

## Bibliografia

Buck, C. D.

1949 *A dictionary of selected synonyms in the principal Indoeuropean languages*. Chicago, The university of Chicago Press.

Gadamer, H. G.

1960 *Wahrheit und Methode*. Tübingen, Mohr (trad. it. *Verità e metodo*. Milano, Bompiani, 1992).

Garelli, G.

2006 "Gusto" in *Enciclopedia di Filosofia*, Vol. 5. Milano, Bompiani.

Gracián, B.

1648 *Agudeza y arte de ingenio*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (trad. it. *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*. Palermo, Aesthetica, 1986).

Nietzsche, F.

1872-73 *Die Vorplatonischen Philosophen*, in *Gesammelte Werke*, Vol IV, München, Musarion Verlag, 1921.

116



Gusti mostruosi

Tarcisio Lancioni

117

### 1. Dimmi cosa mangi ...

Comincio col precisare che nelle pagine che seguono non si parlerà di cibo, ma di gusto nel senso a cui l'estetica ci ha abituato, di giudizio fondato su qualità estetiche. La mostruosità a cui si accenna nel titolo, pertanto, non è connessa a scelte alimentari che potrebbero essere giudicate "riprovevoli", nell'ottica di una morale alimentare, ma riguarda la diffusione e l'apprezzamento di determinate morfologie "aberranti" come quelle che caratterizzano, per l'appunto, i *mostri*.

Ciò nonostante, vorrei iniziare comunque da alcuni riferimenti che riguardano proprio il mangiare, che ci serviranno come punto di partenza per una piccola riflessione sulla dimensione semiotica delle nostre scelte di "consumo" e sulle capacità di attrazione esercitate da alcuni fenomeni culturali di massa.

Apro questa piccola digressione alimentare introduttiva con Ludwig Feuerbach, che sosteneva, come noto, che si è ciò che si mangia. Affermazione che può avere due significati ben distinti. Secondo il primo, che è sicuramente il più prossimo alle intenzioni dello stesso Feuerbach, per coerenza con le altre sue affermazioni sul tema, l'identità soggettiva,

qualunque cosa ciò significhi, viene determinata direttamente dall'alimentazione, che a sua volta dipenderà innanzitutto dalla condizione socioeconomica del soggetto, dunque da forme di necessità, che potremmo riassumere nella formula modale di un non-poter-fare-altrimenti. Prospettiva rispetto alla quale la semiotica non credo abbia molto da dire: come tutti sappiamo, in regimi di costrizione, laddove non si profilano possibilità di scelta, almeno in termini di immaginazione o di desiderio, il senso fa fatica a insinuarsi.

D'altra parte, però, ciò che si mangia dipende anche dalle "inclinazioni", ideali o estetiche, per cui si mangia ciò che è opportuno mangiare in determinate condizioni, cioè secondo un regime della convenienza, che implica un saper-fare, o ciò che più piace, secondo un regime del desiderio e della preferenza, dunque secondo un voler-fare. Si mangia cioè non solo secondo necessità ma anche secondo ciò che in generale chiamiamo *gusto*, in un senso che già travalica ampiamente la questione alimentare, nelle sue due accezioni: sociale, la convenienza, o individuale, il desiderio. Ma tali scelte appaiono seconde rispetto a quelle relative alla disponibilità degli alimenti, anche se dal punto di vista di una società "sazia" come la nostra queste ultime sembrano le uniche pertinenti, e certo sono le uniche che stanno alla base della proliferazione mediatica e sociale dei discorsi sul cibo e delle pratiche ad esso correlate<sup>1</sup>.

Proprio a queste scelte "secondarie", anziché alle costrizioni, rinvia l'altro significato possibile della formula di Feuerbach, immediatamente traducibile in una relazione propriamente semiotica, anzi, in una relazione semiotica doppia, secondo la quale la scelta effettuata sarebbe espressione (per esemplificazione, direbbe Nelson Goodman) di un determinato "gusto", a sua volta espressione dell'identità di chi effettua la scelta. Formula semiotica che trova una sua realizzazione esplicita nell'ancor più celebre aforisma, sempre gastronomico, di Brillat-Savarin: "dimmi ciò che mangi e ti dirò chi sei", secondo il quale il gusto, inteso come insieme delle scelte alimentari, e che rimane il termine implicito della connessione semiotica fra cibo e identità, sarebbe espressione diretta dell'identità soggettiva.

Questa relazione semiotica di gusto e identità, con ogni evidenza, come già dicevamo in apertura, non tocca soltanto la dimensione alimentare ma riguarda l'insieme delle pratiche di consumo<sup>2</sup>, o più generalmente tutti gli ambiti in cui si esprimono giudizi di valore che toccano la dimensione sensibile: quali le arti, le letture, le scelte musicali, televisive o cinematografiche, l'abbigliamento, l'arredamento e così via. E nonostante formule proverbiali che mettono in dubbio l'immediatezza di questa relazione (l'abito non fa il monaco), su di essa poggia gran parte dei nostri percorsi di socializzazione, che ci portano a distinguere gruppi diversi sulla base dei caratteri comuni dei loro consumi, con tutti i rischi di pregiudizio connessi. Gruppi cioè che proprio per questa comunità di gusto, apparentemente empirica ma in realtà già frutto di una "interpretazione", come già detto, assumerebbero una specifica identità, questa volta collettiva e non individuale.

