

Loudun. Il corpo come campo bellico

Tarcisio Lancioni

Abstract. The article proposes a semiotic reading of a historical event: the (alleged) demonic possession of a group of nuns in the convent of Loudun, in France, between 1632 and 1638. Possession emblemizes one of the most radical forms, in our culture, of confrontation with the Other, and of the battle undertaken (by exorcists, doctors, politicians) to get over it. The battle against possession can be defined as a properly “semiotic” battle since it is based on a work of interpretation of the “language” of the Other, of the semiotic systems through which it expresses itself and through which it reveals itself, and on a work of symbolic production aimed at developing formulas, words, images capable of “hurting” him and making him retreat. The battlefield of this symbolic struggle, in Loudun, is the body of the possessed, which from the imposition of an absence (as religious and as women) becomes the focal center of social attention and of female awareness itself: ostentatious, observed, beaten, desired, is the body that the conflicting factions try to appropriate. The “case” is studied starting from the treatment of the events that has been proposed by historians (Michelet), scholars of mysticism (De Certeau), novelists (Dumas, Huxley, in particular), film directors (Russell, Kawalerowicz), each of whom offers particular perspectives on this battle.

1. La battaglia e i suoi racconti

Secondo lo Zingarelli, il termine battaglia definisce lo “scontro armato tra eserciti o grandi unità nemiche”, sia questa di terra, aerea o navale, e prevede sotto-articolazioni relative all’estensione numerica e temporale del confronto. Un’azione limitata nel tempo e nelle forze impegnate prende il nome di “combattimento”, se questo è ulteriormente limitato si parla di “scontro”, o con una diminuzione ulteriore di “scaramuccia”. Resta fondamentale, in tutti i casi, l’unità di luogo, che serve spesso a denominare la battaglia stessa (Salamina, Lepanto, Waterloo...).

D’altro lato, possiamo però constatare che una generalizzazione metaforica permette al termine “battaglia” di ricoprire qualsiasi tipo di conflitto o di confronto: battaglie di idee, battaglie contro il tempo, battaglie per la sopravvivenza, battaglie per i diritti civili.

La prima, potremmo dire la “grande battaglia”, implica dunque una scena delimitata (il “teatro” della battaglia) in cui si confrontano masse contrapposte, che tendono a fondersi e confondersi in una totalità integrale.

Il racconto della battaglia, i racconti che la storia culturale occidentale ha accumulato, fin dall’*Iliade*, tendono però a mettere sullo sfondo questi movimenti di massa, spesso con figurazioni metaforiche, collocandoli anzi nei prodromi della battaglia vera e propria, di cui si annuncia la grandezza, o per enfatizzare l’inizio dello scontro:

[...] io ho preso parte in passato a molte battaglie di uomini, ma non ho mai visto un simile esercito; sono come foglie o granelli di sabbia (Omero, *Iliade*, II, 798-800).

Quando furono tutti schierati coi loro capi, i Troiani avanzarono con grida e clamori, come gli uccelli, quando si sente il grido delle gru sotto il cielo che fuggono l’inverno e le piogge infinite, volando con alte strida sulle correnti di oceano (Omero, *Iliade*. III, 1-5).

[...] e attraversando la folla arrivò dagli Aiaci, che si armavano, e li seguiva una nube di fanti (Omero, *Iliade*. IV, 274-275).

[...] così assieme agli Aiaci muovevano alla battaglia fitte schiere cupe e lucenti di giovani illustri, irti di scudi e di lance (Omero, *Iliade*. IV, 280-282).

[...] gli scudi convessi cozzano gli uni contro gli altri e sorse un immenso tumulto. C'erano insieme lamenti e grida di gioia di uccisori e di uccisi, il sangue inondava la terra. Come due torrenti che scorrono dalle montagne e portano a confluire le loro acque violente dalle grandi sorgenti dentro un burrone (ne avverte il suono il pastore lontano sui monti), così dallo scontro nasceva rumore e pena (Omero, *Iliade*. IV, 446-456)¹.

Presto, questi movimenti di massa, reso conto della vastità e del clamore, tendono a dissolversi sullo sfondo, come detto, nella polvere, o più tardi nei fumi delle esplosioni, per far emergere, all'interno della battaglia stessa, i duelli e le gesta individuali, dando risalto all'unità partitiva dell'eroe, da riconoscere, ricordare e celebrare². Allo stesso tempo, questa emergenza degli individui, permette di dare visibilità, e voce, nel racconto della battaglia, ad altri conflitti, spesso interni agli schieramenti, che gli individui stessi combattono mentre si battono nella battaglia "principale". L'eroe non combatte solo contro il nemico "esterno" ma anche contro i suoi rivali interni, per mostrare la propria superiorità, il proprio onore, o al contrario per umiliare l'avversario, come continua ad insegnarci Omero.

Si crea così una dialettica fra movimento di massa e azione singolare, fra la messa in scena di attori collettivi complessi e ibridi,³ e quella di attori individuali. Emergenza del singolo che nella battaglia epica era predeterminata dallo status precedente, già acquisito, che rendeva l'eroe riconoscibile dalle sue insegne o dal suo abbigliamento, mentre nella guerra moderna (Caillois 1963) questa singolarità emerge dal comportamento nel corso della battaglia stessa, che distingue prassicamente "l'eroe" dal resto della massa⁴. Tale dialettica impone allo sguardo del narratore una variazione continua di focalizzazione, fra uno sguardo "da lontano" e uno sguardo "ravvicinato". Il primo dissolve l'individualità, prima della battaglia, nella "bellezza" dell'ordine geometrico in cui ciascuno è solo una posizione, e poi, nel corso della battaglia stessa, nel caos "sublime" che li ingloba, facendone pura "carne", confusa dentro nuvole di polvere e di fumo e nel clangore insostenibile che li avvolge. Lo sguardo "ravvicinato" scorre invece il campo di battaglia per concentrarsi sui combattimenti locali, sui duelli, che mettono in valore il

¹ Figure simili le ritroviamo anche nelle descrizioni immaginarie di battaglie come nei "deliri mistici" di Ernst Jünger: "Questo torrente gigantesco e devastatore, che scorre nella notte e va ad ammassarsi sulle prime linee, è la volontà di vincere, è la potenza ricondotta alla sua forma più sintetica: l'armata" (cit. in Caillois 1963, p. 276).

² Per l'articolazione dell'opposizione totalità vs unità si veda Greimas (1963). Caillois (1963) riconduce queste due forme di rappresentazione a due "ideologie" della battaglia, quella eroica, ancora fondata sulla responsabilità individuale, che dura fino all'epoca feudale, e che viene valorizzata negli antichi trattati cinesi sulla guerra, e quella "moderna", di massa, in cui gli individui non esistono se non come componenti di una "macchina":

La ruine de la féodalité entraîne la ruine de l'ordre aristocratique et des valeurs courtoises. La guerre change de nature. Elle devient implacable et brutale. Elle aboutit à la destruction de l'ennemi. On ne cherche plus à faire des prisonniers qu'une rançon réhabilite pour un nouveau combat. On exécute les captifs. Le triomphe est désormais le but de tout combat, et non plus le désir d'acquérir prestige et noblesse par un assaut de vaillance, de loyauté, de grandeur. Les luttes se terminent par des annexions et des massacres. La volonté de puissance, la passion nationale remplacent les règles d'honneur et de mesure qui qualifiaient les gentilshommes.

