



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Ritornare a Satana: per un'archeologia dell'anti-eroe, da deuteragonista a protagonista

Manfredi Bortoluzzi

1. Introduzione

Negli ultimi anni abbiamo assistito all'emergere di narrative dominate dalla presenza di personaggi che un tempo sarebbero stati inequivocabilmente definiti negativi. Questi protagonisti di una nuova epoca della finzione narrativa veicolata da differenti media (televisione, cinema e romanzi)¹ ricordano quella che Giacomo Debenedetti aveva definito "l'invasione dei brutti" nel romanzo novecentesco:

A guardare la popolazione del romanzo moderno, vien fatto di supporre che nella specie *homo fictus* si sia prodotta un'improvvisa involuzione, dopo la quale è ormai impossibile che venga al mondo un qualsiasi esemplare di quella specie non sfigurato di qualche sinistro o doloroso o repulsivo stravolgimento della maschera (Debenedetti 1992, p. 450).

Questa "invasione dei brutti" era già stata preceduta da quella dei mostri del romanzo ottocentesco da Frankenstein a Mr. Hyde fino a Dracula e ancora prima dagli oscuri personaggi del romanzo gotico inglese di fine Settecento. Ciononostante, l'anti-eroe segnato da profonde ferite psicologiche e da una fisicità violenta e brutale, che ne accentuano l'ambiguità morale, presenta in realtà radici ancora più profonde. Da dove viene allora questo ritorno dei brutti, dei cattivi in continua ascesa nelle forme della narrativa contemporanea?

La profusione di sangue, cadaveri in decomposizione, autopsie, analisi comportamentali di menti deviate nei serial televisivi non può che far riflettere su chi siano oggi i veri protagonisti, i veri eroi dei mondi di finzione. Anche quando il serial killer, dopo un'inevitabile lunga scia di delitti raccapriccianti, viene finalmente assicurato alla giustizia (come nella serie *Criminal Minds*), oppure viene scoperto l'assassino di un solo elaborato omicidio, come avviene dopo complicate indagini di laboratorio nei vari *C.S.I.*, per tutto il tempo della fruizione i veri protagonisti del telefilm sono stati sempre la morte, l'orrore, la violenza visiva di eventi che rimangono, normalmente, al di fuori della nostra vita quotidiana. Mafiosi in psicoanalisi, professori di chimica narcotrafficienti, poliziotti serial killer, vampiri e licantropi

¹ Per quanto riguarda le serie TV basti citare *The Sopranos*, *Dexter* e *Breaking Bad* i cui protagonisti sono una famiglia mafiosa, un poliziotto della scientifica serial killer e un professore di chimica narcotrafficante; per i romanzi e il cinema basti pensare alla saga dello psichiatra cannibale Hannibal Lecter e degli adolescenti vampiri e licantropi di *Twilight*.

teenagers, psichiatri cannibali sembrano allora più che personaggi personificazioni diverse di una atavica e inquietante fenomenologia dell'orrore, che trova le sue origini etiche e narratologiche in quello che in Occidente ha sempre rappresentato l'archetipo del male assoluto: Satana, l'avversario.

L'antieroe² è descritto da Gerald Prince come un “eroe non eroico; eroe definito attraverso attributi negativi o certo non buoni; protagonista le cui caratteristiche sono antitetiche a quelle tradizionalmente associate a un eroe” (Prince 1987, p. 9). Se l'antieroe è sempre stato per definizione un protagonista (*ibidem*), allora, non dovrebbe sembrare così insolito che in questi ultimi anni si siano imposti nella finzione narrativa dei protagonisti negativi. Quello a cui oggi assistiamo è solo il riaprirsi di quella ferita che tutti portiamo dentro, e che il personaggio di finzione deve portare scritta su di sé per dare spessore al suo carattere (Vogler 1992, p. 76). Anche se sempre diversa questa ferita simbolica (menomazione fisica, segreto inconfessato, senso di colpa ecc.) che affligge gli eroi romanzeschi e cinematografici, in fondo rimanda sempre a una medesima condizione ontologica: la mancanza, la lacerazione originaria.

2. Mancanza ontologica e mancanza narrativa

L'idea che l'uomo sia un essere manchevole, incompleto, prodotto di una lacerazione originaria e portatore di una ferita ontologica è stata avanzata da più parti: dall'antropologia filosofica di Arnold Gehlen all'esistenzialismo di Sartre, dalla psicoanalisi di Lacan alla filosofia di Heidegger, dalla psicologia analitica di Jung fino all'antropologia interpretativa di Geertz³. La teoria di un'incompletezza⁴ morfologica implica un'ontologia dell'Assenza, una mancanza all'origine o un'origine non originaria (Borutti 2005b, p. 396) che a sua volta implica una carenza epistemologica, una mancanza di senso.

