. Cominciavo a essere veramente su di giri anche se la mia espressione non deve essere cambiata molto. Ogni vampata che mi arrivava dalla pancia mi rendeva sempre più eccitato. Mi avventai su di lui, e quello continuò a sventagliare raffiche di mitra inutilmente. Quando gli arrivai davanti, gli vidi la sclera bianca degli occhi e un'espressione d'imbecille integrale sul viso. Non riusciva a staccare le mani dall'arma. Passargli il coltello in gola e aprirgli una seconda bocca fu un affare veloce.

Tornai verso il primo agente. Si muoveva appena e il sangue gli aveva inzuppato la divisa. Gli assestai una serie di calci su un fianco - sentii qualcosa che si rompeva - e poi con la lama gli rivoltai la trachea all'aria.

La strada era vuota, ma non me ne sarebbe fregato nulla anche se fosse passato il papa.

Afferrai i due corpi, e mi sorpresi appena della forza che possedevo: li tenevo per una gamba, ciascuno con una mano sola. Senza grossi problemi riuscii a trascinarli via e li portai fuori dalla vista, dietro un fitto canneto che interrompeva una serie di campi. In mezzo a tutto quel sangue, la testa prese quasi a girarmi, ma non dallo schifo. Il mio stomaco sembrava impazzito, sembrava quasi che gli ordini venissero da lì. Mi stavo sbavando addosso. Non fu difficile capire come far passare quella dannata fame.

Avevo lasciato i corpi spolpati dietro il canneto, pozzanghere e strisce di sangue nell'area di sosta. La volante, con le portiere aperte come le cosce di una puttana, era rimasta abbandonata lungo la strada deserta e silenziosa. Avevo steso qualche foglio di giornale sul sedile, e con la radio a palla ero scappato. Quando arrivai a casa e parcheggiai la vettura in garage, mi accorsi che avrei dovuto ricomprare il coprisedile e il tappetino. Avevo preso l'ascensore e mi ero ficcato nel mio appartamento senza incrociare nessuno.

L'ascensore lo avrei ripulito dopo, e se qualcuno mi avesse chiesto qualcosa, avrei inventato una scusa qualsiasi.

Mi buttai nella doccia, e rimasi lì a guardarmi. Dal collo fino alle cosce sembravo una specie di suolo lunare, con tanti crateri dagli orli rossastri dove l'acqua rimbalzava. Ma mi attirò una cosa: un buco più grande in mezzo al petto, in direzione dell'aorta. Non ci avevo fatto molta attenzione, ma non mi pareva di aver visto fiotti di sangue spruzzare in faccia ai poliziotti. Misi un dito lì dentro e lo affondai fino alla nocca. Con il polpastrello toccai le pareti dure dello sterno, poi dei tessuti umidi e spugnosi. Nessun dolore.

Uscii dalla doccia, e fu solo allora, seduto in accappatoio sul bordo della vasca, che ebbi il mio primo istante di silenzio dal risveglio. Stavo ancora pensando a quello che avevo fatto, ma non ero terrorizzato. Cercai in qualche modo di tirare fuori lo spavento, ma più riflettevo su quello che avevo fatto, più stavo bene. Nessuna traccia della paura. Non mi soffocava, non mi premeva contro le tempie. Non batteva neppure, perché il mio cuore era fermo.

Lo notai, ma la cosa non mi sconvolse più di tanto. Voglio dire, mi ero già dissanguato, avevo addosso chili di piombo che avevano frullato i miei visceri. Forse avevo accettato l'idea di essere morto senza rendermene conto, ed era l'unica cosa che potevo pensare, oltre a quella di essere intrappolato in un incubo. Solo in quel momento mi accorsi che non respiravo più. Il respiro è un atto naturale, lo fai senza volerlo, e non ci fai neppure caso. Io non avevo più bisogno di respirare, e la sua mancanza non l'avevo notata. Forzai un respiro: l'aria entrò e uscì, ma non dalla bocca, bensì dai buchi di proiettile che mi avevano forato i polmoni.

Alle otto di sera stavo da Dio. I miei pensieri erano semplici, veloci e chiarissimi. A dire la verità, non credo che il mio cervello abbia mai funzionato così bene come ora che sono morto. La prima vampata non me l'ero goduta, a dire il vero. L'avevo scambiato per un dolore. Ora la sentivo per quello che era: solo eccitazione, desiderio e voglia di spegnerlo. Mi sentivo teso e duro, come quando guardavo un bel porno o le puttane in macchina al Viale degli Ulivi.

Sinceramente, mi sto ancora chiedendo se Michele sapesse che razza di roba vendesse quel tizio. Non gli telefonai perché c'erano cose più importanti che attiravano la mia attenzione.

Per esempio, qualche ora prima avevo scoperto che la mia carne si stava indurendo. Mi ero messo a giocare con un coltello in cucina e, dato che ero sopravvissuto alle pallottole,

volevo esplorare la resistenza della pelle, magari divertirmi a fare dei bei tatuaggi sulle

braccia. Avevo premuto la lama contro il bicipite, ma la punta non riusciva a squarciarla: la carne affondava ma non si apriva. La toccai: aveva assunto una consistenza a metà fra una plastica compatta e l'acciaio. E ogni ora che passava, diventava più dura. La cosa mi strappò un sorriso.

Poi cominciai a chiedermi com'era possibile che fossi vivo ma morto; che riuscissi a parlare se avevo i polmoni forati e non riuscivo più a respirare. Cose di questo genere. Alla fine, però, mi stancai di tutte queste domande, perché in realtà non mi interessavano.

Fissai lo schermo vuoto del televisore, quella superficie che rifletteva la mia sagoma distorta. Sul vetro opaco capii che forse la mia morte era avvenuta quando mi ero addormentato in macchina, dopo aver provato la novità dell'anno. Cominciavo a vedere lo spacciatore della sera sotto una luce diversa. Lo aveva giudicato con troppa cattiveria. Invece, mi aveva fatto davvero un bel regalo. La roba che mi aveva dato era veramente grande. Cominciai a valutare le possibilità del mio nuovo stato, e i pensieri erano limpidi e dicevano poche cose essenziali. Inoltre, provenivano tutte dal mio stomaco. Cominciai a ridere come un pazzo.

Lo sballo era appena iniziato. Ricordai che il *pusher* doveva fare un lungo giro con quella roba. Altri privilegiati come me avrebbero dovuto buttare coprisedili e pulire macchie di sangue.

Mi alzai e uscii dal mio appartamento. Arrivai all'atrio scendendo per le scale: non avevo alcuna fretta. A ogni piano sentivo le voci provenire da dietro le porte: gente che rideva, bambini che piangevano o che gridavano, i rumori di piatti posati sulla tavola per la cena, una voce che cantava, lo scroscio di una doccia. Mi sentivo infinitamente grande rispetto a queste persone, come se io fossi il padrone e loro polli chiusi in piccole gabbie.

Fuori dell'atrio mi fermai un momento e guardai le case intorno, le luci alle finestre. Condividevo le riflessioni dello spacciatore sulla maggior parte della gente. Il mio stomaco mi diceva che c'era una nuova prospettiva.

Come puro gesto scaramantico presi una boccata di buio, e per cominciare scelsi una via a caso.

Stefano Valbonesi - s\_valbonesi@virgilio.it

**Aleister Fahrni**  
*Il verme danzante*

Il tuo campo visivo si riempie di miriadi di puntolini luminosi e svolazzanti, che rendono la stanza un campo minato di colori caleidoscopici. La nausea che sale, sale; ti afferra lo stomaco come un mazzo di fiori e inizia a tirarlo di qua di là. Barcolli, confuso, ti trascini fino al letto e ti ci butti sopra di peso.

Sospiri.

Ti appallottoli stringendo il cuscino, mentre la stanza inizia girarti attorno sempre più in fretta.

Poi arriva.. entra dal retro della tua testa, poco sopra l'atlante, e si scava la sua strada. Gira, rigira e affonda, fin dietro l'occhio destro. Maledetto verme! Perché è un verme di fuoco che si torce nella tua testa, si mangia la tua carne. Il dolore è talmente intenso da farti piangere.

Mordi il cuscino.

La luce, crudele, ti accoltella senza pietà. Ondate su andate di dolore. Chiudi gli occhi, per allontanarla, ma lei ti insegue anche dietro le palpebre chiuse. Anche così ti colpisce con i suoi aghi color arancio. Ti alzi e in qualche modo barcolli fino alla finestra. Chiudi le imposte e la penombra si mangia le coltellate. Tiri un tremante sospiro di sollievo, mentre ti appoggi alla parete.

*"Forse..." ti dici "forse mi lascerà in pace"*

E' quasi una supplica, un preghiera, ma dio si deve essere distratto e il verme continua il suo festino. Si torce e si tende dentro di te, facendo diventare i colori del mondo troppo forti per essere sopportabili. I contorni della stanza si deformano progressivamente, danzando al ritmo di una melodia che non puoi udire. Si fanno infinitamente alti e asimmetrici, soffocanti e incomprensibili, come un quadro di Escher. Mute geometrie cangianti, che si fan beffe di Euclide.

Ondeggiano colpendo il tuo dolore, facendolo rimbalzare e riecheggiare all'infinito.

*“Lasciami andare, ti prego” implori in silenzio “cosa ti ho fatto? Perché mi tormenti?”*

I puntolini diventano macchie e poi figure, fantasmi luminosi che ti deridono. Sono una schiera infinita, tutta attorno a te, ed anche loro ballano al ritmo della loro follia. Il verme morde più a fondo e il dolore è talmente forte da spezzarti le ginocchia. Ti ritrovi in terra a torcerti, come se il tuo corpo dovesse seguire i comandi di quel figlio dell'Averno. Come se oramai non fossi che un balocco del Dolore. Senti i tuoi muscoli tendersi sempre di più, mentre ti pieghi all'indietro come un arco pronto a scoccare una freccia.

Anche il rumore delle lacrime, che scorrono sulle tue guance, diventa una nuova forma di sofferenza.

I legamenti scricchiolano, lamentandosi per l'uso eccessivo. Continui a ripiegarti mentre il dolore diventa quasi un'entità vivente e i demoni di luce ti si stringono attorno. Li vedi chinarsi su di te ridendo, mentre il dolore sale in un crescendo continuo e il tuo corpo assume angolazioni che non credevi possibili. I fruscii della stanza rimbombano come tuoni attorno al tuo capo, accompagnando gli spettri. Crescono, ridono e danzano sulle note di un'insensata cacofonia.