Così rappresentata, l'ineludibile tensione fra individuo e gruppo, fra identità individuale e collettiva, assume l'aspetto di un gioco strategico fatto di manipolazioni e contro-manipolazioni, in cui il gruppo, attraverso l'educazione "estetica", che può anche farsi coercitiva, o semplicemente attraverso la trasmissione di certe scelte e l'oblio di altre, cerca di imporre un determinato gusto, mentre l'individuo è costantemente chiamato ad assoggettarvisi, passivamente o attivamente, facendosi cioè a sua volta promotore di quelle scelte, oppure ad opporvisi o a sottrarvisi, per proporre un suo gusto personale<sup>3</sup>.

Eric Landowski sostiene però che le forme della manipolazione, di ordine strategico e razionale, non bastino a spiegare tutti i modi di questa tensione fra individuo e gruppo, e propone altri modi possibili, o regimi di interazione, di questo rapporto fra individui o fra individuo e collettività, come il regime di "aggiustamento", in cui le assimilazioni avverrebbero per pura "mimesi", dove cioè un gusto viene adottato per "contagio", oppure, forse ancora più pertinente, come avviene nel regime di "programmazione simbolica", in cui gli stili, le maniere, le scelte formali che caratterizzano il gusto di un determinato gruppo si organizzano in "algoritmi di comportamento a carattere routinario e stereotipato, come se fossero causalmente determinati, ma che appaiono allo

stesso tempo voluti o assunti volontariamente (fino a un certo punto) da coloro che li adottano” (Landowski 2005: 37). Situazioni, cioè, in cui l’adozione di un certo gusto non è motivata da scelte razionali ma il cui senso è dato proprio dalla pura e semplice scelta di socializzazione, e in cui il gusto “ci permea” come effetto di un desiderio di inclusione, in cui cioè si sceglie semplicemente di scegliere come gli altri.

Caso che può essere ulteriormente arricchito da quelle dinamiche sociali in cui le forme del gusto, anche a causa della pervasività mediatica, giungono ad assumere una identità propria, autonoma e indipendente, e in cui si finisce passivamente per riconoscersi, perché “così è”, e il non adeguarsi farebbe sentire a disagio, o “fuori dal tempo”, in cui cioè ad essere in gioco non è più la sanzione esterna, di inclusione/esclusione da parte del gruppo, ma la sanzione “interna”, soggettiva, di auto-esclusione. È in fondo in questa prospettiva che la storiografia artistica tende a concepire la dinamica delle trasformazioni stilistiche, per la cui descrizione viene spesso adottata la metafora biologica della “vita” delle forme<sup>4</sup>, destinate a nascere, evolversi e morire per pura necessità intrinseca, e a cui gli artisti delle diverse epoche non potrebbero che adeguarsi. In termini semiotici, si potrebbe dire che questa visione concepisce gli stili, le forme del gusto che essi implicano, come dei Destinanti che presiederebbero però esclusivamente alla dimensione estetica, sanzionando ciò che è corretto o conforme al gusto, e ciò che non lo è.

Questi meccanismi di conformazione, centrali per la comprensione delle dinamiche di omogeneizzazione del gusto e della diffusione delle sue forme costitutive, conducono a una accentuata valorizzazione della dimensione espressiva dei fenomeni e dei comportamenti, che si trovano così ad assumere un peso preponderante anche rispetto ai contenuti veicolati, che restano sul fondo, o che rischiano addirittura di perdere la propria pertinenza. Secondo Jurij Lotman (Lotman & Uspenskij 1975), questa prevalenza della dimensione espressiva su quella semantica marcherebbe uno specifico tipo di cultura, tendente verso la ritualizzazione invece che verso la “comprensione”. Una cultura basata appunto sull’opposizione *corretto vs erroneo*, cioè, ancora, su un giudizio di conformità atto a discriminare ciò che è accettabile da ciò che non lo è, ciò

che è incluso da ciò che è escluso, da cui deriverebbe una tendenza, di questo tipo di cultura, alla chiusura e all’isolamento.

In questo modo però, Lotman ci suggerisce anche che l’accentuazione del valore della dimensione espressiva, in particolare della sostanza espressiva, anche quando appare fine a sé stessa, può essere correlata a valori semantici determinati, che però non sono quelli “normalmente” veicolati dalle singole forme espressive, dai singoli testi in cui queste si manifestano, ma sarebbero correlati a una “forma generale” delle scelte espressive che rende significanti anche tratti di “sostanza”, in cui la “forma”, nel senso di *eidós* e non di forma semiotica hjelmslevianamente intesa, diviene espressione di una nuova relazione semiotica, che con Hjelmslev potremmo identificare propriamente come “connotativa”. Ad esempio, nel caso specifico proposto da Lotman, alla ritualizzazione formale (gusto della ripetizione) corrisponderebbe un’idea generale di “chiusura”, in opposizione a culture orientate verso l’apertura, l’espansione, la scoperta, nelle quali, dal punto di vista espressivo, prevarrebbero tendenze alla dinamizzazione e a un continuo rinnovamento delle forme, finalizzato a una migliore articolazione dei contenuti.