La prospettiva dell'antropopoiesi presuppone dunque un'ontologia, in quanto evoca l'incompletezza originaria dell'uomo: evoca in fondo il doppio legame che unisce in modo indissociabile l'ontologia incompiuta e la realtà culturale dell'uomo, il fatto che il senso (cultura, civiltà, storia) appaia come la supplenza necessaria di una mancanza all'origine (*ivi*, p. 376).

Questa condizione di incompletezza originaria impone all'uomo di completare se stesso attraverso processi antropopoietici, finalizzati cioè alla costruzione dell'umano attraverso l'intervento della cultura su una natura carente, ma al tempo stesso plastica. A questi rituali, come quelli d'iniziazione, che operano “interventi estetici sul corpo” per plasmare una natura amorfa in una forma culturale che ne esprima la peculiare identità⁵, vanno di pari passo processi epistemologici volti a dare senso al mondo attraverso rappresentazioni del reale. La cultura è finzione (nel significato latino di costruzione), nel duplice senso antropologico e ontologico “di una produzione modellizzante dell'umano, che supplisce alla mancanza di origine” (Borutti 2005b, p. 395).

In questo contesto onto-antropologico immaginazione e narrativa diventano “la contropartita della mancanza costitutiva della finitezza umana” (*ivi*, p. 380). Seguendo Gehlen (1950, pp. 89 e ss.) e il suo concetto di “esonero”, inteso come processo di progressivo disimpegno dall'esperienza diretta del mondo (dalla manipolazione dell'oggetto fino alla sua verbalizzazione), possiamo vedere la letteratura narrativa come la più alta forma di esonero dalla realtà, oltre il linguaggio referenziale che nomina l'oggetto in assenza dell'oggetto stesso, verso una ricorsione⁶ abissale di mondi possibili (Bortoluzzi 2014, p. 118). La letteratura diventa allora la zona liminale dove recuperare l'alterità espunta dai processi di

² Prince, come altri autori, utilizza la grafia antieroe, tuttavia qui si preferisce la grafia anti-eroe, dove possibile, per sottolineare quella lacerazione, quella *Spaltung*, che ne costituisce la caratteristica principale.

³ Ho sviluppato il rapporto tra alcune di queste concezioni dell'uomo e la narrativa in Bortoluzzi (2005, 2013, 2014) e (Bortoluzzi, Jacorzynski, a cura, 2010).

⁴ Sui concetti di incompletezza e antropopoiesi cfr. Remotti (2001, 2005a).

⁵ Nei termini dell'antropopoiesi “l'intervento plasmatore, reso necessario dalla mancanza di forma originaria, è in quanto tale un intervento di tipo estetico: ha a che fare immediatamente con la ‘bellezza’” poiché “la dimensione estetica è connaturata all'ide di forma, di immagine, di modello” (Remotti 2005b, pp. 335-336).

⁶ Cfr. Bruner (1986, pp. 118-120).

modellizzazione dell'identità corporea, un intervento estetico sulla realtà, l'imposizione di una forma, ma sempre passibile di ulteriori interventi che ne permettono una continua riscrittura (Bortoluzzi 2005). Se questi processi di autocompletamento a livello sociale vengono portati a termine da riti quali quelli di passaggio, nella sfera psichica avviene un processo analogo, che Jung (1942/1948, 1952a, 1952b) definisce di individuazione, teso a raggiungere una condizione di autorealizzazione che ha come obiettivo la formazione del Sé. Come i processi antropopoietici, dove si transita da un'indeterminazione originaria "a un'incompletezza definitiva, dovuta a operazioni di scelta e di selezione" (Remotti 2001, p. 162), anche l'individuazione si basa sull'eliminazione e sulla differenziazione dal generale e sulla formazione del particolare, dell'individuo (Jung 1921, p. 464). Se la completezza culturale è dunque irraggiungibile nella vita reale, anche la realizzazione di quella psichica, rappresentata dal Sé come archetipo della totalità, costituisce "un'idea utopica, [...] una linea di tendenza verso una meta ideale, un processo inesauribile che impegna l'intera esistenza umana" (Carotenuto 1991, p. 245). Ciononostante, entrambi i processi si presentano come termini *ad quem* indispensabili al superamento di quella condizione originaria contraddistinta dalla mancanza⁷. Questa condizione ontologica originaria della struttura dell'essere dell'uomo trova il suo corrispettivo nelle strutture narrative che, in quanto finzioni, costituiscono uno dei luoghi privilegiati per dare ordine e senso al mondo.