Si fanno ancora più vicini e poi, finalmente, è il buio.

Il mondo intero sprofonda nelle tenebre, mentre un misericordioso silenzio si porta via i demoni ed il dolore.

Aleister Fahrni – [aleister\\_fahrni@hotmail.it](mailto:aleister_fahrni@hotmail.it)



Alessandro Chalambalakis e Michele Terlizzi  
«Non più di quanto esista la certezza del male»  
*Pensare la donna, l'eros e il conflitto nell'opera di Edvard Munch*

*Ti desidero quando il tuo sguardo è stanco e affaticato, quando hai sulle labbra quella smorfia di dolore a causa della tua sofferenza, quando il tuo volto è pallido, quando mi sfiora il pensiero che tu pensi a me e io ti desidero non più di quanto esista la certezza del male. L'umanità è una malattia della terra. Il duro scorpione della terra ha emesso gocce e fango, che sono diventati uomini e animali.*

Edvard Munch, "Il grido" – *Scritti sull'arte e sull'amore*

Un'analisi completa del *femminile* nell'opera di Edvard Munch (1863–1944) dovrebbe, opera per opera, scandagliare le semantiche, gli stili, i motivi e le varie tematiche ad esso connessi. Ovunque vi sia traccia di una raffigurazione femminile si dovrebbe quindi procedere ad una minuziosa analisi estetica e/o storico-artistica che metta in luce il rapporto tra l'opera, le tematiche in essa affioranti e, ovviamente, il vissuto e le intenzioni espressive dell'autore. Un tale proposito, data la sua vastità, esula chiaramente dalle intenzioni di questo lavoro. L'obiettivo che ci siamo qui prefissi consiste invece in un'analisi del femminile munchiano nel suo senso forte, drammatico. Tale drammaticità vive della profonda relazione che l'artista intesse tra la donna e tematiche quali la malattia e l'appassire della vita, l'angoscia e la malinconia ma anche la carnalità e l'erotismo più violenti, a loro volta coinvolti nel dramma delle separazioni, dei desideri e del conflitto tra i sessi. Alla luce della scelta di questo criterio, criterio che per natura interessa questa sede, considereremo qui quelle opere che, lungi dall'essere marginali nell'intero percorso artistico di Munch, hanno meglio espresso le tematiche citate e delle quali una buona parte appartiene al ciclo pittorico *Il fregio della vita*.

Nell'itinerario espressivo di Edvard Munch, non mancano di certo visioni sobrie e armoniose della bellezza femminile. Opere come *Ritratto della sorella Inger* (1884), *Ritratto di Inger Munch* (1892), *Nudo parigino* (1896), *Nudo di spalle* (1896), *Madre e figlia* (1897) e *Le ragazze sul ponte* (non datato) ne sono chiara testimonianza. Tuttavia è lo stesso Munch che, nei suoi scritti[1], sottolinea la centralità tragica dei suoi quadri, della sua visione del mondo e del suo modo di pensare l'arte. Vediamo in che modo.

## 1 - LE FASI DELLA VITA E LO SCORRERE DEL TEMPO

Nella tela *La donna in tre fasi - La sfinge*, datata 1894, Edvard Munch dipinge la donna in triplice versione: a sinistra è vestita di bianco, casta e pura, simbolo dell'amore ideale e della femminilità incontaminata; al centro è nuda, con le mani dietro la testa e le gambe divaricate che guarda l'osservatore in modo provocante e provocatorio e con dipinto sul volto un ghigno beffardo, demonico; a destra, infine, è vestita a lutto, infelice e col volto spento. All'estrema destra compare un uomo che, distrutto dalla sofferenza causatagli dalla fine dell'amore e della passione, reca in mano il *fiore del dolore* dal quale sembra colare del sangue. Le due figure sulla destra sono accomunate dalla medesima sofferenza (nonché dalla medesima scelta cromatica) e, facendo da contraltare alle figure di sinistra, tramite una carica descrittiva parossistica e visionaria, simboleggiano quel drammatico esito dell'amore tanto caro alla poetica dell'artista norvegese. Sarebbe un errore però interpretare le fasi della donna in modo esclusivamente temporale. Tali fasi esprimono in Munch una triplice natura del femminile, un triplice modo di essere: nell'innocenza, nella carnalità e nella luttuosità dell'amante donna infelice.

In opere come questa ma anche in quelle che citeremo più avanti, Munch è già fortemente orientato a quella stesura del colore che tanto influenzerà l'*espressionismo*, l'*informale* e l'arte contemporanea in genere. Qui Munch ha nettamente annientato ogni residuo di impressionismo e naturalismo che invece caratterizzavano i suoi primi dipinti. Egli, in queste pitture, sta battendo un sentiero inesplorato dal punto di vista formale e della sperimentazione stilistica. Le pennellate sono improntate alla materialità del colore e alla gestualità e rapidità del segno. La finezza descrittiva viene da Munch abbandonata per poter dare liberamente spazio a quell'impeto visionario, a quell'intimismo a tratti allucinato e a quella violenta irrequietezza psichica che ritroveremo nell'espressionismo nordico e in buona parte degli sperimentalismi contemporanei che concepiranno l'arte come aggressione del reale da parte di una soggettività dirompente.

*La danza della vita* (1899-1900) tratta lo stesso tema con l'evidente caratteristica di un'atmosfera spettrale data soprattutto dalla figura dell'uomo danzante (in secondo piano sulla destra) che ricorda i volti grotteschi della pittura di Ensor. Sulla sinistra compare nuovamente la fanciulla dalla candida veste che accenna un leggero movimento in prossimità dei fiori. La donna al centro, vestita di rosso (lo stesso rosso, mai casuale, che Munch utilizza per dipingere i vestiti e le aureole delle sue figure femminili votate all'eros), sta danzando con un giovane uomo; dietro di loro, altre coppie sono intente in un

ballo vorticoso. Sullo sfondo, il riflesso della luna sembra trasformarsi in un simbolo fallico. Sulla destra, emarginata dal ballo (così come la fanciulla a sinistra), appare la donna vestita di nero: il suo volto afflitto, le mani intrecciate e la rigidità del busto ne fanno un simbolo di esclusione e staticità, un presagio di morte, un epilogo al quale la stessa danza è inevitabilmente votata.

*La donna in tre fasi, La danza della vita, Danza sulla spiaggia* (1904) e le grafiche come *La donna* (1899) e *La donna II* (1895) rivelano compiutamente e una concezione del destino umano e la percezione di una triplice natura del femminile che il pittore norvegese dipinge intrecciando una drammaticità biologico/psicologica del tutto inedita prima di lui. L'inquieta visionarietà di Munch si esprime sicuramente nelle atmosfere pesanti, dense, a tratti fluide e melmose e nella percezione della donna come misteriosa e multilaterale compresenza di nature tra loro opposte e conflittuali ma, anche e soprattutto, nello slittamento simbolista di un sentire tragico (in cui i drammi di Henrik Ibsen hanno sicuramente giocato un ruolo importante) che concepisce le opposizioni dell'esistenza come irrimediabili e inconciliabili.

## 2 - LA MALATTIA, LA MORTE E LA MALINCONIA

Il tema del dolore è una costante nelle opere di Munch. *La bambina malata* (1885-1886) e *Primavera* (1889) traggono spunto dalle tristi vicende infantili vissute dal pittore, e cioè la morte, per tubercolosi, della madre e della sorella Sophie (avvenute rispettivamente quando egli aveva 5 e 14 anni). Le due tele hanno il medesimo soggetto: una madre al capezzale della figlia morente. *La bambina malata*, tuttavia, ha una maggiore carica emotiva e si presenta nettamente più cupo e graffiante, sia per quanto riguarda la posizione china del corpo della madre che per la nervosità del tratto e la scelta cromatica che il pittore adotta.

Munch si rapporta alla malattia anche in dipinti come *Eredità* (1897-1899) e *Donne in ospedale* (1897-1899). In *Eredità* sono ritratti una madre in lacrime ed il suo neonato il quale porta sul corpo i segni della sifilide che lo condurrà alla morte. La raffigurazione è straziante: madre e figlio formano un blocco monolitico traboccante dolore e disperazione, probabilmente un ulteriore accenno alle morti alle cui Munch assisté da bambino. *Donne in ospedale* (Munch trovò probabilmente ispirazione nell'ospedale Saltpètrière di Parigi dove nel 1890 circa lavorava il suo amico psichiatra Paul Contard) esprime invece tutto



l'isolamento delle donne affette da disagio mentale. Tra le figure dipinte non vi è comunicazione, la lontananza reciproca e tra esse e l'ambiente è evidentissima: la donna a sinistra è totalmente privata dei lineamenti, quella centrale ha il volto simile ad una maschera e quella a destra cammina nuda, distaccata e assente. La medesima assenza è riscontrabile in tele come *Notte d'estate - Inger sulla spiaggia* (1899), *Malinconia*, *Laura* (1899) e *Malinconia - Ragazza che piange sulla spiaggia* (1906-1907), che affrontano specificamente il tema dell'umor nero e dell'avvilimento. Le donne sono ritratte con atteggiamento pensieroso, nostalgico, malinconico, con lo sguardo assente e perso nel vuoto.

Ma è ne *La madre morta e la bambina*, realizzato tra il 1897 e il 1899, che l'urlo di dolore dell'arte munchiana rimbomba in maniera assordante. Rispetto alle opere precedentemente citate le parti si invertono ed è la piccola ad essere partecipe della morte della genitrice. E' proprio la bimba la vera protagonista del dipinto; essa è collocata al centro della tela, il suo vestito rosso sangue risalta sul chiarore del letto e cattura prepotentemente l'attenzione. Il gesto che la piccola compie è lo stesso che è possibile ammirare ne *Il grido* (1893): urlare e contemporaneamente coprirsi le orecchie con le mani per non udire quel grido lacerante. Sullo sfondo compaiono altri familiari; cinque figure che piangono e soffrono. Eppure, nonostante la presenza di tutti questi personaggi, la stanza appare desolatamente vuota. Questa sensazione non fa che amplificare la solitudine dell'urlo della piccola che sembra destinato a non essere ascoltato mai. In questa tela, Munch rivive ancora una volta la morte della madre e fa compiere alla sorella Sophie quel gesto penetrante e carico d'angoscia.