Épreuve d'honneur, le métier des armes était le monopole de l'homme d'honneur capable de les porter et de s'en servir vaillamment et honorablement. Des combats où s'affrontaient des pairs, se trouvaient donc d'avance exclus femmes, malades, enfants, vieillards, mais aussi, vilains et étrangers indignes. Maintenant, les guerres ambitieuses et acharnées n'épargnent personne (Caillois 1963, p. 63).

³ Ernst Jünger, enfatizzando il carattere ibrido del collettivo di battaglia, l'armata, scriverà: "L'armata? Uomini, bestie e macchine saldati in un unico strumento" da *Der Kampf als inneres Erlebnis*, cit. in Caillois (1963, p. 276, mia trad.).

⁴ Questa dialettica fra nobiltà che precede la battaglia e nobiltà che si costituisce invece grazie al comportamento in battaglia, o semplicemente grazie alla partecipazione alla battaglia stessa, è ben evidenziata nel monologo di Re Enrico, nell'*Henry V* di Shakespeare (Lancioni 2009).

comportamento e l'identità individuale⁵, e allo stesso tempo portano alla luce le tensioni e i conflitti interni agli schieramenti.

La battaglia di cui qui ci occupiamo è una battaglia particolare, in quanto non corrisponde propriamente alla definizione del dizionario, ma non è neanche una sua variante metaforica. Si tratta di una “vera” battaglia, parte di una lunga guerra, in cui ci sono schieramenti che si confrontano e si combattono, facendo però uso di armi che sono principalmente “dialettiche”, il che non impedisce che ci siano vittime reali, morti fisiche, oltre che psichiche e sociali. Anche in questo caso, ciò con cui ci confrontiamo è la rappresentazione della battaglia, o le diverse rappresentazioni di una medesima battaglia, ricostruite sulle fonti storiche dell'epoca, più o meno “diligentemente”.

La scena è quella della Francia di inizio Seicento, fra il 1632 e il 1638, segnata da una grande epidemia di peste che sta ancora attraversando il paese e attraversata da grandi conflitti che pervadono tutti gli strati della società: una guerra di religione, fra cattolici e protestanti, le cui fasi più sanguinose sono appena trascorse, ma che segna ancora profondamente i rapporti sociali; una guerra fra il potere centrale e accentratore, rappresentato da Luigi XIII e, soprattutto, da Richelieu, e la resistenza delle autonomie locali, arroccate intorno alle loro cittadelle fortificate, che mirano a conservare la propria indipendenza amministrativa.

Intorno a queste guerre “politiche” si dipanano conflitti più “culturali”, che al pari dei precedenti, come sottolinea Jules Michelet (1862), sono determinanti nello svolgimento della battaglia di cui qui trattiamo: una guerra fra il diritto religioso e quello civile, con le relative autorità; la guerra “epistemologica”, sempre più manifesta, fra “vecchi” saperi, radicati nella religione e nella superstizione, e i saperi medici, con le emergenti pratiche di conoscenza, legate all'osservazione e all'esperienza diretta; uno scontro fra preti secolari e ordini monastici per il relativo diritto di “governare le anime” (e di possedere territori)⁶. Ognuno di questi conflitti è caratterizzato da schieramenti che finiscono per confondersi e intrecciarsi nella battaglia di cui tratteremo, che si svolge a Loudun, una delle cittadelle fortificate di provincia di cui Richelieu vuole far abbattere le mura, simbolo della loro autonomia. Cittadella che ha dato rifugio agli Ugonotti durante la guerra di religione, generando il malumore dei cattolici più conservatori, e dentro la quale le tensioni esplodono quando un prete secolare, Urbain Grandier, colto e affascinante quanto arrogante e sprezzante, viene processato per stregoneria.

Al centro della vicenda troviamo la battaglia contro “il demoniaco”, che è una battaglia semioticamente complessa. Innanzitutto, essa è segnata da un conflitto relativo alle forme di *competenza*, fra “saperi” diversi, quello medico e quello religioso, ciascuno impegnato a dispiegare i propri *apparati di cattura*⁷, ovvero a imporre le proprie pratiche, le proprie tassonomie, il proprio linguaggio, al fine di dire la “vera” identità del nemico da combattere, indispensabile per predisporre le armi adeguate (e contemporaneamente per affermare la superiorità del proprio sapere su quello dell'avversario) (Foucault 1968, 1969).

Da un lato, il sapere medico è mosso dal dubbio circa l'identificabilità della causa dei fenomeni osservati (la presunta possessione) con il “demoniaco”. Procedo dunque all'osservazione dei sintomi che emergono

⁵ Restando al testo dell'*Iliade*, che fungerà da modello per le successive rappresentazioni epiche di battaglie, tolti i passi citati e pochi altri che incorniciano o inframmezzano la battaglia, fra il terzo e il sesto canto, assistiamo a un lungo elenco di duelli singolari. Questa medesima dialettica di valorizzazione della massa e del singolo può essere ritrovata anche nelle rappresentazioni pittoriche di battaglie, dove la differenza marca però una trasformazione di genere. Da un lato, infatti, il tipo di rappresentazione che può essere ricondotto, nelle sue origini, alla “battaglia sacra” (Calabrese 2008), porta sempre in primo piano gli eroi individuali, con le loro insegne ben riconoscibili, lasciando sullo sfondo il “caos” della battaglia (che, in realtà, in questo caso, risponde in genere a un ordine rappresentativo ben definito), mentre all'opposto, a partire dal Seicento, con i cosiddetti battagliaisti, la rappresentazione tende a valorizzare esclusivamente il “sublime” degli effetti di massa (AA.VV. 2011) lasciando gli individui anonimi. Sulla rappresentazione pittorica della battaglia, e sulle sue forme anacronistiche, si veda anche Leone (2019).

⁶ Sugli intrecci fra questi conflitti e i temi della stregoneria e della possessione, e sulle trasformazioni di prospettiva delle diverse istituzioni e forme di potere rispetto alle “manifestazioni demoniache”, si veda Foucault (1969). De Certeau (1975) evidenzia come la battaglia contro la possessione che si svolge a Loudun, e altrove, costituisca una teatralizzazione, tutta urbana, e interna a una classe grossomodo omogenea (giudici e giudicati appartengono alla medesima classe sociale nobile e alto borghese) della più aspra battaglia “di classe” che caratterizza la guerra “rurale” contro la stregoneria.

⁷ Sul concetto di *apparato di cattura* si vedano Deleuze e Guattari (1980) e Lancioni (2020).

sulla superficie del corpo delle possedute, al fine di tradurli nel sistema delle proprie conoscenze. Solo l'impossibilità di ricondurre quanto osservato ai canoni di ciò che è già noto, ad un sistema di "nomi" da attribuire a quanto osservato, può rivelare la presenza di una "soggettività" altra che impone al corpo comportamenti anomali. Dunque, in questa prospettiva, il demoniaco non è che un "residuo" rispetto alle conoscenze già date, ciò che i propri *apparati di cattura* non riescono a contenere.