## 2. L’età neobarocca

Anche negli ultimi scritti di Omar Calabrese (2013) troviamo alcune considerazioni interessanti sul valore opposto della ripetizione espressiva e della sua trasformazione innovativa, entrambe imputabili a una “forma generale” del gusto. Le troviamo in particolare nei passaggi in cui, tornando a riflettere sui caratteri del neobarocco e sulle dinamiche dell’alternanza stilistica, Calabrese osserva come con il passare degli anni, dopo il culmine delle tendenze barocche degli anni ’80 e ’90, non si sia prodotta una decisa svolta formale (sempre nel senso eidetico) in direzione del “classico”, secondo un tipico gioco di alternanze, con lo stile “dominante” (*realizzato*) che si trova a essere *potenzializzato*, e lo stile emergente che passa dallo stato di *attualizzazione* a quello di *realizzazione*, ma ci sia stata invece una sorta di sclerotizzazione delle forme barocche che hanno progressivamente perso il carattere dinamico e di innovazione continua che possedevano negli anni ’80, per chiudersi in una

sorta di stanca ripetizione di stereotipi formali, dando vita a quello che Calabrese chiama “barocco degenerato”.

Anche in questo caso, l’affermarsi di un gusto della ripetizione formale si accompagna, dice ancora Calabrese, con una progressiva tendenza verso la chiusura, che trova espressione nei diversi ambiti della cultura, e verso una stagnazione sociale che coinvolge anche la dimensione politica, con l’affermarsi di un nuovo modello di governo, a cui Calabrese si riferisce come “assolutismo democratico”. Un modello di governo in cui l’emulazione del “capo” diviene più importante della comprensione dei valori, in cui cioè è anche la scelta politica diviene più una questione estetica, di gusto, che non di proposte valoriali.

L’opposizione “dinamismo *vs* ripetizione” sembra dunque configurarsi come una sorta di meta-categoria rispetto alle categorie attraverso cui venivano definite le famiglie stilistiche del classico e del barocco<sup>5</sup>, e avremmo così la possibilità di definire un barocco e un classico dinamici e un barocco e un classico statici (ad esempio un “classico” come tensione verso una forma ideale e un “classico” come vuota ripetizione di canoni). Tali tendenze formali sarebbero a loro volta correlate a valori semantici specifici, come l’apertura e la chiusura, e cioè, ritornando alla nostra formula semiotica di apertura (dimmi cosa mangi...), potremmo dire che un gusto orientato al dinamismo “significherebbe” un’identità sociale orientata verso l’apertura, mentre un gusto orientato verso la ripetizione significherebbe un’identità orientata verso la chiusura.

Se non che, “aperto” e “chiuso” possono valere anche come categorie dell’espressione, in quanto riguardano configurazioni eidetiche, e dunque appaiono adeguate a qualificare sia qualcosa di astratto, cioè i contenuti, una forma generale dei contenuti potremmo dire, o con i termini proposti da Fontanille e Zilberberg (1998), una valenza dei valori, sia le loro manifestazioni espressive.

Ci troviamo così davanti a un isomorfismo, a una relazione “figurale”<sup>6</sup>, fra forme dell’espressione e forma del contenuto, in cui la valorizzazione o la promozione di determinate forme espressive finisce per coincidere con la valorizzazione dei contenuti, in quanto caratterizzati da quella

medesima “forma astratta”, ma che proprio in quanto tali divengono anch’essi soggetti al gusto, alla valutazione estetica.

La convinzione che il gusto, l’apprezzamento delle forme sensibili, non sia un ambito autonomo della vita sociale, o addirittura individuale, ma sia fortemente intrecciato con l’insieme delle dinamiche culturali e con i modi di esistenza di determinati tipi di valori sociali, d’altra parte, sottende interamente *L’età neobarocca*, una delle cui tesi di fondo è anzi che, specie in una cultura “di massa” come la nostra, sia necessario studiare i fenomeni “estetici” non autonomamente ma come parti integranti dell’insieme delle dinamiche culturali.

Potremmo oggi chiederci se non sarebbe utile ripensare le categorie proposte da Calabrese in una forma più strutturata, ad esempio distribuendole sui diversi possibili livelli di analisi dei fenomeni empirici, e ridefinendole sulla base di essi<sup>7</sup>. Ma mi sembra che esse restino sufficienti a mostrarci la diffusione di fenomeni contemporanei che rivelano una tendenza opposta a quella barocca (Lancioni 2019), anche se non saprei dire se si tratta di un vero e proprio ritorno al classico, o di una ulteriore accentuazione di quella degenerazione ripetitiva del barocco di cui si è detto sopra. E d’altra parte, questi fenomeni caratterizzati da chiusura e staticità non si presentano come unici, additandoci un carattere uniforme del gusto, ma al più come una delle sue declinazioni, in un mondo in cui l’accelerazione delle dinamiche culturali, le trasformazioni indotte dalla “rete” e gli effetti di una globalizzazione generalizzata, sembrano rendere comunque difficile concepire il gusto sociale come omogeneo. E infatti, nonostante queste emergenze di un gusto diffuso per la ripetizione invece che per l’innovazione, e una correlata accentuazione dei valori di chiusura in opposizione a quelli di apertura, possiamo comunque osservare anche fenomeni opposti. Anche di questi però non sapremmo dire se si tratta di semplice ripetizione, che ne farebbe espressioni di una medesima tendenza alla chiusura di un barocco ormai degenerato e stancamente riproposto, oppure se non si tratti di un fenomeno dinamico riadeguato al nuovo contesto, o ancora dell’introduzione nel gusto presente di forme stilisticamente “aliene”, oppure, ancora, se esse non indichino invece una situazione “nuova”, in