### 3 - AMORE, SESSUALITÀ E CONFLITTO

In *Pubertà*, datato 1894, Munch ritrae un'adolescente nuda, col volto impietrito, il corpo chiuso in se stesso e le mani che vanno a coprire i genitali. L'artista ci rende partecipi di un momento estremamente intimo e delicato vissuto dalla ragazza, ossia la scoperta della propria sessualità. Questa scoperta è però spaventosa, angosciata, non c'è un minimo accenno al desiderio o ad una sensuale curiosità. La giovane, al contrario, pare sprofondare in quella squallida stanzetta, ingabbiata dall'agghiacciante rivelazione. Sullo sfondo emerge, enorme ed inquietante, un'ombra che sembra avere vita propria. Quella stessa ombra che ricorre così spesso nella prassi pittorica munchiana e che è sovente

inserita dall'artista in opere il cui soggetto principale è la vita sessuale o amorosa. Nel caso di *Pubertà*, l'ombra è minaccia, presagio di un drammatico e ineluttabile compimento dello sviluppo sessuale. La perdita dell'innocenza che condurrà alla medesima fine a cui conduce la danza della vita. Fiorire significherà dover lentamente appassire nella drammaticità di quelle relazioni amorose che Munch dipinge come conflittuali, schiacciati e insostenibili.

Opere come *Le mani* (1893), *Madonna* (1894) e *Il giorno dopo* (1894-1895) possono essere iscritte, seppur in modalità differenti, all'interno di motivi quali *erotismo*, *abbandono* e *dissolutezza*. Ne *Le mani*, la nudità della donna è scevra dei più eccessivi turbamenti tipici dell'artista ma è comunque caratterizzata da una forte carica erotica. La posa rilassata e disinvolta, il rosso acceso delle labbra e del capezzolo e la rotondità dell'anca ostentata con malizia conferiscono alla fanciulla una decisiva sensualità. Le mani, bramosi, alle quali si riferisce il titolo, convergono dai margini della tela verso la donna che, nonostante la leggerezza gestuale dell'abbandono erotico, campeggia monumentale al centro della composizione assieme alla sua mai assente ombra.

Nella *Madonna* del 1894 Munch si spinge oltre. Qui la donna è ritratta in un momento di estasi sessuale, col busto inarcato, gli occhi chiusi, i capelli fluenti, le braccia libere di seguire il brivido di piacere che percorre il suo corpo e la rossa aureola a indicarne la santità erotica. Aureola che la studiosa Arne Eggum ha persino interpretato come la falce lunare della dea Astarte[2]. Le curve linee concentriche che circondano la donna non fanno che evidenziare il vento di passione che scuote il dipinto. È una tela nella quale emerge il lato dissacrante e provocatorio dell'artista. In questa *Madonna* (che in alcune versioni compare accompagnata da un feto – in basso a sinistra - e circondata da una cornice di spermatozoi) che De Micheli definisce come una verità sacrilega che Munch oppone al puritanesimo nordico dell'epoca[3], vi è una commistione di *eros* e *thanatos*, di elementi sacri e profani, di aspetti erotici e sacrali del quale solo le parole del pittore medesimo possono rendere conto: «La pausa nella quale il mondo arresta il proprio corso / Il tuo aspetto racchiude tutta la bellezza della terra / Le tue labbra crèmisi come il frutto che matura / si allontanano l'una dall'altra come se soffrissero / Il sorriso di un cadavere / Adesso la vita porge la mano alla morte / Viene chiusa la catena che unisce mille generazioni / di morti a mille generazioni future»[4].

*Il giorno dopo* riprende tantissimo della figura femminile proposta da Munch in *Madonna* (mi riferisco soprattutto alla somiglianza tra le due donne) anche se in chiave

decisamente meno simbolica e visionaria. Il tema dell'abbandono e della dissolutezza si fa qui evidentissimo. La donna, per motivi non lasciati sottointesi dall'artista, è malamente distesa e addormentata sul letto con ancora i vestiti addosso.

Le opere maggiormente significative nelle quali il pittore norvegese affronta i motivi della sessualità, del conflitto tra uomo e donna, dell'amore che finisce e della passione che divora sono *Il vampiro* (1897), *Ceneri* (1894), *Gli occhi negli occhi* (1894), *Separazione* (1896), *Il bacio* (1897), *Uomo e donna* (1898), *Gelosia II* (1907), *Amore e psiche* (1907) e *La morte di Marat* (1907).

Ne *Il Vampiro* crudeltà e tenerezza s'intrecciano. La donna sembra consolare e mordere al contempo un uomo privo di lineamenti e piegato su se stesso. L'ambivalenza di quel bacio e di quell'abbraccio è centrale. Della composizione spiccano in primo luogo i capelli della donna, l'ombra che da sopra avvolge e appesantisce gli amanti e l'assenza di tratti di riconoscimento nella figura maschile. L'uomo abbraccia tuttavia la donna e più che schiacciato da lei sembra dolorante in se stesso. La drammaticità dell'opera sta, a mio avviso, nel fatto che Munch dipinga quel gesto tenero e consolante come predatorio e che veda nell'ambiguità del gesto femminile un rapace nutrirsi del dolore dell'uomo.

*Ceneri (Dopo la caduta)*, raffigura una coppia in preda alla disperazione, una sorta di Adamo ed Eva in chiave moderna. Le due figure, tuttavia, non sono unite in un unico blocco: ognuna di esse vive in solitudine il proprio stato d'animo. In basso a sinistra, rannicchiato e chiuso nel più cupo dolore, è raffigurato l'uomo. A destra c'è la donna, che indossa un abito bianco al di sotto del quale si intravede un triangolo di tessuto rosso sangue dal chiaro contenuto simbolico. Essa porta le mani alla testa, in un inconfondibile gesto di disperazione. I capelli le scivolano lungo i fianchi e vanno a raggiungere la figura maschile, quasi avvinghiandolo. In questo dipinto, come in altri, è l'uomo ad essere vittima di quel turbamento del mistero sessuale che la donna provoca. Turbamento che in opere come *Uomo e donna* emerge in tutta la sua profondità mitica, archetipica. Il senso di minaccia che Munch conferisce alle sue donne più dense di significati schiaccia l'uomo, lo logora, lo sfinisce, lo consuma e lo rende inerme innanzi a quella sovranità del femminile che le avvolgenti ombre nere e le rosse aureole non fanno che ribadire.

L'ombra, in Munch, si presenta come motivo ricorrente, come *formula*[5]; è parte integrante del suo linguaggio ossessivo, del suo sguardo tragico alla vita di coppia e a quella misteriosa femminilità che devasta. Anche il motivo simbolico dei capelli vivi che si dirigono verso l'uomo è una costante della sua pittura e sempre da iscriversi nella

poetica di quella fatale potenza della donna che tanto dolorosamente abbatte l'uomo. Basti pensare al già citato *Ceneri*, a *Occhi negli occhi* e *Separazione*. In *Separazione*, il dolore patito dall'uomo si manifesta con forte chiarezza. La mano è poggiata sul petto all'altezza del cuore sanguinante. La causa di tanto dolore si sta allontanando, leggera e indifferente e, a dispetto della candida veste, continua ad imbrigliare l'uomo con la sua chioma.

Il mistero che schiaccia così tanto l'uomo nelle opere munchiane è precisamente quella polivalenza del femminile che abbiamo visto in opere come *La donna in tre fasi*. Munch dipinge madri, figlie, sorelle, amanti e assassine. Com'è il caso per esempio del dipinto *La morte di Marat* dove l'espedito storico e narrativo dell'assassinio del rivoluzionario Marat per mano dell'aristocratica Charlotte Corday, fornisce a Munch l'occasione per esprimere quel fatto biografico che, nel 1902, lo aveva visto vittima di un colpo di pistola alla mano sinistra da parte dell'amante Tulla Larsen. L'amore in Munch si approssima alla morte, diventa guerra, conflitto. Egli sottolinea continuamente la drammatica natura di quell'incontro-scontro tra forze passionali che attraggono, che seducono, che respingono e che finiscono per schiacciare gli stessi amanti.

Munch ha trasformato la pittura in uno sguardo che si ribalta. Il suo sguardo non è rivolto all'esterno bensì è orientato ad una visione interiore che trasforma la realtà medesima. La realtà, come per la pittura romantica, diventa teatro di un'interiorità da sondare. Munch però aggiunge un'aggressione soggettiva, una furiosa ricerca simbolica e visionaria profondamente estranea al romanticismo. L'esplosione del soggetto, dell'interiorità verso l'esterno, si manifesta soprattutto nella gestualità che le pennellate dell'artista norvegese portano con sé; quello che emerge della soggettività munchiana non è solo la visione in senso allegorico ma soprattutto la processualità interiore della visione stessa, della creazione di simboli e quindi del gesto artistico medesimo. L'atto creativo, in Munch, predomina sulla soluzione formale, rendendo conto precisamente della fugacità del simbolo. Il *processo* pittorico domina sul risultato pittorico proprio tramite la velocità del segno e il nervosismo del gesto; dando vita così a quella sensazione di incompiutezza, "non finito" e casualità di cui si parla guardando le tele di Munch[6]. Il tratto pittorico esprime senza mezzi termini un impeto esecutivo, una rapidità e un'ossessività gestuale. E' la gestualità di chi insegue un'allucinazione, una visione. Per natura questa visione sfugge, è mangiata e deformata nei suoi contorni, non è mai chiara e ben definita. In questo senso si può parlare della ricerca pittorica munchiana non solo come di un inedito

approccio alla percezione della realtà ma come di un inedito approccio alla visione e al simbolo stessi[7].