Dall'altro lato, il sapere religioso, gli esorcisti, seguono un percorso più diretto, verrebbe da dire "poliziesco": la presenza del demoniaco appare ad essi "ovvia", si tratta solo di sapere quale sia la sua identità specifica, da riconoscere, tra quelle che la chiesa ha già classificato (dunque, nuovamente, attraverso l'attribuzione di "nomi" e relative tassonomie). L'indagine, però, in questo caso, non procede per "osservazione" ma attraverso la forma dell'interrogatorio, al fine di costringe, con la forza e con stratagemmi, l'Altro a rivelarsi per ciò che è, a svelare la propria identità, a dire il "proprio nome"⁸.

In questo secondo caso, il confronto fra l'esorcista e il demoniaco, l'acquisizione della *competenza* (il sapere sull'altro, o meglio la possibilità di ricondurre l'alterità ai propri modelli di sapere, coincide con la fase dell'*esecuzione* (performance narrativa), con tutto l'orrido fascino della "mischia", senza esclusione di colpi, che viene magnificata dagli allestimenti "teatrali" all'interno dei quali gli esorcismi sono condotti. Il tutto, sul corpo delle suore: vero e proprio campo di battaglia, sul quale le forze in gioco – e i saperi – si confrontano, e contemporaneamente Oggetto di Valore, per il quale i contendenti, il demoniaco e la chiesa, lottano per congiungersi.

Nelle pagine che seguono, proveremo ad articolare la dimensione semiotica che sottende questa battaglia, con l'ausilio di alcune narrazioni/rappresentazioni, di carattere diverso: un notevole saggio storico, *La possession de Loudun* di Michel De Certeau (1970), insieme ad alcuni altri suoi scritti che ritornano sul tema (De Certeau 1975); *The Devils of Loudun* di Aldous Huxley (1960), l'opera probabilmente più celebre sulla vicenda, che De Certeau definisce assai debole sotto il profilo documentale ma ricca di intuizioni; *Urbain Grandier*, di Alexandre Dumas padre (1839), saggio del ciclo *Grandi crimini della storia*. *La sorcière* di Jules Michelet (1862), che alla vicenda dedica un capitolo. Infine, due film, radicalmente opposti fra loro, per stile e scelte narrative: *Matka Joanna od Aniołów*, di Jerzy Kawalerowicz, del 1961 e *The Devils*, di Ken Russell, del 1971, a loro volta tratti, rispettivamente, da un racconto di Jarosław Leon Iwaszkiewicz e da un'opera teatrale di John Whiting (1961), a sua volta ispirata al testo di Huxley.

2. I diavoli a Loudun

In breve, e in forma molto semplificata, la *fabula* che fa da riferimento alle narrazioni sopra citate⁹ inizia ufficialmente¹⁰, fra il 22 e il 23 settembre del 1632, nel convento delle orsoline di Loudun, quando tre suore riportano al loro nuovo confessore, padre Mignon, l'apparizione misteriosa di un'ombra che si aggira nottetempo nel convento. All'ombra vengono riconosciute le sembianze del precedente confessore, deceduto da qualche settimana. Nei giorni e nelle notti che seguono, sono riportata altre apparizioni: una palla nera che attraversa il refettorio, un uomo nudo dai contorni sfocati, sempre visto di spalle.

⁸ Sottolineiamo che ad essere in gioco, per entrambe le forme di sapere, è sempre e solo il corpo, per i medici che ne osservano i sintomi, proprio nello sforzo di escludere cause che siano imputabili a una "volontà", si tratti quella del demoniaco come quella della posseduta, laddove si subodori la simulazione; per il sapere religioso, il demoniaco non può appropriarsi dello spirito del posseduto, della sua anima (De Certeau 1970, 1975; Huxley 1960).

⁹ L'ampia documentazione storica sull'evento è presentata in De Certeau (1970).

¹⁰ Queste date vengono usualmente indicate come quelle dell'inizio delle presenze misteriose nel convento, benché sia Dumas (1839) sia Huxley (1960), collochino l'inizio della vicenda almeno un anno prima, con il primo processo intentato contro Grandier per i suoi comportamenti blasfemi e libertini. Entrambi gli autori citano altri casi, documentati all'epoca, di presunte apparizioni nel convento precedenti a quelle del settembre del 1632. "On comprend que, grâce aux questions qu'il adresse aux pensionnaires, il ne fut pas difficile à Mignon d'arriver à la vérité; celles qui faisaient les fantômes s'accusèrent et nommèrent comme leur complice une jeune novice de seize à dix-sept ans, nommée Marie Aubin; celle-ci avoua la vérité, et dit que c'était elle qui se levait la nuit et allait ouvrir la porte du dortoir, que les plus peureuses de la chambrée avaient grand soin chaque soir de fermer en dedans, ce qui, à la terreur générale, n'empêchait pas, comme on le devine bien, les esprits d'entrer" (Dumas 1839, p. 21).



Nello spazio di pochi giorni, il confessore, supportato da un secondo canonico, padre Barré, che lo affiancherà nel ruolo di esorcista, riscontra, e denuncia pubblicamente, che alcune delle suore, compresa la madre priora, Jeanne des Anges (al secolo, Jeanne de Belfield), manifestano comportamenti “esagitati” e linguaggio blasfemo: chiari sintomi, a loro avviso, di possessione demoniaca.

Il 5 ottobre, in seguito agli esorcismi praticati, il demoniaco assume una prima identità, qualificandosi come “Ennemis de Dieu”, attraverso le parole della priora. Il 7 ottobre, pressato dagli esorcisti, il diavolo “svela”, prima attraverso la voce della priora poi attraverso quella delle altre possedute (3 in principio), di essersi introdotto nelle suore grazie a un patto favorito da un prete cattolico: padre Urbain Grandier, che l'11 ottobre viene accusato pubblicamente di stregoneria.

Grandier è personaggio controverso, curato dell'Abbazia di Saint Pierre, affascinante, intraprendente, eccessivamente colto ed eloquente per l'ambiente in cui si trova¹¹, suscita diffuse simpatie femminili, anche presso le suore, benché queste non lo abbiano mai incontrato personalmente, e in particolare nella priora, Jeanne des Anges: giovane, di famiglia nobile, che le cronache descrivono come di statura molto bassa e resa deforme da un'incidente alla schiena.

Circondato da amici potenti, Grandier è però anche il bersaglio di attacchi da parte di nemici sempre più numerosi, a causa della sua arroganza e delle pratiche libertine, che ne hanno già fatto l'oggetto di una condanna da parte del vescovo di Poitiers, nel 1631, revocata dall'arcivescovo di Bordeaux, dopo che le testimonianze a suo carico si erano rivelate inconsistenti.

La revoca della condanna, racconta Dumas, arriva con la raccomandazione di mantenere un atteggiamento umile e riservato. Raccomandazioni che Grandier disattende completamente, fin dal suo rientro a Loudun in pompa magna, con un corteo di donne osannanti, e poi con l'acredine e la violenza con cui inizia ad attaccare i suoi accusatori.

In poche settimane, la possessione si estende a 27 suore, di condizione sociale diversa, quasi tutte di età compresa fra i 17 e i 35 anni (De Certeau 1970).