cui l'ibridazione e la coesistenza di forme diverse del gusto sono diventate l'unica possibilità, e in cui si può decidere occasione per occasione se val la pena essere classici o barocchi, ma in cui, allora, il gusto non sarebbe più in grado di caratterizzare nessuna identità in modo stabile.

### 3. Mostri e gusti

Tra queste riemergenze barocche possiamo ad esempio rilevare, e non a caso in forma di revival, la riproposizione di forme culturali degli anni '80, e tra queste ce ne sono due che mi sembrano particolarmente interessanti, se non altro per l'attenzione mediatica e il successo di pubblico che hanno raccolto: la serie televisiva *Stranger Things*, ambientata all'inizio degli anni '80, dei quali ripropone temi culturali, gusti musicali, stili di vita; e l'uscita del film *IT*, dal romanzo di maggior successo di Stephen King, scritto all'inizio degli anni '80, le cui vicende si concludono nell'84, e che negli anni '80 è stato un vero e proprio oggetto di culto fra gli adolescenti.

Entrambi questi testi presentano inoltre un altro aspetto interessante in comune, sono entrambi popolati da mostri, e la mostruosità sembra essere un buon ambito di osservazione per leggere i segni di un'epoca, costituendo dunque un oggetto di particolare interesse per una socio-semiotica, oltre a rappresentare una famiglia di *Pathosformeln* notevole, in quanto non è concepibile mostruosità che non sia connessa alla dimensione patemica.

Già Umberto Eco nell'ultimo capitolo di *Apocalittici e Integrati*, "Il nostro mostro quotidiano", registrava la diffusione polare dei mostri e dell'horror nella cultura di massa degli anni '60 e ne faceva un segno dei tempi, le cui paure atomico-apocalittiche si condensavano nella figura del Mad Doctor.

Questa proliferazione di mostri in coincidenza di tempi bui (e del resto si sa che l'Apocalisse è l'età della liberazione dei mostri) ha attirato l'attenzione anche di Paolo Fabbri che, in alcuni scritti recenti, individua nello *Zombie*, figura cerniera fra il mondo dei vivi e quello dei morti, il mostro emblematico del nostro tempo, non più tanto apocalittico ma piuttosto *ipocalittico* o *ipercalettico*, dice Fabbri (2013, 2015), e *disintegrato*.

Non più figura dell'età della fine del mondo ma di un suo rovesciamento, e di una sua ri-formazione a partire dal controllo artificiale delle leggi biologiche. Ma *apo*, *ipo* o *iper*, pur sempre di "calissi" si tratta, e cioè dello svelamento di qualcosa che è nascosto, e che i mostri ci additano con tono ammonitorio.

Ma questo è precisamente il senso di "mostro", così come Benveniste (1969) lo ricostruisce a partire da un'analisi del campo semantico latino dei segni e dei prodigi, ricordandoci innanzitutto che un "mostro" è prima di tutto proprio questo, non uno scherzo di natura ma un *segno*, uno specifico tipo di segno che fa sistema con altri segni, il che ci conferma che la teratologia è per intrinseca necessità una disciplina semiotica.

Come Benveniste specifica, il termine *monstrum* si ricollega a *monstrare*, "ma, fin dall'inizio della tradizione, i due termini non hanno più niente in comune: *monstrare* significa pressapoco 'mostrare'; *monstrum* designa in generale una 'cosa che esce dall'ordinario'; a volte qualche cosa di orribile, che viola in modo ripugnante l'ordine naturale delle cose, un 'mostro', *monstrum horrendum*, dice Virgilio" (1969: 478). Ciò non annulla il portato semiotico del termine *monstrum*, non lo "riduce" a un puro fenomeno mondano, in quanto, continua ancora Benveniste, *monstrum*, come *monstrare*, deriva da *moneo*, che significa "insegnare una condotta, prescrivere la via da seguire". Si resta dunque all'interno del campo semantico della significazione.

Ma leggiamo ancora: "Se quindi da *monstrare* si risale a *monstrum*, per ritrovarne il senso letterale, cancellato dall'uso religioso, si vede che *monstrum* deve essere inteso come un 'consiglio', un 'avvertimento' dato dagli dei. Ora gli dei si esprimono con prodigi, con segni che confondono l'intendimento umano. Un 'avvertimento' divino prenderà l'aspetto di un oggetto o di un essere soprannaturale" (1969: 479).

Questo senso di ammonimento, dice ancora Benveniste, si conserva pienamente nella dottrina dei presagi, dove un "mostro" rappresentava un "insegnamento" un "avvertimento" divino» (*ibid.*).