In merito al *modus* pittorico della rappresentazione munchiana dell'interiorità emerge tutta la problematicità della figura-soggetto lacerata, trasfigurata e la cui definizione non è mai precisa. In quest'ottica dobbiamo inscrivere quindi un'ulteriore accezione mediante la quale il termine *conflitto* può aiutarci a comprendere la natura dell'opera di Edvard Munch: e cioè *conflitto* inteso come violenta dialettica tra *forma* e *informe*. Il confine tra spazio e figura, in Munch, è continuamente in movimento, è continuamente trasgredito ma è comunque sempre presente. La tragicità delle sue figure è data precisamente dal conflitto tra *forma* e *informe* molto più di quanto non sarebbe data da una totale dissoluzione astrattista del figurativo. Le atmosfere dense che entrano nei corpi e i corpi che sembrano dissolversi nello sfondo rarefatto creano un contrasto mai risolto e sempre vivo. Nel caso de *Il bacio* vediamo come questa dialettica tra forma e informe generi una con-fusione reciproca degli amanti: i lineamenti dei due innamorati, sono dissolti, nel tipico stile munchiano, in una carnalità morbida e pastosa, in un vicendevole mescolarsi dei volti. In *Amore e psiche* invece vediamo che la dissoluzione avviene separatamente, individualmente, ognuno dei due amanti, a esprimere l'angosciosa distanza tra i due, sembra sciogliersi in quelle larghe pennellate verticali a prescindere dall'altro. La Figura e il soggetto, in Munch, sono continuamente sottoposti ad un'estenuante violenza senza mai essere completamente dissolti. Pensiamo allo scomparire del corpo della *Madonna* nel movimentato sfondo dietro di essa, alla liquidità dei corpi in *Uomo e donna*, al pastoso viso dei due amanti centrali ne *La danza della vita* e della donna china su se stessa in *Donne in ospedale* oppure allo stesso grado di dissoluzione della forma a cui giungono tele come *Il grido* e *Sera sulla via Karl Johann* (1892).

Tutto in Munch indica un processo di fusione che non arriva mai a compiersi totalmente. Una degradazione del soggetto e dell'ambiente che non arriva mai al grado 0. Questa incompiutezza, il persistere del soggetto e del reale anche nella lacerazione e nella dissoluzione è precisamente il motivo di tanta tragicità. Se il soggetto fosse integro non percepiremmo alcunché di tragico e se fosse completamente dissolto allora il conflitto sarebbe placato e il dolore spento; non vi sarebbe quindi quel senso del dramma che tanto caratterizza lo stile dell'artista norvegese. Certamente la potenza tragica di Munch si esplica anche nella scelta delle tematiche e dei soggetti ma quello che più colpisce è indubbiamente la drammaticità insita nel suo fare pittorico stesso, nel grado di

disfacimento della figura a cui egli giunge lasciandoci sempre lì in quel bilico altalenante e conflittuale tra una morte che non si compie e una vita che divora.

#### NOTE

- [1] Edvard Munch, *“Il grido” – Scritti sull’arte e sull’amore*, Pistoia, Via del vento, 2002.
- [2] Ulrich Bischoff, *Edvard Munch - Immagini di vita e di morte*, Taschen, 1994, pag. 42.
- [3] Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 45.
- [4] Ulrich Bischoff, *Edvard Munch - Immagini di vita e di morte*, Taschen, 1994, p. 42.
- [5] Erik Mørstad, Il linguaggio formale di Edvard Munch: formule e caricature, in AA.VV., *Munch*, Øivind Storm Bjerke – Achille Bonito Oliva, a cura di, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 47.
- [6] Øivind Storm Bjerke, *Il maestro del “non finito”*, in AA.VV., *Munch*, Øivind Storm Bjerke – Achille Bonito Oliva, a cura di, Ginevra-Milano, Skira, 2005.
- [7] *Ibidem*.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Edvard Munch*, Rudy Chiappini, a cura di, Ginevra-Milano, Skira, 1998.
- AA.VV., *Munch*, Øivind Storm Bjerke – Achille Bonito Oliva, a cura di, Ginevra-Milano, Skira, 2005.
- Armiraaglio Federica, *Munch (I classici dell’arte. Il novecento)*, Rizzoli-Skira, 2004.
- Bischoff, Ulrich, *Edvard Munch - Immagini di vita e di morte*, Taschen, ed. del 1994 e del 2001.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Di Stefano, Eva, *Munch*, Giunti (Art dossier), 1994.
- Munch, Edvard, *“Il grido” – Scritti sull’arte e sull’amore*, Pistoia, Via del vento, 2002.

Alessandro Chalambalakis – los@ctonia.com

Michele Terlizzi - monos.84@libero.it

**Friedrich Lestat Des Esseintes**  
*Nefandum*  
*Massime di attualità minima*  
[I]



**I**

a. Ogni opera d'arte - sia essa musicale, pittorica, cinematografica, teatrale...- è destinata ad essere rovesciata, smembrata, percossa e violentata dai sempre nuovi contesti in cui si trova inserita: dal diverso periodo storico-culturale, dall'ambiente in cui viene "gettata", dallo spettatore che trova ad accoglierla, dai metodi o supporti di riproduzione.

Resta da chiedersi: ha senso cercare di cogliere la rappresentazione originaria dell'artista (ammesso che sia univoca), l'idea presente nella sua mente al momento della creazione e tentare di riprodurla?

C'è qualcosa di essenziale da rispettare o l'arte è "solo" una sublime puttana?

b. L'arte spiegata e criticata è come una donna alla quale si è tolto il trucco e l'abito da sera.

(Morale: i filosofi non hanno tatto)

**II**

Il valore di un'esposizione di una teoria, sia in forma aforistica, poetica, prosaica e forse anche saggistica, dipende quasi esclusivamente dalla sua forma - dal ritmo delle sillabe, dalla scelta di certi termini che rimandano a certi vocabolari, dalla progressione sinfonica dei suoni che la compongono - insomma dalla sua **estetica**. E' la retorica a fare la storia.

Morale: la traduzione è mistificazione e la sinonimia è illusoria.

**III**

Ogni **presa di posizione** è anche una... presa di "opposizione"; schierandosi con qualcosa o qualcuno automaticamente si dichiara **guerra** ai soldati dell'altro fronte.

...e come è noto, il legame che si crea tra due contendenti e il condizionamento reciproco che ne segue li portano inevitabilmente ad assomigliarsi sempre di più, a diventare l'uno lo specchio dell'altro, nel gioco perverso e inconscio della *mimesis*.

Morale: il Buon Senso impone di schierarsi solo raramente e su questioni essenziali, rare, accessibili ai pochi... solo questo dà la certezza di aver scelto i nemici migliori.

#### IV

Le **dicotomie**, le opposizioni, le antitesi, che dominano l'esistenza umana, sono essenzialmente paradossali, fasulle, mistificanti, fraudolente: i due termini in conflitto si pretendono "seriamente" contrapposti ed esigono di essere ritenuti tali, quando invece non potrebbero fare a meno l'uno dell'altro.

Morale: l'esistenza umana è fundamentalmente paradossale... razionalizzarla è un crimine destinato al fallimento.

#### V

Ogni uomo - sia filosofo o scienziato, poeta o politico - cerca le ragioni, i fondamenti teoretici dei suoi **ideali** solo dopo averli fatti propri.

Sono le ragioni inconscie (interiorizzazioni di esperienze vissute) a determinare l'empatia e quindi l'approvazione di una dottrina; l'ideale vero è quello che fa vibrare i muscoli, brillare gli occhi e scalda il sangue nelle vene.

#### VI

Il modo più efficace per **convertire** una persona ad una teoria è quello di fargli corteggiare l'amata da un sostenitore del pensiero opposto.

*continua.....*

Friedrich Lestat Des Esseintes - info@namenlos.it



Alessandro Chalambalakis  
*Isabella Santacroce:*  
*vietato ai minori, destinato ai minori*



Lungo il filo di una prevedibile cosmologia dantesca rovesciata, in *V.M. 18* (Fazi Editore, Roma, 2007), Isabella Santacroce ci racconta la storia della *voluttuosa Desdemona* (sic) che, entrata in collegio, si dedica, assieme alle sue *nuove viziose amichette* (sic-sic!), a quello che la Santacroce vorrebbe che fosse un *effferato erotismo* di tipo sadiano orientato a quella sacralità estatica, erotica e decadente in cui la bestemmia e la preghiera coincidono. Lo scopo, ahimè, non viene assolutamente raggiunto. La narrazione, banale e scontata, si svolge senza turbamenti, senza soprassalti, totalmente priva di ogni autentica dimensione letteraria. Non vi è delizia erotica tra le parole, i periodi scorrono come cantilene, suonano lagnosi e non possiedono alcun intreccio narrativo. Terribile, tra l'altro, l'uso smodato delle maiuscole e il ripetersi incessante, borioso e manieristico del precedere dell'aggettivo rispetto al sostantivo.

La poetica delle *Spietate Ninfette* che strumentalizzano i poveri maschi coglioni per i loro piaceri non riesce nemmeno ad essere una parodia della *femme fatale*. Non seduce, non ammalia, non spaventa e, cosa estremamente grave per un romanzo erotico, non eccita. Ciò che rimane è solo un finto eccesso condotto alla norma, alla maniera e quindi alla noia. L'erotismo che ne risulta è appiccicaticcio, caramelloso, kitsch. Più che un romanzo è un elenco del telefono di cliché trasgressivi. Un elenco terminologico di eccessi che, suonando meramente come una pessima imitazione dell'immoralismo sadiano, finisce per essere privo dell'eccesso stesso. Si tratta in fondo di una dettagliata lista della spesa di beceri romanticismi estetizzanti e di comunissime poetiche del sublime da fase puberale.

Spericolata e senza paura, la Santacroce si addentra perfino in questioni antropologiche, filosofiche e teologiche e, oltre ad ottenere un buco nell'acqua dal punto di vista argomentativo, non è nemmeno d'effetto dal punto di vista poetico. Il testo manca di lacerazione, di valida dimensione tragica (nonostante l'ostentato e pacchiano uso di nomi propri tratti dalla letteratura classica) e, soprattutto, manca di stile e spirito compositivo. L'esito del giochino concettuale applicato alle coppie di opposti (*satanico dio - celestiale demonio; maligni miracoli - benigni bacchanali; purissima scostumatezza -*

*deformata lucidità*) è adolescenziale, privo di potenza blasfema. I ribaltamenti erotico-religiosi che vorrebbero essere batailleani risultano essere distanti anni luce e dalle cupe atmosfere di un surrealismo nero e dal linguaggio lacerato che lo caratterizza. Il male, tanto sbandierato come supremo obiettivo dell'*efferrato erotismo*, non si sente, non si percepisce e non provoca reali ferite. Non vi è traccia di dolore o di crudeltà, né sul piano formale né sul piano squisitamente narrativo.