La scena si amplia, a dismisura, Jean Martin de Laubardemont (a cui le narrazioni sopra citate attribuiscono un profilo e ruoli narrativi assai differenti, addirittura opposti), già inviato a Loudun da Richelieu nel 1631, per occuparsi della demolizione delle mura di fortificazione, viene incaricato dallo stesso Richelieu di seguire il processo a Grandier. L'arcivescovo di Bordeaux, che aveva già difeso Grandier dalle accuse dei suoi nemici, e diffidando delle pratiche degli esorcisti, fa convocare medici da tutto il paese per verificare che si tratti davvero di possessione demoniaca, mentre altri esorcisti, a decine (14 solo nei primi mesi), accorrono da altri paesi. Le sedute di esorcismo, che Mignon e Barré avevano cercato di gestire in privato, lontano da occhi indiscreti e scettici, anche sfidando l'autorità locale del balivo, divengono pubbliche, distribuite in luoghi diversi della città, seguendo un costume, contrastato ma diffuso, di esposizione (teatralizzazione) della possessione (Foucault 1969).

Come scrive De Certeau (1970), nell'aprile del 1634 il “teatro” raggiunge il suo culmine: partigiani delle fazioni in lotta e semplici curiosi giungono da ovunque e si ammassano per godere lo spettacolo della possessione delle giovani donne¹².

Il 18 agosto dello stesso anno, Grandier viene arso vivo sulla piazza di Loudun.

La vicenda, però, non si conclude con la morte di Grandier, benché il risentimento e l'odio nei suoi confronti siano in genere considerati la probabile causa e il motivo scatenante di tutta la storia.

La possessione, infatti, fra alti e bassi di intensità, continua. È, infatti, solo nel 1639, dopo pellegrinaggi in luoghi santi e penitenze, sotto la guida del confessore-esorcista padre Josef Surin, e dopo un'apparizione miracolosa di San Giuseppe, che l'ultimo diavolo abbandona il corpo di madre Jeanne des Anges. La priora “guarisce” definitivamente, riportando da quest'ultima esperienza un unguento profumato, dai poteri taumaturgici, e alcune scritte “sante” impresse sulla mano sinistra (la prima è “Ioseph”, a cui seguiranno i nomi di Maria, di Gesù, di Francesco di Sales).

Negli anni seguenti, le scritte e l'unguento diventeranno, con la stessa Jeanne des Anges, oggetto di culto, tanto che la regina ne farà richiesta per benedire l'imminente parto del futuro Re Sole. Ma la storia non

¹¹ Aspetto su cui concordano Dumas, Huxley e De Certeau.

¹² “Queste ragazze che abusano dei presesi diavoli, per sfogare in pubblico la furia dei sensi! Proprio questo ingrassava gli spettatori. Venivano ad ascoltare per bocca di donne quel che nessuno osò mai dire” (Michelet 1862, p. 158).

si conclude completamente, poiché Surin, l'esorcista, accusa dentro di sé i sintomi della possessione, come se avesse accolto i diavoli di cui ha liberato Jeanne des Anges, ma sentendo, allo stesso tempo, anche la presenza divina, fino alla follia. Facendo così del proprio corpo l'ultimo campo di battaglia fra il cielo e l'inferno (De Certeau 1970; Huxley 1960).

Il confronto fra madre Giovanna e padre Surin, fino alla follia omicida di quest'ultimo (non documentata storicamente), costituisce il nucleo tematico e narrativo di *Matka Joanna od Aniołów*, ambientato in un convento sperduto (in Polonia, presso Ludyn), prossimo solo a una locanda, che funge da "controcampo" al convento, luogo di istituzione di un discorso di commento a ciò che nel convento accade, e infine teatro della follia di Surin. Il film sviluppa essenzialmente una riflessione sul male e sulla possessione (che culmina in un confronto dialettico fra il gesuita Surin e un rabbino). La narrazione esclude la "Storia", con le sue tensioni, che resta un'ombra remota rispetto a questo luogo isolato. Non c'è più neanche la città di Loudun, con le sue fortificazioni, e la stessa vicenda di Grandier è convocata solo attraverso i resti del suo rogo.

Gli altri testi, in genere, ma in particolare Dumas e Huxley, pongono invece al centro della narrazione la vicenda umana di Grandier, e la dimensione politica del suo processo. In questa prospettiva, essi trattano la storia della possessione come una grande impostura, una grande menzogna, o una guerra fra impostori¹³, mettendo in rilievo la pochezza dei trucchi usati dagli esorcisti, spesso davvero risibili. Anche il film di Russell si colloca in questa prospettiva, dando ad essa un'enfasi farsesca, in cui la possessione è un delirio di desiderio e carnalità, mentre gli esorcismi, e le torture, sono uno spettacolo a tratti grottesco, a tratti *queer*, con momenti da *grand guignol*, allestiti davanti a un pubblico sguaiato. La storia che Russell racconta si conclude con la morte di Grandier, proprio là, dunque, dove inizia il film di Kawalerowicz.

Anche quest'ultimo, *Matka Joanna od Aniołów*, è un film "teatrale", costruito intorno a poche scene disadorne, su contrasti nettissimi di bianco e nero. Si tratta, in questo caso, di una teatralità "ascetica", opposta a quella "barocca" di Russell, in cui il desiderio e la carne hanno un ruolo solo marginale, accennato solo nella locanda, dove una delle suore si intrattiene con un nobile che viene da lontano: l'unico "curioso" ad interessarsi della vicenda. L'oggetto del film, come già suggerito, è la realtà del male, al di là di ogni sua figurazione: se pure madre Joanna ha inventato tutto, che cosa può averla spinta a ciò? E la pena di Surin, il suo sacrificio, non ha nulla a che fare con la fascinazione nei confronti della stessa madre Joanna?

Quale che sia il nucleo narrativo e tematico, Grandier, dunque la politica e la Storia, o Jeanne des Anges, dunque la possessione e la spiritualità (o l'impostura), l'esorcismo, inteso come battaglia contro l'Altro, costituisce un nodo imprescindibile, si tratti di costruire la credibilità di un testimone (nel processo a Grandier), in cui il demoniaco si trova in posizione di alleato con i nemici di Grandier, compreso l'esorcista Mignon, o si tratti di individuare e cacciare il "male assoluto", che colloca il medesimo demoniaco in posizione di nemico, da sconfiggere a ogni costo, o si tratti di dirne l'identità, in modo che, rivelandosi nella propria natura demoniaca, l'Altro torni a schierarsi dalla parte degli esorcisti, questa volta contro gli scettici.

È intorno all'esorcismo, dunque, che ruotano tutte le altre vicende e si redistribuiscono le posizioni, politiche, culturali e personali.

I combattimenti, le scaramucce, in cui la battaglia si articola sono fatti essenzialmente di inganni, contro-inganni e sforzi per smascherarli, di linguaggi da decifrare, da simulare, da imporre, per ri-conoscere l'identità "vera" del nemico e spingerlo alla resa. Tutti i testi sopra citati danno ampio spazio agli esorcismi,

¹³ Commentando la documentazione storica sul processo di Loudun, Michelet scriveva: "La storia di Grandier resta piuttosto oscura. Il suo storico, cappuccino Tranquille, prova benissimo che fu stregone, di più, diavolo, e nel processo (come si sarebbe detto d'Astaroth) lo chiamano Grandier delle Dominazioni. Invece, Ménage quasi lo mette fra i grandi uomini accusati di magia, i martiri della libertà di pensiero" (Michelet 1862, p. 152); e in nota, commentava: "*L'Histoire des Diables de Loudun* del protestante Aubin è un libro serio, solido, e confermato anche dai Verbali di Laubardemont. Quello del cappuccino Tranquille è un testo grottesco. *La Procédure* si trova nella nostra grande biblioteca di Parigi. Il Figuier ne ha fornito un ottimo e lungo resoconto (*Histoire de merveilleux*). Io sono, come si vedrà, contro chi brucia, ma per nulla per il bruciato. È ridicolo farne un martire, per odio a Richelieu. Era fatuo, vanitoso, libertino, e meritava non il rogo, ma la galera a vita" (*ibidem*).

nella maggior parte dei casi per denunciarne l'impostura e il carattere farsesco, ovvero nel riconoscere un teatro (in cui esorcisti e possedute recitano parti preparate a tavolino, ai danni di Grandier) dentro il teatro: la scena pubblica della possessione. Non battaglia ma sua finta rappresentazione.