I mostri, come i prodigi, i portentosi, i miracoli non sono dunque semplici cose o eventi ma richiedono sempre a) di essere riconosciuti in quanto tali e b) di essere interpretati. Sono a tutti gli effetti non solo dei "segni"

ma dei veri e propri “discorsi”, ammonimenti, consigli, prescrizioni che gli dei fanno agli uomini, o così si continua a credere e a concepirli dall’antichità fino al cuore della “modernità”: enunciati prodotti in una lingua che gli dei usano per comunicare con gli uomini, e che richiedono dunque una competenza specifica per essere decodificati e compresi. Ma anche quando finiranno con l’uscire dall’ambito religioso perdendo il loro rapporto con la sfera divina, divenendo forme abbandonate a se stesse, come dice Corrado Bologna (1980), ruderi che al pari di quelli architettonici, che insieme ad essi popolano l’universo gotico dell’epoca romantica, i mostri non perdono il loro carattere di segni e di discorsi, facendosi però espressione non più di volontà divine ma del più intimo malessere individuale e sociale, figure dunque di una lingua altrettanto arcaica. Né perdono questo significato quando, con la fantascienza, vanno a popolare un *outer space*, grazie al quale, dice ancora Bologna, permettono di infingerci un aldilà da cui essi, i mostri, giungono come messaggeri, di cui sono discorsi testimoniali.

La competenza semiotica necessaria a interpretare il mostro-segno è una competenza doppia.

Essa richiede innanzitutto una capacità di riconoscere il mostro in quanto segno, competenza che nell’antichità faceva appello a una forma sapienziale specifica, che potremmo chiamare “teratografia”, e in cui riconosceremo, nei termini di Benveniste (1969b), una vera e propria “semiotica”, ovvero la capacità di riconoscere segni in quanto tali. Nel nostro caso di riconoscere un dato fenomeno come “mostro”. Cosa per nulla ovvia, in quanto si tratta innanzitutto di capire che cosa fa di un /mostro/ un “mostro”, cosa rende mostruoso un dato fenomeno: è il suo aspetto (essendo un segno, il suo piano dell’espressione) o il mistero altrimenti insondabile che rivela (il suo piano del contenuto)? O la stessa funzione semiotica capace di connettere dimensioni diverse, dandoci traccia di un mondo insondabile?

La difficoltà deriva dal fatto che la mostruosità non è esattamente un dato di fatto e le sue caratteristiche sono cambiate nel corso del tempo. Si vedano a questo proposito le osservazioni di Umberto Eco (2007), o quelle di Daston e Park (1998), dove si sottolinea come l’idea di me-

raviglia (che comprende gli esseri mostruosi accanto agli altri prodigi) è strettamente connessa alla passione da cui prende nome, e che il fenomeno è chiamato a suscitare. Non sempre però le medesime cose possono suscitare le medesime emozioni, e ciò vale ovviamente, se non di più, anche per i mostri propriamente detti, chiamati a suscitare emozioni specifiche, di carattere ripulsivo, ci diceva già Benveniste, come spavento o terrore.

Affinché queste emozioni emergano è necessaria l’emergenza nel campo fenomenico di una qualche *difformità*, il che fa inevitabilmente appello a un canone delle forme, e di conseguenza a un’idea di *conformità*, che è però soggetta a variazioni culturali, e che risponde, come abbiamo sopra visto, ad una logica di chiusura e di esclusione: qual è la soglia che determina il riconoscimento dell’alterità?

In secondo luogo, questa *difformità* deve produrre emozioni specifiche, ma quando a una *difformità* ci si abitua, le emozioni che essa può suscitare finiscono con il trasformarsi, fino a virare addirittura verso coloriture opposte, facendosi stupore, se non compassione o tenerezza, in un processo di addomesticamento del mostruoso di cui la nostra cultura contemporanea è ricca: da Elephant Man, a Edward Mani di Forbice, a Chewbecca, fino ai Pocket Monster, i Pockemon, tutti ben lontani dal suscitare terrore e, guarda caso, tutti “mostri” degli anni ’80, che facciamo fatica a classificare come mostri veri e propri, e che proprio perciò sembrano connessi all’idea di uno spostamento “in là” dei confini dell’alterità. Ma che cosa declassa queste figure dalla mostruosità? Forse non è tanto la loro “apparenza”, quanto il fatto che la loro *difformità* non si presenta più come espressione di un contenuto terrificante, ovvero per il fatto di non essere più “segni” di alcunché, ipocalittici per l’appunto. Ciò ci conferma anche che il mostruoso non è legato in modo essenziale alla *difformità* espressiva, pure indispensabile, ma ancor di più al “messaggio” di cui questa *difformità* dovrebbe essere portatrice, anche in un universo laicizzato, o in cui gli dei paiono essersi stancati di inviare segni agli uomini.

I mostri richiedono dunque innanzitutto, come diceva Benveniste, di essere riconosciuti, facendo appello a una competenza “teratografica”,

ma richiedono anche una competenza più articolata, che dal riconoscimento del fenomeno in quanto “mostro”, in quanto “segno”, ci conduca alla comprensione del discorso di cui esso si farebbe portatore, grazie alle sue caratteristiche specifiche, alle circostanze della sua comparsa, al suo modo di agire. Potremmo chiamarla una “teratologia”, o più semplicemente una semiotica.