*V.M. 18* è un romanzo noioso ed annoiato, il perfetto ritratto di una *daddy's girl* che, nel suo Blog, ci parla del suo ovvio immaginario da porno-bambolina. Scritto in un linguaggio estremamente pomposo e forzato, *V.M. 18* non possiede e non convince, in nessuna riga. Mediocre letteratura, mediocre eccitamento: il kit perfetto per mediocri lettori. Un'altra bella iniziativa commerciale, con tanto di Blog, fotine sexy-maso e una dose rincarata di manierismo estetista che ultimamente va così di moda e che piace tanto alle lolitine neo-gotiche. Un'itaGLiana mala-scopiazzatura della freddezza sadiana. Nulla di nuovo (il quale, se ben scritto, si potrebbe anche perdonare) ma soprattutto nulla di autentico, nulla di interessante. E questo, alla scrittura, soprattutto quando pretende potenza drammatica, non si perdona. Mai.

A cospetto di tutto questo, la seconda di copertina (il tragico consiglio per gli acquisti) recita:

«Isabella Santacroce partorisce pagine senza alcuna pietà e censura e proietta il romanzo in una dimensione mitica e nel solido impianto di una tragedia classica, creando un inedito decadentismo sadico-anarchico-libertino-estetizzante».

Comico.

Alessandro Chalambalakis – los@ctonia.com

**Friedrich Lestat Des Esseintes**  
*L'origine dei peccati*



*La potenza raggiunta dall'uomo consente oggi di ridurre i mezzi della disciplina, di cui l'interpretazione morale era il più forte. «Dio» è un'ipotesi troppo estrema.*

*Ma le posizioni estreme non vengono scalzate da posizioni moderate, bensì da altre a loro volta estreme, ma opposte. E così la credenza nell'assoluta immoralità della natura, nella mancanza di scopo e di senso è la passione psicologicamente necessaria quando non si può più sostenere la fede in Dio e in un ordine essenzialmente morale.*

F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 18 giugno 1887.

L'origine della morale cristiana è da ricercare nelle forme di organizzazione delle prime società umane, di tipo tribale. Sono consapevole del fatto che l'espressione "prime società" sia inesatta, se non addirittura errata, dato che non è possibile stabilire cronologicamente un inizio dell'umano. Con questo termine intendo tuttavia riferirmi alle civiltà pre-elleniche.

Un indizio fondamentale dell'adeguatezza di questo tipo di riferimento sta nel fatto che il testo biblico, in particolare il vecchio testamento, presenta delle chiare analogie con la mitologia pagana (basti pensare all'elemento della catastrofe o più semplicemente della crisi, come evento iniziale che apre la maggior parte dei racconti), nella quale troviamo, in forma simbolizzata, l'espressione della cultura delle suddette società. Come fa notare René Girard (ispiratore delle tesi introduttive presentate in questo articolo) la preoccupazione fondamentale di queste comunità doveva essere la loro sopravvivenza, la quale non poteva che dipendere dalla limitazione e dal controllo della violenza.

Difatti in una società priva di un sistema giudiziario che monopolizzi la violenza è sempre presente il rischio di una escalation di vendette, dato che ogni uomo riterrà di possedere l'esatta concezione della giustizia, di avere diritto insomma di riparare personalmente ai torti, specialmente (se non prettamente) a quelli subiti da individui vicini a sé (in particolar modo per quanto riguarda i rapporti di parentela); tutto ciò porterebbe ad un vero e proprio suicidio sociale; si rende necessaria quindi la prevenzione che consiste (anche ma non solo) nel vietare rigorosamente quei comportamenti che facilmente conducono a scontri, rivalità e, di conseguenza, alla nascita di fazioni contrapposte. E' qui che ha origine quella serie di divieti che verranno progressivamente

organizzati e inquadrati in sistemi etici e che agli occhi di noi moderni appaiono delle ingiustificate e assurde limitazioni del desiderio.

Ci si chiederà come sia possibile che dei semplici espedienti sociali si siano così radicati nelle culture da essere mantenuti per così tanto tempo e come sia possibile che non si sia mai realizzata una critica radicale di questi. In realtà questi espedienti erano così importanti per la sopravvivenza di quelle comunità che è stato fatto di tutto per poterli affermare e imporre con la maggior forza possibile. Non c'è modo migliore per assicurare il rispetto di norme che destare nei singoli individui un rispetto straordinario per tali norme; presentandole quindi come un qualcosa di inumano, di superiore, di intoccabile, in sintesi, di sacro. Il meccanismo di questo processo culturale deve essersi realizzato in modo fondamentalmente spontaneo: l'individuo sarà portato in modo quasi automatico a sublimare, a trascendentalizzare quei precetti che si dimostreranno straordinariamente benefici per la comunità e questo, a sua volta, porterà ad un sistema culturale fondato su queste norme ma anche totalmente volto a rinforzarle, perpetuarle, sacralizzarle.

Ricapitolando: i divieti cristiani costituiscono il “rafforzamento trascendente” di norme con funzione prettamente pratica; rafforzamento che si è radicalizzato nelle culture umane per necessità, per scongiurare il pericolo di un'esplosione della violenza in epoche in cui la giustizia non era istituzionalizzata. Alla luce di questa lettura di stampo girardiano, passiamo ora ad analizzare i precetti cristiani fondamentali: i dieci comandamenti.

### 1. Non avrai altro Dio all'infuori di me

Per comprendere a fondo questo precetto è necessaria una premessa riguardo al concetto di desiderio. Anche in questo caso il debito è verso l'antropologo francese. Tale premessa tende a sfatare il luogo comune moderno per il quale il desiderio sarebbe dotato di una forma di purezza; come se il desiderio si ponesse insomma in modo fondamentalmente innato e unico rispetto all'individuo.

In realtà, basta osservare dettagliatamente i nostri comportamenti per rendersi conto che si desidera un oggetto non in quanto desiderabile in sé ma perché posseduto da altri, quindi, in ultima analisi, ciò che viene desiderato è il desiderio altrui, cioè si imita l'altro; di conseguenza la differenza non sta nel raggiungere o meno l'oggetto “veramente” voluto ma nella scelta del modello da imitare.

Ogni tipo di imitazione porta ad uno scontro reso inevitabile dal fatto che sia il modello che l'imitatore tendono allo stesso oggetto; scontro che, nel momento in cui si propaga,

dando luogo ad altre coppie di rivali, mette in serio pericolo la sicurezza e la sopravvivenza della comunità.

Tornando al nostro discorso principale, incentrato sul tentativo di riportare il senso dei dieci comandamenti alla limitazione delle rivalità violente operata dalle culture più antiche, il divieto di avere altre divinità va letto come una limitazione della scelta del modello, verso l'unico che non porta ad una rivalità; difatti l'idolatrato di un individuo o "ente" detentore di oggetti ben determinati (beni materiali, posizione sociale ecc..) porterebbe, come abbiamo visto, ad uno scontro tra due o più soggetti che nel tentativo di impossessarsi dell'oggetto ambito scatenerrebbero quindi violenza.

L'unica forma di imitazione che non sfocia nella rivalità diventa quella di tipo cristiano, in cui l'imitazione di Cristo porta a desiderare Dio come puro spirito, come assoluto e, come tale, non possedibile da nessun singolo individuo.

In questo modo l'unica forma di anelito che non porterà a scontri intra-comunitari e che conseguentemente non costituirà pericoli per l'ordine sociale sarà quella rivolta verso Dio.

## 2. Non nominare il nome di Dio invano

Abbiamo visto come Dio costituisca un "escamotage" per prevenire la violenza, in un meccanismo che si presenta ovviamente fragile, considerando la naturale propensione del singolo a volgere la sua attenzione e la sua bramosia alla dimensione materiale. Viene da sé quindi che il rispetto verso questo Dio debba essere massimo, sacro, che si esiga una devozione incondizionata come difesa del meccanismo stesso; considerando anche la facilità con la quale gli uomini si imitano a vicenda, la bestemmia costituirebbe un pericoloso cattivo esempio che rischia di far crollare tutto il sistema preventivo.

## 3. Ricordati di santificare le feste

## 4. Onora il padre e la madre

Ho deciso di affrontare insieme questi due comandamenti in quanto presentano lo stesso intento: impongono il rispetto per quelle istituzioni (rituale e famiglia) che realizzano la perpetuazione di un sistema di valori, di un insieme di punti di riferimento culturali che separano in modo chiaro il lecito dal proibito (separazione che risulta essere fondamentale per il controllo e la limitazione della violenza). Ciò che viene disposto quindi non è il rispetto per i genitori e per il rituale in quanto tali, ma in quanto ritenuti

strumenti necessari il cui compito è di fungere da mediatori tra l'individuo e i valori culturali che, come possiamo ben immaginare, costituivano l'unico deterrente per i propositi violenti degli individui.

E' ciò che nella cultura moderna viene chiamato *super-io* che va rafforzato, e perché questo avvenga è necessario che il rispetto per quei valori sia legato a quello per delle istituzioni oggettive, che assicurino una omogeneità culturale e che non lascino spazio all'improvvisazione del singolo (non è un caso che le celebrazioni e il nucleo familiare abbiano sempre un ruolo di primo piano nei totalitarismi).

## 5. Non uccidere

Mentre nella nostra epoca un omicidio ha come conseguenza unicamente la condanna del colpevole, nelle società di tipo tribale un delitto poteva portare addirittura ad un dissesto sociale. Questo perché, in mancanza di istituzioni politico-giudiziarie, la comunità era strutturata in base ai gruppi familiari, per i quali l'individuo coltivava un forte senso di appartenenza; ne consegue che un'offesa o un danno nei confronti di un soggetto di una diversa famiglia dava luogo ad un'escalation di rappresaglie che ben presto si rivelava distruttiva per l'intero corpo sociale. L'omicidio inter-familiare doveva essere quindi evitato ad ogni costo dato che probabilmente avrebbe prodotto una vera e propria epidemia di violenza.