3. L'enunciazione diabolica

Come abbiamo visto, la manifestazione dell'altro, in pochissimo tempo, subisce una serie di trasformazioni: dall'apparizione negli ambienti del convento di presenze umbratili, misteriose, dall'identità incerta, e non necessariamente "maligna" (il presunto spirito del precedente confessore), si passa alla "constatazione" di una presenza "interna" alle suore, che ne domina i comportamenti, cambiandone lo "statuto" da ossesse a possedute¹⁴. Non si tratta più di qualcosa che "appare" alle suore, ma di qualcosa che si manifesta attraverso di esse.

Dunque, una contaminazione "ambientale" di natura incerta (come ricorda De Certeau, l'Altro è teoricamente sempre presente in un ambiente religioso, e un'apparizione, di cui non è chiara la natura, imporrebbe quantomeno cautela), si trasforma in una possessione demoniaca, inizia così ad assumere un'identità, almeno in termini di polarizzazione oppositiva.

Tale identità viene definita attraverso un'interpretazione dell'alterazione sistematica dei regimi semiotici "ordinari" della vita conventuale, e che riguarda sia i mezzi espressivi (la "grana" della voce, la somatica, la gestualità), che incongrui con il ruolo e lo statuto di chi li pratica; sia i contenuti tematici significati da queste alterazioni, ovvero la lascivia e l'oscenità, in opposizione al pudore, e la blasfemia, in opposizione alla pia devozione.

Laddove ad essere valorizzato dovrebbe essere il solo spirito (e il corpo obliato, o mortificato), è invece proprio il "corpo" che emerge prepotentemente attraverso questa gestualità non-conforme, mettendo in evidenza la propria presenza in termini contrastivi: esposto anziché occultato, esagitato anziché "contenuto", "urlante" anziché silenzioso.

È interessante notare, anche se non c'è uno spazio per un approfondimento in questa sede, come i due film considerati trattino diversamente questa difformità semiotica. In *The Devils* la possessione prende la forma di un'esplosione orgiastica, che mette in rilievo la nudità dei corpi, la disarticolazione dei movimenti, autonoma per ogni posseduta, che gli esorcisti cercano invano di contenere e contrastare, mentre le voci sono urla, gridi, rantoli che si sovrappongono, lasciando riconoscere solo parole "oscene"; in *Matka Joanna od Aniołów*, al contrario, l'alterazione è resa innanzitutto attraverso le espressioni del volto delle possedute (in particolare di *Matka Joanna*), in una sequenza di *immagini-afezione*, secondo la definizione di Deleuze (1983), e la possessione si manifesta con il passaggio repentino da un volto *riflessivo*, caratterizzato da un'espressione "armonica", o più in generale "fissa", che significherebbe un'idea immutabile, ad un volto *intensivo*, in cui "i tratti sfuggono al contorno, si mettono a lavorare per conto loro, e formano una serie autonoma che tende verso un limite e marca una soglia" (Deleuze 1983, p. 111)¹⁵. Passaggio che in questo caso però non significa (solo) un mutamento passionale ma l'emergenza dell'altro all'interno del medesimo corpo.

Quanto alle trasformazioni dei movimenti, in luogo della semplice disarticolazione, che osserviamo in Russell, si ha una trasformazione opposta, che potremmo "coreografica", in quanto i corpi delle monache, nel corso degli esorcismi tende a muoversi all'unisono.

È dunque una regolarità "eccessiva" dei movimenti rispetto al quotidiano, anziché la "sregolatezza" a marcare l'emergenza dell'alterità.

La dinamica espressiva dei volti valorizzati da Kawalerowicz, vedremo ancora, ha nella storia di Loudun un rilievo particolare perché attraverso queste si definiscono le "maschere" dei demoni stessi.

¹⁴ Sulla distinzione si veda De Certeau (1970).

¹⁵ Ricordiamo che per Deleuze l'immagine-afezione si riferisce a un tipo di immagine che manifesta emozioni, sentimenti, e sensazioni, e caratterizza momenti di percezione soggettiva e introspezione emotiva. Contrariamente all'immagine-movimento, che enfatizza il movimento e l'azione.

Per gli esorcisti non c'è alcun dubbio, non sono propriamente le suore a fare ciò che fanno ma un'entità malefica altra, che le possiede e che attraverso il loro corpo esprime se stessa¹⁶.

Potremmo dire, à la Barthes, che la difformità rispetto ai registri espressivi usuali, ovvero l'*antisemioticità* – la negazione dei regimi espressivi ordinari – dei gesti, dei modi di vestire, di manifestazione somatica delle emozioni, dei modi di esprimersi verbalmente, significa connotativamente l'alterità in quanto tale, ovvero la verità della possessione. Le sequenze di gesti, movimenti e urla che gli esorcisti osservano, sono interpretate come vere e proprie *performance*¹⁷, che richiedono *competenze* altre rispetto a quelle delle monache, e in generale umane. Esse sarebbero cioè l'esibizione di un poter-fare e di un saper-fare eccezionali che denunciano l'identità "altra" del performante.

È però proprio sull'identità di tale alterità che i contendenti non concordano, adottando, come detto, *apparati di cattura* differenti: una teoria dell'enunciazione demoniaca, del modo in cui l'altro dice se stesso attraverso un corpo altrui, adottata dagli esorcisti, si oppone a una teoria semeiotica, medica, che riconduce le manifestazioni difformi a sintomi determinati da cause naturali.

Per gli scettici, che sospettano l'interesse personale (nella vicenda Grandier) di Mignon¹⁸ e il cieco fanatismo di Barré, le *competenze* implicate dai gesti non sono affatto oltre la portata di una semplice simulazione da parte delle suore stesse, che sarebbero allora completamente partecipi e complici dell'inganno (sono esse stesse ad agire il proprio corpo), oppure suggestionate dagli esorcisti (e dunque ancora "possedute" da una forza e da una volontà che esse non controllano. L'altro, dunque, non sarebbe che un "falso", il prodotto di una simulazione volontaria o semi-volontaria¹⁹. L'apparenza della possessione è dunque presa in un gioco interpretativo, come "rivelazione" dell'effettiva sussistenza di un'alterità o come simulazione di un'alterità insussistente, e anzi come rivelatrice di una menzogna costruita a fini politici e personali: mostrare la verità della fede cristiana e contemporaneamente condannare Grandier.

È di fronte a questo nodo interpretativo che le autorità civili richiedono un diverso ordine di prove, di carattere "medico". Un altro sapere viene affiancato a quello religioso con il fine di determinare se i comportamenti delle suore sono effettivamente fuori dalla portata umana, ovvero se si può accertare che la *competenza* che essi implicano non possa essere ricondotta alle suore.