Ma proprio in quanto formazione semiotica, e come ogni altra formazione semiotica, anche il mostro è soggetto a una dimensione “stilistica”, ovvero a modulazioni dell’organizzazione espressiva che non toccano tanto la relazione semiotica fondamentale (E/C), ma istituiscono nuove relazioni semiotiche, che crescono su quella (è ciò che Hjelmslev chiamava propriamente “connotazione”). Ciò deriva proprio dal fatto che ogni epoca, ogni cultura, produce i propri mostri, o seleziona dalla propria (o dall’altrui) storia culturale, determinati “mostri” escludendone altri, determinando sopravvivenze e innovazioni che seguono regole di “gusto” sociale. Questo è proprio quanto rileva Calabrese, sempre in *L’età neobarocca*, in un capitolo espressamente dedicato ai mostri, mostrando come anche le loro forme siano soggette al tempo e ai gusti.

Da un lato, se consideriamo il mostro come deformità rispetto a una norma, come eccesso rispetto a un grado di medietà, dovremmo assumere che ogni forma mostruosa, per definizione, ricadrebbe nell’ambito di un gusto “barocco”, ma si tratta appunto di vedere quanto è ampia questa “medietà”, e potremmo dire che a questo proposito l’età neobarocca, intesa come epoca, appariva piuttosto generosa, obbligando così a concepire la mostruosità come qualcosa di “particolarmente” mostruoso e difficilmente riconducibile a una qualche forma (sempre nel senso di *eidós*) specifica, per quanto deformata, con cui si finisce sempre per familiarizzare, purché si attenda un po’ prima di chiudere i porti e di erigere muri.

E così possiamo osservare che anche nell’ambito dell’eccesso si possono distinguere modi diversi della mostruosità, e avremo, ad esempio, da un lato mostri propriamente “barocchi” caratterizzati da instabilità, apertura, trasformazione continua, e dall’altra invece mostri più “classici”, stabili, chiusi, statici, che in età barocca rischiano di essere ben poco

mostruosi. Tra questi ultimi riconosciamo molti dei mostri mitologici, prodotti da giochi di complessificazione categoriale, attraverso la combinazione, sempre stabile e chiusa, di morfologie appartenenti a generi diversi, si tratti di chimere, arpie, idre, vampiri o cinocefali. Tra i primi riconosciamo invece mostri meno classici, che si danno come singolarità e dunque non riconducibili a tipi<sup>8</sup>, che sono più l’esito di una neutralizzazione categoriale che di una complessificazione<sup>9</sup>.

È proprio in questo tipo morfologico che Calabrese riconosce la mostruosità caratteristica del neobarocco, che si troverebbe perfettamente semplificata da un mostro come l’alieno del film *La Cosa*, di John Carpenter: una forma informe, labirintica, di cui è possibile sempre solo una visione frammentaria. Un mostro cioè che non si stabilizza mai in una entità chiaramente definita e percepibile ma che si dà in continuo mutamento, potremmo dire un “mostro processo” in opposizione al “classico” “mostro stato”, o ancora dal mostro di *Alien*, anch’esso impossibile da cogliere nella sua integrità formale, almeno fin quasi alla fine del film, e la cui “instabilità” è data in gran parte dalla velocità con cui si muove, e che non permette di coglierne la forma integrale, dunque di “riconoscerlo” se non come pura presenza continuamente minacciosa<sup>10</sup>.

Al di là delle competenze semio-teratologiche di cui abbiamo parlato, quella che Calabrese ci propone è dunque proprio una sorta di stilistica del mostruoso. Non si tratta solo di riconoscere la presenza del mostro ma di prestare più attenzione alla sua morfologia specifica, alla sua apparenza, capace di rivelarci, di “mostrarci” non tanto chi esso sia ma piuttosto “chi siamo noi”, ovvero di rivelarci la tendenza del gusto che guida le nostre scelte, anche valoriali.

Le due (per ora uniche)<sup>11</sup> stagioni della citata serie *Stranger Things* sembrano a questo proposito particolarmente interessanti perché mettono in scena due mostri con caratteristiche morfologiche pressoché opposte, prestandosi dunque ad esemplificare l’opposizione di cui sopra. Nella prima stagione, infatti, il mostro, denominato *Demogorgon* si presenta come una creatura dai contorni ben definiti i cui caratteri tentacolari restano nell’ambito di una forma omogenea e facilmente inquadrabile, in cui, un po’ come per il mostro di *Alien*, gli effetti paurosi non sono tanto dovuti

alla sua forma, a cui ci si può presto abituare, spingendo anche qualcuno dei protagonisti ad adottarne un esemplare, quanto alla rapidità dei suoi movimenti, che lo rendono difficile da cogliere nel suo insieme.

Nella seconda stagione, invece, il mostro, denominato *Mindflayer*, presenta tutti i caratteri del mostro barocco: informe, frammentario, ubiquo, labirintico. Esso è contemporaneamente una sorta di nuvola minacciosa di forma vagamente aracnoide ma capace di ramificarsi apparentemente all'infinito, costruendo una trama che può farsi essa stessa "mondo", un mondo rovesciato (denominato appunto *upside-down*), dentro cui si può entrare, ma che allo stesso tempo può entrare in coloro che vi sono entrati, condannati a farsi a loro volta "mostri", come nel caso del piccolo Will Byers<sup>12</sup>. Anche qui le apparizioni mostruose si configurano come segni, messaggi, discorsi che provengono da un mondo "altro", che minaccia il "nostro", ma che allo stesso tempo appare ad esso immanente, inglobato ma pronto ad inglobarlo, in una dinamica fortemente instabile.