## 6. Non commettere atti impuri

Il motivo di tanto accanimento da parte della dottrina cristiana nei confronti del sesso va ricercato nello stretto collegamento che sussiste tra questo e la violenza; connessione che doveva essere molto chiara anche alle antiche società tribali, le quali, di conseguenza, vedevano il desiderio carnale come qualcosa di molto pericoloso e quindi di impuro.

Innanzitutto possiamo immaginare, in un ordine sociale estremamente fragile, quanto sia importante definire in modo netto la proprietà di ogni adulto (argomento trattato anche nell'analisi del nono e decimo comandamento) e, di conseguenza, quanto l'adulterio possa costituire una reale minaccia, dato che costituirebbe una grave forma di esproprio. Tuttavia, anche ad un livello più immediato è evidente come l'atto sessuale rimandi al violento (basti pensare all'atto della penetrazione), discorso che vale anche per gli organi sessuali stessi; difatti in base ad alcuni studi etnologici è stato dimostrato come gli adulti

maschi delle comunità in questione fossero molto impressionati dal ciclo mestruale femminile, dove il sangue che sgorga copiosamente rimanda alla mente delitti brutali.

Il processo culturale è quello per cui tutto ciò che è imprescindibilmente legato all'atto violento (in primis il sangue) viene automaticamente marchiato come impuro, ma questa classificazione necessita di essere affermata radicalmente, è una questione di importanza capitale, dato che i rischi sono massimi; ne consegue che col tempo viene dimenticato il senso di quella marchiatura e quegli elementi diventano impuri in sé e, con loro, tutto ciò che essi toccano; il sangue mestruale diventa quindi la prova e il simbolo dell'impurità della dimensione sessuale.

### 7. Non rubare

Qui credo che non ci sia bisogno di un'analisi troppo approfondita anche perché il furto è semplicemente il passaggio in atto delle intenzioni, dei propositi espressi negli ultimi due comandamenti, quindi valgono le stesse considerazioni espresse più avanti.

### 8. Non dire falsa testimonianza

In assenza di tribunali, il ruolo degli accusatori viene enormemente amplificato, dato che a fare giustizia è la folla, la quale, come possiamo desumere anche dai racconti mitologici e biblici, è portata ad infliggere la pena non in seguito ad una riflessione ponderata, ma come conseguenza di un *pathos collettivo*; in pratica, dal momento dell'accusa a quello dell'esecuzione il lasso di tempo è molto breve dato che la comunità non esiterà a punire immediatamente colui che, macchiandosi di un atto proibito, mette in pericolo tutta la collettività. E' quello che possiamo notare nei fenomeni di linciaggio (come la lapidazione) di cui abbiamo molti esempi nella Bibbia (soprattutto nel Vecchio Testamento) dove per una questione cronologica si è più vicini alle forme religiose e culturali dell'antichità. E' per questo che viene intimato ai potenziali accusatori di non mentire, dato che una serie di esecuzioni ingiuste darebbe luogo a sentimenti di vendetta e alla nascita di fazioni intra-comunitarie.

9. Non desiderare la donna d'altri

10. Non desiderare la roba d'altri

Riguardo agli ultimi due comandamenti, la mentalità moderna (di stampo illuminista) avrebbe da obiettare che nel semplice desiderare non ci sarebbe niente di male; in realtà questa considerazione vale solo per la nostra epoca, nella quale il singolo è protetto dall'istituzione giudiziaria, e quindi l'interesse ricade totalmente sull'atto (e solo marginalmente sull'intenzione, la quale è comunque subordinata al primo), dato che in qualsiasi momento la giustizia (intesa come organo giuridico) può interrompere l'evolversi di uno scontro tra privati, molto prima che possa costituire un pericolo per la collettività.

Ma nelle società che stiamo considerando, come abbiamo detto, l'unico metodo possibile è la prevenzione; è per questo motivo che l'interesse è rivolto all'intenzione dell'individuo, quindi a proibire qualsiasi tipo di brama per la proprietà altrui in quanto condurrebbe immediatamente a contese e a disordini che si espanderebbero a macchia d'olio.

Il fatto che la donna sia considerata alla stregua di un oggetto non deve sorprendere perché stiamo parlando di società con discendenza di tipo patrilineare, in cui il vero cittadino è l'uomo adulto, il capofamiglia, mentre le donne e i giovani hanno un ruolo sociale marginale, venendo assimilati alla proprietà del suddetto.

In conclusione, c'è da chiedersi se questa impalcatura morale, profondamente radicata nella nostra cultura e nella nostra mentalità, abbia ancora senso, considerato che le sue origini, come abbiamo visto, sono strettamente legate alla necessità di una organizzazione sociale oramai lontanissima dalla nostra dove la differenza la fa la presenza o meno della giurisprudenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Girard, René, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2003.  
Girard, René, *La vittima e la folla*, Treviso, Santi Quaranta, 2001.

Friedrich Lestat Des Esseintes - info@namenlos.it



# *Elagabalo:* *tra sfida sacrale e punizione storiografica* di Alessandro Chalambalakis

*Io vedo in Eliogabalo, non un pazzo, ma un insorto.*  
Antonin Artaud



Eccesso chiama eccesso. Così come Elagabalo sfidò la *romanitas* tramite le sue dissolutezze quest'ultima lo punì nella storiografia infamandolo ed esasperando ogni aspetto della sua diversità. La maggior parte delle fonti antiche che documentano la vita di Elagabalo sono viziate e caratterizzate da un preciso intento politico: distruggere e infangare la memoria riguardante Elagabalo. Esse sembrano narrare molto di più dell'incompatibilità antropologica tra l'imperatore e la mentalità romana piuttosto che dei fatti riguardanti l'imperatore siriano stesso.

Vario Avito Bassiano (nato ad Antiochia nel 204 sotto l'impero di Caracalla), che si fece nominare Elagabalo (nome della siriana divinità solare il cui culto egli stesso tentò di introdurre a Roma), regnò a Roma dal 16 maggio 218 all'11 marzo 222. Fu incoronato all'età di 14 anni grazie all'astuta rivendicazione della sua origine da una relazione incestuosa tra la madre Giulia Soemia (figlia di Giulia Maesa e nipote di Giulia Domna, moglie dell'imperatore Settimio Severo fondatore della dinastia dei Severi) e l'imperatore Caracalla.

Nei confronti di Elagabalo e del suo regno le fonti antiche non si limitarono ad applicare la *damnatio memoriae*, vennero altresì poste in dubbio e la legittimità del suo impero e la sua stessa umanità. Nelle fonti storiche, l'eccesso di disumanizzazione nei confronti di Elagabalo è pari solo agli eccessi ai quali egli sottopose la cultura romana. Qual è tuttavia la reale natura di tali eccessi? La società romana era d'altronde abituata ai vizi, ai lussi e alle bizzarrie imperiali. Elagabalo però non fu una semplice bizzarria, egli fu una minaccia culturale e culturale che necessita di essere compresa in quadro socio-antropologico più ampio. Quadro che ci aiuta a chiarire il motivo per cui le sue azioni risultarono un'opposizione così radicale alla tradizione romana. La profonda alterità e antitesi che Elagabalo rappresentò per i romani fu data da una commistione di elementi.

La sua fisionomia innanzitutto non era affatto quella del tipico uomo virile romano; egli era un fanciullo esile, effeminato e dai lineamenti orientali (ricordiamo che nella cultura romana l'essere orientali era spesso e volentieri associato all'essere barbari - non romani -

e licenziosi). Egli inoltre ostentava le proprie origini siriane, non esitava ad apparire nudo in pubblico e non perdeva occasione di manifestare il suo amore per lo spreco, l'eccesso, il vizio, il lusso. Egli delegava potere alle donne, agli efebi, alle prostitute e agli omosessuali e lo faceva in nome di quel culto orientale, di sostanziale natura sessuale, della divinità Elagabalo. Compiva, sempre in nome del culto siriano, empietà, blasfemie e dissacrazioni verso le divinità, i riti e le usanze più tradizionali del mondo romano (sposò la vestale Aquilia Severa[1], destinò donazioni tradizionalmente assegnate ai soldati a prostituti omosessuali[2], ecc..). Tale avversione nei confronti dei costumi romani in un periodo in cui l'identità dei romani vacillava (III secolo d.C.) non fu certo una causa da sottovalutare in merito al contrasto tra l'élite del potere romano e l'imperatore[3]. Durante il regno di Elagabalo, Roma perse territori e l'esercito si indebolì notevolmente[4]; egli era d'altronde completamente disinteressato alla guerra e alla vita militare. Questo causò una radicale ostilità da parte dell'esercito per il quale la guerra era innanzitutto bottino, guadagno e possibilità di fare carriera militare. Non è accidentale il fatto che egli, insieme alla madre, rimase brutalmente assassinato per poi essere smembrato e gettato nel Tevere, per opera di un complotto di Giulia Maesa e Giulia Mamaea in favore del cugino Alessandro Severo, dagli stessi pretoriani[5]. Elagabalo, in sostanza, invece di rappresentare la *romanitas* ne incarnava la più radicale antitesi. In questo senso, nella sua opera letteraria, Artaud ne parla come di un anarchico incoronato:

«Quando fa eleggere un ballerino a capo della sua guardia pretoriana, realizza una specie d'anarchia incontestabile, ma pericolosa. Egli sbeffeggia la vigliaccheria dei monarchi, suoi predecessori, gli Antonini e i Marc'Aureli, e trova che è sufficiente un ballerino per comandare una compagnia di poliziotti. Egli chiama la debolezza: forza, e il teatro: realtà. Rovescia l'ordine preconstituito, le idee, le nozioni comuni delle cose. Egli pratica un'anarchia minuziosa e pericolosa, poiché si scopre agli occhi di tutti. Insomma giuoca la propria pelle. Il che è da anarchico coraggioso»[6].

Umiliando provocatoriamente se stesso, Elagabalo umiliava l'impero intero:

«Contro la monarchia romana che egli ha fatto inculcare in se stesso [...]. Quando Eliogabalo si veste da prostituta e si vende per quaranta soldi alle porte delle chiese cristiane, dei templi degli dèi romani, egli non cerca solo la soddisfazione di un vizio, ma umilia il monarca romano»[7].