Questione complessa, perché ad agire, anche se "posseduto", sarebbe pur sempre il corpo delle suore, che non può non avere limiti umani. E di fatto il sapere medico non si pronuncerà in maniera univoca, o perché anche questo è un sapere "falso", ciarlatanesco, e complice, come nel racconto di Ken Russell, oppure perché i mezzi a disposizione dei medici, con tutte le migliori intenzioni di questi, non sono in grado di decidere, o ancora perché alla presenza dei medici le suore non danno alcuna prova di capacità eccezionali: lievitazione, presenza simultanea in luoghi distinti, forza erculea (Huxley 1960, p. 192).

Nel dubbio, alle prove che comportano competenze di carattere fisico, si aggiungono prove che richiedono competenze più strettamente semiotiche, di nuovo demandate agli esorcisti, come quelle linguistiche, con la richiesta alle possedute di parlare lingue poco note (altro tratto distintivo del demoniaco, per l'enciclopedia dell'epoca) o ignote alle suore, o con la richiesta di indovinare i pensieri degli esorcisti. Prove che i presunti diavoli affrontano con notevoli difficoltà, riuscendo a parlare correttamente solo francese, o un latino sgrammaticato, oppure lingue sconosciute a tutti (dunque

¹⁶ Come detto sopra (nota 9) solo il corpo delle suore è in gioco, non la loro anima. Nella "trance" della possessione, esse non sono se stesse.

¹⁷ Il carattere "teatrale" della possessione è rimarcato a più riprese da De Certeau (1970,1975), e viene fortemente sottolineato da Ken Russell, che evidenzia non solo la teatralità della possessione ma quella dell'intera scena, in quanto la possessione, prima osservata solo "in segreto" dagli esorcisti (una delle cause dei sospetti di imbroglio e di "messa in scena") è in seguito mostrata in pubblico, davanti a platee sempre più ampie e composite, tali da attrarre, se ci si perdona l'anacronismo, "turisti internazionali".

¹⁸ Padre Barré è descritto dalle cronache (si veda in particolare Huxley 1960) come un fanatico in cerca di santità, mentre padre Mignon ha motivi personali di animosità verso Grandier: è zio di Philippe Trincant, figlia del magistrato di Loudun, che Grandier ha sedotto e abbandonato dopo che questa gli ha rivelato di essere rimasta incinta.

¹⁹ Sulla semi-volontarietà dell'agire delle presunte possedute insistono sia De Certeau (1970, 1975) che Huxley (1960), che insistono sulla forza della suggestione (sull'efficacia simbolica, potremmo dire con Lévi-Strauss) da parte degli esorcisti e del "teatro dell'esorcismo", che di fatto "creerebbe" la possessione. Sul tema, si veda anche Foucault (1968).

inverificabili), prestandosi al ludibrio degli scettici e costringendo gli esorcisti a spiegazioni poco teologiche: ci sono anche diavoli ignoranti, sono diavoli che non hanno viaggiato molto, ecc.²⁰.

La definizione dell'identità demoniaca dell'altro a partire dalle competenze manifestate è un'operazione di ricostruzione dell'istanza enunciante implicita (chi è che si esprime), che si rivelerebbe attraverso il proprio agire, verbale e somatico, sulla base di un sapere che ha già classificato ciò che l'altro sa e può fare. Se però tale identificazione può essere sufficiente al sapere teologico (nella sua battaglia contro gli scettici), non è sufficiente rispetto all'altra battaglia, quella contro Urbain Grandier.

Per questa non è sufficiente che il demoniaco sia svelato in quanto tale, ma è necessario che questi denunci chi ha reso possibile la possessione: lo stregone, ovvero Urbain Grandier, e che fornisca le prove di tali accuse.

Oltre che connotativa, l'interpretazione delle manifestazioni demoniache deve cioè essere anche denotativa. L'altro, cioè, non dovrà solo *saper dire* parole in lingue diverse (è ancora questione connotativa), ma dovrà anche fare affermazioni specifiche, chiaramente intelligibili al pubblico.

Imporre delle prove comporta di per sé instaurare un dialogo con l'altro, che deve comprendere ciò che gli è chiesto di fare, il che implica la condivisione di "codici". Come detto, però, data la "scarsa istruzione" dei diavoli implicati (che faticano a comprendono le richieste in latino degli esorcisti²¹), l'unico codice attraverso cui si instaura una effettiva comunicazione è la lingua francese, spesso sguaiata, con un immediato effetto di de-sacralizzazione della scena, e che rivela una interpretazione del demoniaco "bassa", "popolare", opposta a quella "ufficiale", che riconosce ai demoni uno statuto speculare delle schiere angeliche e competenze comparabili.

Inoltre, si dovrà poter giustificare la veridicità di ciò che l'altro afferma (le sue accuse in merito alle pratiche stregonesche di Grandier), benché esso sia, per definizione, "il principe della menzogna". Giustificazione che comporta un altro elemento di teoria dell'enunciazione diabolica, che chiama in causa un altro attante, Dio stesso, la cui superiore potenza sarebbe in grado di imporre ai diavoli di dire il vero, sotto determinate condizioni, o meglio entro determinati apparati simbolici, definiti dalla presenza di oggetti sacri e dall'uso di formule (che però i diavoli non comprendono)²².

Le affermazioni, e le accuse, diaboliche, per essere accolte devono essere ricondotte ad una istanza enunciante specifica, non generica, non al diabolico, cioè, ma da diavoli, identità singolari, chiamate dagli esorcisti, letteralmente, sul banco dei testimoni, pur all'interno di una tenzone che si svolge contro di essi, per cacciarli dai corpi che essi occupano.

Da massa amorfa, fin dai primi giorni della possessione, in cui l'accusa a Grandier viene costruita, ciò che possiede le suore si articola progressivamente in un numero definito di diavoli, caratterizzati da un nome e da un rango nelle schiere infernali, che ne definisce la "potenza", intesa come insieme di competenze specifiche.

Questa individuazione non passa più però soltanto attraverso l'interpretazione di queste competenze ma attraverso l'autocertificazione dei diavoli stessi, in risposta alle interrogazioni degli esorcisti, ovvero attraverso la voce delle possedute, per mezzo di una "anomalia" enunciativa: chi dice "io" non è chi parla, la suora, poiché il suo discorso assume la forma "io è un altro", e ad essere importante, in realtà, non è tanto chi dice "io" ma ciò che viene detto "io" e il nome che gli viene attribuito²³. Scrive De Certeau: "E poiché la posseduta effettua uno scarto presentando un'estraneità del soggetto ("io è altro"), occorre attribuire a questa aberranza un altro nome proprio, preso da una lista (demonologica) prevista dalla società che è il principio stesso del sapere" (De Certeau 1975, p. 271). La posseduta si ritrova così ad occupare la posizione variabile definita dalla nomenclatura dei demoni, o meglio le posizioni, poiché, dopo

²⁰ "Cresceva il ridicolo, come la ripugnanza. Quel poco di latino suggerito, lo dicevano tutto al contrario. Il pubblico trovava che quei diavoli non avevano fatto il ginnasio. I cappuccini, imperturbabili, dissero che questi demoni non erano forti in latino, ma parlavano a meraviglia l'irochese e il topinambur." (Michelet 1862, p. 158)

²¹ Pur essendo assunto da eretici e testimoni che il latino, in quanto lingua sacra, debba essere anche la lingua dei diavoli.