Tralasciamo gli esercizi teratografici e teratologici in cui si impegnano i giovani protagonisti per venire a capo di questo mostruoso mistero, grazie alla guida epistemologicamente scorretta, ma all'apparenza adeguata, di un manuale di gioco "mostruoso", quale *Dungeons & Dragons*, grazie alla quale i protagonisti possono iniziare a esplorare un campo di significazione completamente sconosciuto, per dare il via a una strategia di aggiustamento, che permetterà progressivamente di fare ipotesi interpretative via via più efficaci. Non mi addentro qui in una interpretazione testuale, poco pertinente, ma mi limito a notare come il passaggio dalla mostruosità "statica" alla mostruosità instabile e dinamica che caratterizza le due stagioni è associato a una trasformazione delle "sfere di socializzazione" che progressivamente si ampliano tanto che le "alterità" dei personaggi tendono ad apparire progressivamente meno "altre", più "normali", e i loro "mondi" progressivamente si aprono, anche qui in puro spirito "neobarocco": di fronte a un'alterità apocalittica i "piccoli mostri", come erano percepiti all'inizio Eleven o Jonathan Byers, si ritrovano a essere non più "difformi" ma via via più integrati. Apocalittica, appunto, altra e incontrollabile, e al più va-

gamente decifrabile, non ipocalittica, come gli zombies di cui parlava Fabbri, e che pure continuano a riempire con successo i nostri schermi. Le mostruosità diverse sembrano dunque anch'esse convivere, e ad esse possiamo adeguarci senza problemi, come passando dalle strutture instabili di *Stranger Things*, ai più consueti zombie di *Game of Thrones*, ma anche questa coesistenza può avere le sue implicazioni identitarie per la nostra società. Se i mostri ipocalittici e disintegrati erano, come dice sempre Fabbri, i mostri dell'età Obama, significherà che il riemergere di mostri instabili nell'età di Trump ci impone di tornare a pensare al nostro tempo non come al tempo del controllo e della manipolazione ma come al tempo dell'Apocalisse?

## Note

1 Non ci soffermeremo in questa sede a discutere il fatto che anche in regimi di scarsità alimentare si sviluppano, apparentemente ovunque, e per quanto riusciamo a guardare lontano nel tempo da sempre, pratiche di discriminazione alimentare basate su proibizioni e prescrizioni rituali che conferiscono al cibo un valore non solo nutritivo ma, sempre, anche simbolico. Ci limitiamo a questo proposito a rinviare ad alcuni testi rappresentativi della diatriba fra un carattere biologico-utilitario del funzionamento dei tabù alimentari, e, all'opposto, un carattere strettamente semio-culturale degli stessi. Per il primo orientamento restano fondamentali i lavori di Marvin Harris (1974 e 1985). Per il secondo, rinviamo a Douglas (1966) e all'insieme delle *Mythologiques* di Claude Lévi-Strauss, oltre che al suo confronto diretto con le opinioni di Marvin Harris in "Strutturalismo ed ecologia" e "Strutturalismo ed empirismo", entrambi in Lévi-Strauss 1983. Sulla proliferazione dei discorsi sul cibo si vedano Marrone 2014 e 2016.

2 Il lavoro seminale di Michel De Certeau (1980), in particolare i saggi di Luce Giard e Pierre Mayol nel secondo volume dell'opera: *Habiter, cuisiner*.

3 Landowski (1997) esemplifica questo sistema di relazioni fra individuo e collettività con le figure dello snob e del camaleonte da un lato e quelle del dandy e dell'orso dall'altro. Figure la cui determinazione semantica dipende dal gioco ben noto ai semiotici dell'interazione fra costrizioni semiotiche di ordine diverso (il riferimento è ovviamente al classico Greimas-Rastier 1968).

4 Il riferimento è ovviamente a Focillon 1934.

5 Ricordiamo che Calabrese descrive il barocco, in opposizione al classico,



sulla base di una serie di caratteri contrastanti: Tendenza al limite e all'eccesso *vs* centralità e medietà; Valorizzazione di dettaglio e frammento *vs* valorizzazione dell'intero; Instabilità e metamorfosi *vs* Stabilità; Disordine e caos *vs* Ordine; Nodo e labirinto *vs* Linearità; Complessità *vs* Semplicità; Indefinizione *VS* Definizione; Distorsione/Difformità *vs* Conformità.

6 Sul concetto di "figurale" mi permetto di rinviare a Lancioni 2017.

7 In Lancioni 2019 ho abbozzato questa proposta preliminare: dimensione tensiva: Intensità (Forza) *vs* Estensione (Delimitazione); dimensione narrativa: Trasformazione *vs* Stato; dimensione aspettuale: Diffusione *vs* Concentrazione; dimensione eidetica: Apertura *vs* Chiusura; dimensione morfologica: Instabilità *vs* Stabilità; dimensione figurativa: Ibrido *vs* Puro.