Egli, difatti, manifestava apertamente la propria omosessualità soprattutto in quel ruolo passivo che la società latina temeva così tanto che apparisse nella sfera pubblica[8]. Il fatto che il piacere della passività riguardasse un imperatore (e non uno schiavo, una

donna o un fanciullo) e soprattutto il fatto che l'imperatore ostentasse pubblicamente questo piacere costituiva un ribaltamento assoluto dei valori romani secondo i quali all'imperatore spettavano le doti virili del maschio attivo quali il comando, la padronanza, la capacità di comandare, guidare e amministrare e non di certo la lascivia e l'abbandono che nella mentalità romana erano caratteristiche femminili tipiche degli schiavi e dei servi oltre che delle donne. Elagabalo con il suo modo di essere e di governare ribaltò completamente questa verticalità gerarchica. Il suo abbandono al piacere passivo era vissuto come qualcosa di profondamente dissacrante dalla cultura romana. Il fatto che egli lo facesse inoltre in nome di un culto e quindi di una diversa sacralità rese le sue azioni un capovolgimento totale, una trasgressione assoluta e intollerabile.

Egli non si limitò a vivere nel vizio ma pretese di ribaltare anche ciò che i romani ritenevano virtuoso conducendo nel vizio l'apparato governativo stesso. Egli stesso amava prostituirsi, si faceva sovente sodomizzare dagli schiavi e dai liberti. Di fronte a loro stessi non si comportava come sovrano, come imperatore ma spesso e volentieri come schiavo erotico, come sodomita passivo. In questo modo Elagabalo non si limitava a condurre in basso se stesso ma portava con sé tutto quello che tramite il suo *principatus* rappresentava; ovvero l'intero impero romano.

La passività maschile in ambito sessuale, normalmente praticata ma rigidamente tenuta segreta e privata, era associata dalla mentalità latina ad una natura servile, schiava, non virile. Il fatto che un imperatore vi si abbandonasse pubblicamente risultava profondamente inammissibile in quanto era indice d'incapacità di comando, amore per il lusso, frivolezza e mancanza di controllo. Tutte caratteristiche associate alla donna, agli omosessuali passivi, agli schiavi e, conseguentemente, alla loro inadeguatezza alla vita politica.

Egli trascinava così la città nel vizio e nella corruzione incentivando la lascivia e la prostituzione. Era ovvia la pericolosità politica del contagio del quale egli era capace nei confronti del popolo. Tuttavia la sua ambiguità e sfrenatezza sessuale ci rimangono incomprensibili se non le iscriviamo all'interno del concetto di *androginia* della divinità di cui egli stesso era il massimo celebrante. Ed è precisamente in questo senso che comprendiamo il motivo del rigetto politico, morale, culturale e cultuale delle sue usanze da parte del tradizionalismo romano. Non i semplici vizi scandalizzarono i romani ma l'iscrizione di tali vizi all'interno di una pratica cultuale che pretendeva di dominare sulle altre e su sul culto di Giove stesso[9] (enoteismo). Il siriano non si limitò ad invadere la

politica con la *licentia* e la sregolatezza; egli invase lo stato romano con una vera e propria religione erotica delle opposizioni che aveva la sua massima espressione nell'androginia dell'omonima divinità della quale Elagabalo era il massimo celebrante e verso la quale egli stesso tendeva. È precisamente in virtù della sua androginia, della sua identità sessuale neutra e allo stesso tempo doppia[10] che egli nelle fonti è qualificato come bestia, mostro, creatura indefinibile[11]. In qualità del suo non essere *vir*, condottiero, uomo (nell'accezione fallocratica della cultura romana) venne quindi negata la sua *humanitas* medesima, configurandolo definitivamente come *nemesis* e opposizione totale.

#### NOTE

[1] Saverio Gualerzi, *Né uomo, né donna, né dio, né dea - Ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Bologna, Patron, 2005, pag. 66.

[2] *Ivi*, pag. 33.

[3] *Ivi*, pag. 17.

[4] *Ivi*, pag. 33.

[5] *Ivi*, pag. 25.

[6] Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1998, pag. 116-117.

[7] *Ivi*, pag. 116.

[8] Saverio Gualerzi, *Né uomo, né donna, né dio, né dea - Ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Bologna, Patron, 2005, pag. 36-37.

[9] *Ivi*, pag. 74.

[10] Saverio Gualerzi spiega molto bene il nesso tra le divinità di origine arcaica e/o orientale e il concetto di *androginia* la cui espressione è sia la categoria del *neutrum* («assenza delle caratteristiche di entrambi i generi sessuali in un soggetto») che dell'*utrum* («compresenza delle caratteristiche di entrambi i generi sessuali in un soggetto»). Egli evidenzia inoltre l'analogia esistente tra *androginia* e l'*aniconicità* della pietra nera (l'oggetto sacro del culto di Elagabalo) che l'imperatore fanciullo condusse nell'*Urbs* dalla Siria. *Ivi*, pag. 77.

[11] Difatti: «Pure il macabro trattamento riservato al cadavere di Elagabalo pare motivato non tanto dal disprezzo, quanto dall'accanito tentativo di cancellare del tutto, tramite lo strazio, lo smembramento e l'eliminazione finale, l'identità umana di quell'imperatore che già in vita non era considerato *homo* bensì *belua*. Egli, per di più, sfidando esplicitamente il rigido inquadramento romano in categorie di appartenenza, secondo la sua volontà di apparire al contempo uomo e donna, imperatore e sacerdote, umano e divino, confuse a tal punto i suoi contemporanei da fare desiderare ai suoi aguzzini la completa dissoluzione di una creatura che non erano in grado di definire. A ciò si aggiunga che il particolare tipo di tortura inflitto al cadavere di Elagabalo prima della sua precipitazione nel Tevere, cioè l'essere trascinato pubblicamente (sin dai tempi omerici atto coincidente con la massima forma di oltraggio) attraverso le strade di Roma, era anche il metodo privilegiato per annullare ogni residuo di identità del defunto». *Ivi*, pag. 52-53.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1998.

Saverio Gualerzi, *Né uomo, né donna, né dio, né dea - Ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Bologna, Patron, 2005.

Alessandro Chalambalakis – los@ctonia.com



Questa sezione, che verrà aggiornata numero per numero e che ci auguriamo possa un giorno diventare una vera e propria *biblioteca [s]consigliata*, è un contenitore di brevi commenti, presentazioni o piccole descrizioni delle nostre letture, dei nostri studi o semplicemente dei testi che ci capitano fra le mani di volta in volta. Auspichiamo vivamente che questa sezione possa risultare utile, anche solo indicativamente, non solo a chiunque voglia documentarsi per poi fare ulteriori ricerche ma anche a chi ama leggere e curiosare all'interno e nei dintorni di tematiche ctonie.

**Jean Baudrillard**

***La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi***  
**Milano, SugarCo, 1991.**

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

La modernità è stata caratterizzata da una liberazione esplosiva in tutti i campi, afferma Baudrillard. Dopo la modernità viene il momento del *trans*. Il momento in cui ogni categoria è contaminata da tutte le altre: il *trans-estetico*, il *trans-politico*, il *trans-sessuale*, il *trans-economico* ecc.. Questa contaminazione rende ogni ambito sfuggente in quanto privato della propria particolarità, del proprio contesto di riferimento e del proprio referente. Tutto ciò genera incertezza ma paradossalmente, afferma Jean Baudrillard, tale incertezza deriva dalla scarsa presenza di negatività, di alterità e di zone d'ombra. Nei sistemi di *positivizzazione* totale e di *desimbolizzazione* totale che secondo l'autore francese si vengono a formare nella società contemporanea, il *Male* consiste semplicemente in quell'avversità negata, in quell'antagonismo in via di estinzione, in quella reversibilità non più considerata. «Siamo diventati molto deboli quanto a energia satanica, ironica, polemica», scrive. In questo senso, spiega Baudrillard, solo i fenomeni estremi possono ancora toccarci e suscitare in noi vera attenzione sociale e culturale. Solo i fenomeni estremi possono ridestare in noi quel *principio del Male* che è principio vitale di squilibrio, vertigine e seduzione che, in nome di una chirurgia estetica del negativo e di un'igienizzazione totale, abbiamo accantonato.

**Alberto Cousté**

***Breve storia del Diavolo. Antagonista e angelo ribelle nelle tradizioni di tutto il mondo***  
**Roma, Castelvechi, 2004.**

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

In questo testo, pubblicato per la prima volta nel 1978, Alberto Cousté (poeta, saggista e romanziere) ripercorre con grande acume la storia del Diavolo. Si muove con destrezza tra questioni mitologiche, antropologiche e socio-culturali senza ovviamente ignorare l'aspetto letterario e filosofico. È un libro interessante e piacevole alla lettura, ricco di spunti, riferimenti e indicazioni bibliografiche. È un lavoro che ha il grande merito di ricostruire l'origine pre-cristiana delle caratteristiche demoniache che andranno a far parte della figura diabolica e, soprattutto, di evidenziare il legame tra i significati originari del Diavolo e l'affacciarsi del sacro nell'esperienza umana.

**René Girard**  
*La violenza e il sacro*  
Milano, Adelphi, 2003.

Presentazione di Friedrich Lestat Des Esseintes

In quest'opera risalente al 1972, l'antropologo francese sviluppa la sua precedente intuizione del desiderio mimetico nell'arduo tentativo di delineare le origini dell'esistenza culturale umana che vengono fatte coincidere con la nascita della religione. In quest'ottica assume un ruolo centrale l'omicidio collettivo originario per mezzo del quale venne risolta una crisi disgregativa; la religione si verrebbe a configurare come strumento per ricordare e ripetere quell'evento istitutivo, attraverso (rispettivamente) il mito e il sacrificio rituale. Meccanismo che viene protetto attraverso "l'invenzione" del sacro, grazie al quale si imputa al divino la responsabilità della violenza. Girard procede quindi attraverso una ricerca etnologica e l'analisi della mitologia greca, alla ricerca di elementi confermantici questa ipotesi per poi affrontare la teoria psicoanalitica di Freud smascherando i suoi (presunti) errori e rivalutando la sua (snobbata) opera etnologica Totem e Tabù.