²² A questo proposito, Ken Russell enfatizza il caso di una santa reliquia portata agli esorcisti dal principe di Condé, che, presentata ai diavoli, fa sì che questi si ritraggano in preda a contorsioni e apparenti sofferenze, per poi rivelare, fra le risate del pubblico, che si trattava solo di un contenitore vuoto, che non conteneva alcuna reliquia (Whiting pp. 47-48).

²³ Per una discussione, molto approfondita sul rapporto fra dimensione locutiva (chi parla) e delocutiva (di chi si parla) nei processi enunciativi si veda Paolucci (2020).



i primi giorni, e dopo le prime incertezze identitarie, i demoni rivelano la propria presenza molteplice all'interno di ciascuna suora. La sola Jean des Anges è posseduta da ben sette demoni: Léviathan, Aman, Grésil, Iscaron, Balam, Asmodée, Béhemot. Le altre da numeri variabili, da due a sette. Con una commistione di sapere religioso e sapere medico, ciascun diavolo, interrogato, dichiara di essersi insediato all'interno di un organo specifico, dal quale emerge, di volta in volta, per prendere la parola.

Durante le “convulsioni”, dunque, non è dato sapere quale dei diavoli sia in attività, se uno, alcuni o tutti insieme, ma durante gli interrogatori, diligentemente, i diavoli si presentano individualmente, a volte con un tono di voce particolare e attraverso una particolare mimica o una postura somatica.

Il corpo delle suore, in particolare il loro volto, oltre che come campo di battaglia, e territorio di conquista da parte delle forze in lotta, si fa teatro, palcoscenico, sul quale i diavoli si presentano, ciascuno con la propria maschera. Tanto che, come raccontano le cronache (De Certeau 1970, 1975; Huxley 1960), il pubblico trova notevole divertimento nell'indovinare chi sia il diavolo in azione, prima che questo parli, riconoscendolo da smorfie e movenze, ed avendo ciascuno un proprio carattere (verrebbe da dire un proprio repertorio), ci si attenderanno ora battute sagaci, ora bestemmie e urla, ora parole e gesti lascivi. La furia della mischia cede il passo al duello singolare, in cui i contendenti possono fare sfoggio delle proprie capacità.

4. Il corpo proprio e le maschere dell'altro²⁴

Dal momento in cui è riconosciuto come “posseduto”, il Soggetto viene spossessato del proprio corpo ed escluso dalla scena stessa della possessione. Da un lato, esso è privato di ogni responsabilità: non è egli che parla, non è egli che agisce, ma è ciò che lo possiede che si esprime attraverso di lui. D'altro lato, ciò che lo possiede non viene “detto” dal posseduto, che non deve essere cosciente di ciò che il suo corpo dice e fa, ma da qualcuno che lo dice al suo posto, l'esorcista, il medico, attraverso le loro griglie di sapere. Sono solo loro, come sottolinea De Certeau (1975), a dare un nome a ciò che accade, dando figura intelligibile (secondo un sapere) all'alterità che lo “controlla” la cui manifestazione principale, ricordiamo, è un insieme di deformazioni semiotiche, rispetto ad un sistema di attese, di “codici” comportamentali e verbali assunti come congrui.

A differenza di quanto avviene nei processi per stregoneria, il posseduto non è più neanche l'oggetto dell'azione dell'esorcista, e alla fine non riceverà alcuna punizione, poiché, ospite involontario, è senza colpa di ciò che avviene in lui e attraverso di lui. Ciò non esclude ovviamente che il suo corpo resti in realtà l'oggetto “principale” delle osservazioni, delle pratiche, delle manipolazioni, anche violente, ai limiti della tortura, adottate per combattere ciò che possiede il Soggetto.

Ricordiamo anche che l'assenza totale del Soggetto dalla scena osservata, ovvero dal proprio corpo è condizione necessaria proprio della sua credibilità di posseduto. Per essere creduto, cioè, il Soggetto deve non esserci e deve non sapere, né come Soggetto partecipante né come osservatore, a quanto pur avviene sul e nel proprio corpo.

Non diversamente dagli esorcisti, i medici si appropriano del corpo per farne oggetto di osservazione autonomo, escludendo in nome dell'oggettività la “persona” di cui il corpo è appunto corpo proprio.

Ciò che gli scettici sospettano, sostenuti dagli aspetti farseschi che gli esorcismi assumono, è infatti proprio che le monache siano fin troppo presenti sulla scena, attrici impegnate in un gioco di simulazione attraverso cui “far sembrare” qualcosa che semplicemente “non è”. D'altra parte, anche le interpretazioni “psicologiche” avanzate dagli storici, in termini di suggestione (Foucault 1968), tendono a deresponsabilizzare le suore attraverso una diversa forma di loro rimozione dalla scena. Vittime del condizionamento degli esorcisti (ritenuti allora i veri e unici responsabili della “possessione”), ciò che

²⁴ L'argomento, come ben colto da uno dei revisori anonimi dell'articolo (che ringrazio), si presterebbe a (e meriterebbe) un approfondimento in una prospettiva di “genere”, poiché ad essere al centro dell'intera battaglia, come detto, è il corpo marcatamente femminile, ed è esso che si “ribella” alle forme di costrizione imposte dagli schemi culturali, sociali, religiosi e “di classe”. È la negazione del corpo femminile che viene rovesciata e negata. Lo spazio dell'articolo non consente però un tale approfondimento, che potrà essere oggetto di uno sviluppo ulteriore della ricerca.

fanno e dicono, sarebbe il frutto di un'illusione e l'intera scena sarebbe una forma di *trance*. Ma anche in questo caso il Soggetto sarebbe reso "assente", rispetto al proprio dire ed agire

A ben vedere però, anche le interpretazioni che tendono a responsabilizzarle maggiormente, accusandole di essere vittime della propria carne e del proprio desiderio, a cui la scena della possessione consente di dare libero sfogo, finisce per farne ancora una volta le vittime di una forza "altra" e incontrollabile.

Tutte queste interpretazioni tendono a separare completamente il corpo, considerato come meccanismo autonomo, dallo "spirito", "anima", "coscienza", cioè da una funzione di controllo che esisterebbe autonomamente e avrebbe la possibilità/facoltà di controllare il corpo senza essere da questo affettato, restandone indipendente.

In termini di modi di esistenza (Fontanille, Zilberberg 1998), solo il corpo è sempre presente, realizzato, mentre le sue "istanze di controllo", ciò che "lo agisce" emerge in modo alternato. Le suore, lo spirito delle suore, viene virtualizzato per tutta la durata della possessione, per riemergere quando questa termina, mentre lo spirito dei diavoli, che si realizza durante la crisi di possessione, è considerato sempre presente, in agguato, dunque in uno stato di attualizzazione, che li rende capaci di emergere in qualsiasi momento dall'organo del corpo in cui si sono insediati. Poiché se lo spirito della posseduta ha una sede "fisiologica" specifica, ciascun diavolo è invece alloggiato all'interno di un "organo" variabile: la pancia, il seno, il basso ventre, la scapola, ecc.