8 Sul passaggio dal mostro come specie al mostro come individuo si veda il già citato Daston & Park 1998.

9 A questo proposito mi permetto di rinviare a Lancioni 2015.

10 Sul carattere neobarocco di alcune morfologie mostruose, non solo aliene, si veda anche Giovannoli 1991.

11 Nel frattempo, è uscita anche la terza stagione, che conferma le tendenze morfologiche della seconda.

12 Anche il sopra citato It di Stephen King, almeno nella versione letteraria (al momento solo la prima parte, ambientata negli anni '50), si ha una trasformazione dello stesso tipo, con la prima parte caratterizzata da mostri semplicemente "deformi", che prendono le apparenze di figure difformi ma perfettamente riconoscibili, siano clown o zombie, mentre nella seconda parte, ambientata negli anni '80, il mostro diventa tentacolare e impossibile da ricondurre a una forma determinata.

## Bibliografia

Albergamo, M., a cura

2015 *La trasparenza inganna*. Bologna, Luca Sossella Edizioni

Benveniste, E.

1969 *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes* (2 voll.). Paris, Minuit. (Trad. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi, 1981).

1969b "Sémiologie de la langue", *Semiotica*, 1.1 e 1.2. (Trad. it. In *Essere di parola*. Milano, Bruno Mondadori, 2009).

Bologna, C.

1980 "Mostro", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Torino, Einaudi.

Calabrese, O.

1987 *L'età neobarocca*. Bari, Laterza. Ora in Calabrese 2013.

2013 *Il Neobarocco*. Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013.

Daston, L. & Park, K.

1998 *Wonders and the Order of Nature*. New York, Zone Books.

De Certeau, M. & Giard, L. & Mayol P.

1980 *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard (2 voll.).

Douglas, M.

1966 *Purity and Danger*, London, Routledge and Keegan Paul. (Trad. it. *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino 1975).

Eco, U.

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

2007 *Storia della Bruttezza*, Milano, Bompiani.

Fabbi, P.

2013 "Yes, we (Zombies) can: attualità mordace del Non Morto", *Aut-Aut*, Milano.

2015 "Mostri, disintegrati e ipercalittici", in Lorusso, Anna Maria (a cura), *50 anni dopo apocalittici e integrati di Umberto Eco*. Roma, DeriveApprodi.

Focillon, H.

1934 *La vie des formes*. Paris, PUF. (Trad. it. *Vita delle forme*. Torino, Einaudi, 1972).

Fontanille, J.

2015 *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.

Fontanille, J. & Zilberberg, C.

1998 *Tension et signification*. Hayen, Mardaga.

Giovannoli, R.

1991 *La scienza della fantascienza*. Milano, Bompiani.

Greimas, A. J.

1970 *Du sens*, Paris, Seuil. (Trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).

1987 *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac. (Trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).

1993 “Le beau geste” in *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, n. 13. (Trad. it. “Il bel gesto”, in Pozzato, Maria Pia 1995).

Greimas, A. J. & Rastier, F.

1968 “The Interaction of Semiotic Constrains”, in Greimas 1970.

Greimas, A. J. & Fontanille, J.

1991 *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états de l'âme*. Paris, Seuil. (Trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*. Milano, Bompiani, 1996).

Harris, M.

1974 *Cows, Pigs, Wars, and Witches. The Riddles of Culture*, New York, Random House.

1985 *Good to Eat. Riddles of Food and Culture*, New York, Simon and Shuster. (Trad. it. *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Torino, Einaudi 1990).

Lancioni, T.

2013 “El velo y la niebla. Figuras de la modulación visiva”, in *Revista de Occidente*, 386.

2015 “Appareils de capture. Pour une sémiotique de la culture”. *Actes Sémiotiques*, 118.

2015b “Live Streaming. Un paese trasparente”, in Marcello Serra & Oscar Gomez, a cura, *Transparencia y Secreto*, Madrid, Visor.

2017 “Figurativo, figural e plástico nos textos literários. Ainda a propósito de Pinóquio”, in *Estudos semióticos*. Universidade de Sao Paulo, v.13, n.2.

2019 “L'età neobarocca trent'anni dopo”, in Guido Ferraro, Riccardo Finocchi e Anna Maria Lorusso, a cura, *Il metodo semiotico*. Roma, Edizioni Nuova Cultura.

Landowski, E.

1997 *Présences de l'autre*, Paris, PUF.

2005 *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim. (Trad. it. *Rischiare nelle interazioni*. Milano, Franco Angeli, 2010).

Lévi-Strauss, C.

1983 *Le regard éloigné*, Paris, Plon (trad.it. *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, Einaudi, Torino, 1984; ristampa: Il Saggiatore, Milano, 2010).

Lotman, J.M. & Uspenskij, B.

1973 *Tipologia della cultura*. Trad. it. Milano, Bompiani, 1975).

Marrone, G.

2014 *Gastromania*. Milano, Bompiani.

2016 *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cibo, della tavola*. Roma, Mimesis.

Marrone, G., a cura

1995 *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Progetto Leonardo.

Pozzato, M. P., a cura,

1995 *Estetica della vita quotidiana*, Milano, Lupetti.