**René Girard**  
*La vittima e la folla*  
Treviso, Santi Quaranta, 2001.

Presentazione di Friedrich Lestat Des Esseintes

Raccolta di saggi di stampo apologetico che presentano un'originale difesa e valorizzazione del cristianesimo per mezzo di una lettura antropologica dei Vangeli. Girard sfida il pensiero moderno rovesciandone alcuni dogmi nel tentativo di portare alla luce il vero messaggio cristiano che si configura come atto di conoscenza (prima che di fede). Propone quindi un nuovo comparativismo in cui la mitologia sia interpretata alla luce dei Vangeli; dato che è con Cristo che viene denunciato per la prima volta il meccanismo vittimario (esposto ne *La violenza e il sacro*) che verrebbe esaltato dai miti nel suo elemento mistificante, mostrando così per la prima volta il punto di vista della vittima, cioè del singolo sacrificato per esigenze collettive.

**Pierre Klossowski e *Le Baphomet*. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene**  
Venezia, Marsilio, 2007.

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

Questo testo raccoglie e commenta i 17 disegni e i 4 studi, eseguiti tra il 1982 e il 1989 che Pierre Klossowski dedicò alla commedia su *Le Baphomet* il cui testo fu scritto dallo stesso Klossowski nel 1965. La commedia, che avrebbe dovuto essere messa in scena da Carmelo Bene alla *Biennale Teatro* di Venezia del 1989, non vide mai la luce in quanto Carmelo Bene abbandonò improvvisamente il progetto. Di quella collaborazione incompiuta rimangono quindi 17 splendide tavole composte a matita colorata su carta che narrano le vicende erotico-sacrali di Ogier: uno splendido efebo entrato in un monastero dei Templari dove, mutando la propria natura, da una conturbante Santa Teresa al demone Bafometto, porta scompiglio e seduzione, istigazione al male e al peccato ma, al

contempo, sacralità, bellezza e grazia. La stessa trinità di Ogier (Ogier, Bafometto, Santa Teresa) sembra apparire come una parodia erotica della trinità cristiana. *Le Baphomet* è un'opera in cui si manifesta pienamente quella visione per la quale erotismo, puerilità, gioco e sacralità si intrecciano ripetutamente nella vita così come si intrecciano costantemente nella natura eterogenea di Ogier. L'erotismo dirompente del Bafometto, la sua religiosità blasfema consiste precisamente nel liberare la sacralità dalla morale, nello svincolare l'*ék-stasis* dalla cosiddetta retta via. Poiché se il sacro è in primo luogo un'esperienza, come si può aprioristicamente circoscrivere tale esperienza all'interno di un codice morale o di un dogma religioso? Come ci dice Klossowski, e con lui Bataille, se esistono limiti all'esperienza sacrale allora il sacro propostoci è viziato alla radice da categorie intellettuali con le quali il sacro in quanto *ék-stasis* non ha nulla a che vedere e che gli sono profondamente estranee.

**Michel Maffesoli**

***La parte del diavolo. Elementi di sovversione postmoderna***

**Roma, luca sossella editore, 2003.**

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

Questo volumetto, la cui prima edizione francese è del 2002, è estremamente chiaro ed immediato. Esplica benissimo intuizioni fondamentali quali il legame tra riflessione nietzscheana, pensiero batailleano, concezione tragica del mondo e *saggezza demoniaca* (termine con cui Maffesoli indica «l'accento sull'interrezza dell'essere, anche nei suoi aspetti meno rassicuranti»). Il taglio filosofico-sociologico di questo lavoro fornisce una lettura lucida di una svariata serie di fenomeni culturali (a volte questa varietà è un po' troppo varia; a tratti sembra che la linea unificante non sia poi così chiara) che vengono inquadrati alla luce di una nuova sacralità consistente in un recupero postmoderno di una visione dionisiaca del mondo. La riflessione di Maffesoli mette in luce le analogie tra postmoderno e premoderno, tra arcaismo e postmodernità e quindi su una certa inattualità dell'attuale. È un libro veloce e dinamico, ricco di spunti di riflessione e di elementi di originalità. Peccato una certa superficialità e anche un certo moralismo che accompagna la riflessione di Maffesoli: egli, nell'assimilare la conoscenza occidentale unicamente all'antropocentrismo cristiano, non coglie, a livello simbolico, come la stessa sfida prometeico-conoscitiva dell'uomo sia spesso (ovviamente non sempre) più vicina ad una componente razionale e dominatrice della *saggezza demoniaca* piuttosto che sempre in continuità con quello che lui chiama il progressismo giudaico-cristiano.

**Friedrich Nietzsche**

***Il nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide***

**Milano, Adelphi, Biblioteca minima, 2006.**

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

A Friedrich Nietzsche è toccata l'inaugurazione del primo volumetto della *biblioteca minima* di Adelphi (2006) e, precisamente, tramite il suo celebre *Frammento di Lenzerheide* del 1887, che ha per titolo *Il nichilismo europeo*. Il filosofo tedesco evidenzia come il nichilismo nasca e cresca in grembo all'occidente e da esso sia stato, per molto tempo, tenuto in incubazione. Ecco il perché dell'aggettivo «europeo»; tradizione

occidentale cristiana e nichilismo sono, secondo Nietzsche, in rapporto di continuità se non addirittura sinonimi. Il cristianesimo termina a causa della sua stessa morale che, avendo posto la veracità come valore, lo conduce, nella modernità, a confutare se stesso tramite lo smascheramento dei propri medesimi inganni. In questo senso quindi, si sgretola anche il fondamento metafisico dell'assolutezza di ogni valore. La tensione verso la verità che si sviluppa e si compie nella storia morale dell'Europa cristiana giunge infine a negare il fondamento degli stessi valori morali che avevano originato quella tensione. Nietzsche ha quindi visto nel nichilismo la logica conseguenza del cristianesimo. All'interno della riflessione nietzscheana, nozioni come quella di *tragico*, di *Übermensch*, di *eterno ritorno*, di *amor fati*, di *trasvalutazione dei valori* e di *volontà di potenza* vanno esattamente intese come la via per il superamento del nichilismo e, *va da sé*, della obsoleta dicotomia *Dio-nichilismo*. Ciò che Nietzsche indica è un'umanità forte e nuova che sappia valorizzare ogni attimo dell'esistenza pur nella consapevolezza dell'assenza di orientamento teleologico e teologico di tale esistenza. Precisamente questo è il senso del pensiero nietzscheano: avanzare l'idea di un'esistenza che sappia accantonare sia Dio che il nulla, al fine di rivalutare la terra, la vita e la propria potenza.

**Aby Warburg**  
***Il rituale del serpente***  
**Milano, Adelphi, 2006.**

Presentazione di Alessandro Chalambalakis

Questo scritto di Warburg è il risultato di una conferenza che egli tenne nel 1923 come discorso d'addio a medici e pazienti al termine di uno dei vari soggiorni in clinica ai quali era obbligato a causa di crisi nervose. Questa conferenza, che venne poi pubblicata nel 1939 nel «Journal» del Warburg Institute, muove da un viaggio presso gli indiani Pueblo e, ponendo l'accento sul potere psichico delle immagini, arriva a cogliere le caratteristiche principali del paganesimo e della magia. La lucida analisi del rituale del serpente presso i Pueblo conduce Warburg a comprendere l'analogia simbolica tra il fulmine e il rettile. Analogia sulla quale questa tribù basa l'invocazione del temporale tramite la danza con serpenti vivi. Warburg compie inoltre un excursus in merito alla presenza e all'importanza del serpente nelle altre culture mettendo in luce come questa potenza animale, vissuta come demone enigmatico, simbolo tragico della paura, della seduzione, del tempo, della morte e della rigenerazione, fosse centrale presso svariati culti antichi. Basti pensare a Dioniso e ad Asclepio in Grecia, al Tiamat a Babilonia, al serpente dell'antico testamento ecc.. Il serpente come potenza ctonia, tragica e distruttrice che conduce ad una perdita estatica di sé, ad un abbandono alla ferinità animale è, seppur in modalità spesso differenti, uno dei principali simboli tramite il quale l'uomo si è rapportato a se stesso, alla natura e al sacro.



## <tONiA -1

Rivista aperiodica di cultura inferiore

[spro]Fondata nel Luglio 2007

Anno I, n. -1, Ottobre 2007

e-mail: info@ctonia.com

Direzione e Redazione: Alessandro Chalambalakis [los@ctonia.com]

Logo, iconografia, ideazione grafica e impaginazione: Alessandro Chalambalakis

Disegno di copertina: Manuela Simoni [porcelain-cat@hotmail.it]

Hanno collaborato a questo numero:

- Friedrich Lestat Des Esseintes [info@namenlos.it]
- Stefano Valbonesi [s\_valbonesi@virgilio.it]
- F.D.M. [maenaslunaris@hotmail.com]
- Aleister Fahrni [aleister\_fahrni@hotmail.it]
- Michele Terlizzi [monos.84@libero.it]

### *Reclutamento inferiore:*

È possibile collaborare con *Ctonia* in diversi modi:

- Stesura di articoli o saggi brevi in merito a tematiche filosofiche, letterarie, artistiche o relative a mito-magia-religione da pubblicare nella parte critica (*Patiboli, Deuteronismi, Graffi, Sinestesia*).
- Componimenti letterari (poesie, racconti, prose poetiche, aforismi ecc..) da pubblicare nella parte creativa (*Versi dal sottosuolo, Trame, Cadute libere*).
- Stesura di brevi biografie di artisti, letterati o personaggi storici da pubblicare in *Biografie ctonie*.
- Scrittura di brevissime presentazioni di testi da pubblicare nella sezione *Biblioteca*.
- Collaborare con *Ctonia* non significa solamente scrivere: ci sarebbe di enorme aiuto anche soltanto la semplice segnalazione di eventi, novità artistiche e culturali inerenti alle tematiche che *Ctonia* ama affrontare. Quindi, nel caso siate avidi lettori o persone bene informate o anche semplici curiosi e vi interessasse fornirci segnalazioni sulle quali poi la rivista lavorerebbe non esitate a contattarci!
- In futuro inoltre sarà attiva una nuova sezione (da inserirsi nella parte creativa) dedicata al visivo, alla produzione di immagini (fotografia, elaborazioni digitali, pittura, disegno ecc..). Se siete quindi interessati a pubblicare i vostri lavori nel sito di *Ctonia*, scriveteci!

Per collaborare con *Ctonia* scrivete a: redazione@ctonia.com