Sembra essere proprio questa separazione "epistemologica" fra il corpo proprio e le sue "istanze di controllo" a permettere contemporaneamente la possessione demoniaca e la salvezza del posseduto, a far cioè sì che l'altro si manifesti in tutta la sua singolarità non corporea, in quanto può appropriarsi liberamente del corpo altrui, e usarlo come meglio crede, senza che questo abbia limiti da opporgli, né fisici (controllato dai diavoli il corpo può perdere il suo peso e levitare, dice il sapere degli esorcisti), né "mentali", poiché il sapere della persona di cui il corpo è proprio è resa assente, come detto. E così, per gli esorcisti, esso può parlare lingue ignote al posseduto e sapere cose che egli non potrebbe sapere. L'altro può cioè manifestarsi senza che il suo "ospite" abbia resistenze da opporgli, senza nessun bisogno di "traduzione".

Come abbiamo visto, però, questa netta separazione fra le competenze dell'ospitante e quelle dell'ospitato appare difficile da conservare, e le possedute sono continuamente portate a "tradurre" l'alterità nei propri sistemi semiotici.

Non solo perché l'altro è "banalmente" reso attraverso una forma di rovesciamento delle semiotiche ordinarie. Non tanto cioè con l'emergenza di semiotiche altre ma con la negazione della semioticità, attraverso suoni e gesti "insensati". Eppure, interrogati, i diavoli dimostrano di conoscere forme semiotiche adeguate alla comunicazione con gli esorcisti, benché non siano sempre quelle eccezionali che il pubblico si attende. Come abbiamo visto, essi faticano a esibire le competenze linguistiche richieste, ma tale debolezza sembra dipendere strettamente dalle competenze delle suore che essi abitano: qualcuna conosce un po' di latino, non troppo, quanto basta per rispondere alle domande degli esorcisti, ma trovando difficoltà nel rispondere a quelle impreviste, del pubblico, poiché anche al pubblico è concesso intervenire. In questi casi, i diavoli esibiscono un latino sgrammaticato e volgarizzato; altre suore conoscono solo il francese e i "loro" diavoli si adatteranno a questa competenza, rifiutandosi di rispondere a domande che non capiscono, ritirandosi o rifugiandosi di nuovo in manifestazioni "a-semiotiche": suoni e gesti inconsulti, attraverso cui si torna ad affermare solo "io sono altro".

Dunque, l'alterità non viene messa in scena in quanto tale, ma "riplasmata" nelle competenze semiotiche delle suore che la manifestano, rendendo le suore stesse "pericolosamente" presenti nella scena, e peraltro responsabili di configurare l'altro in modo difforme al modo in cui gli esorcisti lo definiscono: riplasmata dalle suore, questa alterità immaginata non è in grado di fare ciò che il sapere "ufficiale" ritiene che essa sappia e possa fare, e che anzi ne definirebbe l'identità. Un diavolo che non ha competenze e conoscenze superiori a quelle di una suora, apparirebbe un diavolo davvero poco temibile, squalificato. Un avversario di poco conto anche se si presenta con i nomi terribili di cui la tradizione lo ha rivestito.

De Certeau (1975, pp. 280-281) propone un'analisi dei 55 nomi che i diavoli, interrogati dagli esorcisti, si attribuiscono, e li classifica in quattro categorie distinte. La prima costituita da nomi che la demonologia trae dalla tradizione ebraica (Belzebuth, Astarotte, ecc.); la seconda costituita da nomi derivati dalla tradizione greco-latina (Caronte, Cerbero, ecc.); la terza da trasformazioni di nomi



comuni, resi propri (Concupiscenza, Nemico della Vergine, Coda di cane, ecc.); la quarta da nomi francesi della tradizione popolare (Buffettison, Carreau, Cédon, ecc.).

I vari gruppi di nomi, suggerisce ancora De Certeau, sono riconducibili a livelli culturali differenti che, guarda caso, corrispondono ai ranghi delle suore: i nomi delle prime due categorie, di repertorio “erudito” sono associati a monache di famiglia aristocratica, e che occupano nel convento le posizioni gerarchiche più elevate; le seconde due serie, riconducibili alla cultura popolare francese e al linguaggio equivoco – in cui, dice ancora De Certeau, “il desiderio si esprime senza maschera” (*ibidem*) –, sono regolarmente associate alle monache di rango sociale inferiore, “plebee” e converse.

Il sistema dei nomi, che costituisce il sistema dei saperi demonologici, viene dunque anche in questo caso “tradotto” nelle competenze delle possedute, nelle loro “enciclopedie” connesse ai relativi ambienti culturali e sociali, in cui il “demoniaco” si configura diversamente e assume nomi differenti.

Anche in questo caso, dunque, l’altro, benché sia l’altro per eccellenza, è costretto ad adeguarsi ai saperi mondani, con il rischio di squalificarne la forza, fino a farne una maschera risibile.

Il “teatro” dell’esorcismo costruito per mettere in scena la battaglia suprema, la battaglia sacra, in cui il male viene sconfitto e cacciato, ricoprendo di onori i vincitori, si riduce così a “vero” teatro, in cui gli attori “con quattro o cinque spadacce intaccate mal maneggiate in ridicolo duello” (Shakespeare 1964, p. 570), danno luogo ad una battaglia che non può essere che farsesca, in cui però la banalità del male non rinuncia a seminare le proprie vittime.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- AA.VV., 2011, *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, Roma, De Luca.
- Calabrese, O., 2008, "La battaglia sacra: un tema iconografico in cerca della propria figuratività", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, *Destini del sacro*, Roma, Meltemi, pp. 119-128.
- Caillois, R., 1963, *Bellone ou la pente de la guerre*, Paris, Flammarion, 2012.
- De Certeau, M., 1970, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, 2005.
- De Certeau, M., 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard; trad. it. *La scrittura della storia*, Roma, Il pensiero scientifico 1977.
- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit; trad. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Bologna, Castelvechi 1997.
- Dumas, A., 1839, *Les Crimes célèbres. Urbain Grandier 1634*, Paris (Kindle ed.).
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.
- Foucault, M., 1968, "Les déviations religieuses et le savoir médical", in Id., 1994, *Dits et écrits I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, pp. 624-635.
- Foucault, M., 1969, "Médecins, juges et sorciers au XVII siècle", *Médecins de France*, 200, pp. 121-128 ; in Id., 1994, *Dits et écrits I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, pp. 753-766.
- Greimas, A. J., 1963, "Comment définir les indéfinis", in *Études de linguistique appliquée*, 2, pp. 110-125.
- Huxley, A., 1960, *The Devils of Loudun*, London, Chatto and Windus; trad. it. *I diavoli di Loudun*, Milano, Mondadori 1960.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate*, Milano, Mondadori Università.
- Lancioni, T., 2020, *Apparati di cattura*, Milano, Mimesis.
- Leone, M., 2019, "The Semiotics of the Battle. A Comparative Perspective", in M. Leone, B. Surace, J. Zeng, a cura, *The waterfall and the fountain. Comparative semiotic essays on contemporary arts in China*, Torino, Lexia, pp. 223-245.
- Michelet, J., 1862, *La sorcière*, Paris; trad. it. *La strega*, Torino, Einaudi 1971.
- Paolucci, C., 2020, *Persona*, Milano, Bompiani.
- Shakespeare, W., 1964, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni.
- Whiting, J., 1961, *The Devils*, London, Samuel French.