Vladimir Propp pone all'inizio delle fiabe di magia proprio la funzione mancanza (x) o danneggiamento (X), cioè una situazione di crisi che dovrà essere superata, nel corso del racconto, dall'intervento dell'eroe, che "attraverso funzioni intermedie" giunge fino alla "rimozione del danno o della mancanza (Rm)" (Propp 1928, p. 98).

Mancanza (x) e rimozione della mancanza (Rm) o danneggiamento (X), sono i termini chiave che ritornano all'inizio e alla fine della struttura della favola. A questa situazione di negatività iniziale⁸ risponde la figura dell'eroe: "L'eroe della favola di magia è il personaggio che è direttamente vittima dell'operato dell'antagonista nell'esordio o avverte la mancanza di qualcosa, oppure che accetta di porre rimedio alla sciagura o alla mancanza che affliggono un'altra persona" (*ivi*, p. 55). L'eroe è colui che avverte la mancanza e decide di porvi rimedio. La sua caratteristica principale, che ne fa un uomo diverso dall'uomo qualunque, è quella di percepire la dimensione esistenziale propria o altrui come incompleta, danneggiata, manchevole. Un uomo animato da un conflitto, sempre alla ricerca di qualcosa, come nelle opere del romanticismo tedesco di Novalis, Tieck, Hofmannsthal ed E.T.A. Hoffmann. Più tardi questa inquietudine si trasformerà in rivolta, malattia e addirittura nell'immobilità come rifiuto della vita stessa, come accade nel romanzo tra Ottocento e Novecento da Dostoevskij fino a Beckett.

Il personaggio contemporaneo (dal romanzo al teatro al cinema fino alle serie TV) sembra aver perso quelle connotazioni positive, attive, propriamente eroiche per assumere su di sé il carico di quella negatività iniziale, come un moderno *pharmakos*, che invece di partire per un viaggio avventuroso in cerca dell'elisir, esce dalla società civile per portare con sé, lontano da tutti, i mali del mondo.

C'è dunque una mancanza all'origine: all'origine dell'essere, dell'uomo e delle storie. Una mancanza implica dunque una situazione di carenza, di assenza, di negatività, una sorta di sottrazione di qualcosa che attraverso la mediazione cristiana verrà via via configurandosi come *privatio boni*, antitesi del Bene. Tuttavia, come sostiene Jung, "affermando del male che esso è una semplice *privatio boni*, si nega semplicemente l'antitesi bene-male. [...] Se si attribuisce sostanza al bene è inevitabile che si debba fare lo stesso rispetto al male (Jung 1942/1948, p. 165).

Il male prende allora forma e sostanza nella figura del Diavolo. La negatività, la mancanza, il male e tutte le sue personificazioni demoniache confluiscono nell'archetipo dell'Ombra, che rappresenta tutto ciò che viene rifiutato dall'Io come inaccettabile, ma anche come ciò che è "alieno", "minaccioso", ciò che viene vissuto come ostacolo, "la resistenza offerta dalla realtà" e "tutto ciò che minaccia la consistenza dell'Io" (Romano 2009a, p. 56). Quest'Ombra è l'Ombra ontologica, come la definisce Augusto Romano (*ibidem*), "la fondamentale insicurezza che l'uomo prova nei confronti del mondo esterno e di quello interiore" (*ivi*, p. 94), "il timore del mondo, cioè dell'Altro" (*ivi*, p. 103).

⁷ Sul rapporto tra processo di individuazione e narrativa cfr. Bortoluzzi (2013, pp. 62-66).

⁸ Su questo aspetto della narritività cfr. Bremond (1966), McKee (1997), Vogler (1992).



La mancanza all'origine (ontologica e antropologica) assume dunque, sul piano etico, le caratteristiche del male e, su quello archetipico, dell'Ombra ontologica, che racchiude in sé la radicale estraneità della terra all'uomo (Galimberti 1994, pp. 137-138) e dell'Altro all'Io.

Questa estraneità alla terra e a se stesso fanno dell'uomo un *monstrum*, immerso in una situazione "perturbante" (Freud 1919) di non-familiarità con il mondo in cui dimora, con le cose e con se stesso, che genera inquietudine, impedisce agli oggetti e all'Io di assumere una forma chiara e determinata, di identificarsi, rimanendo materia informe e dunque soggetta a qualunque trasformazione.

3. Verso un'archeologia dell'anti-eroe

Streghe, vampiri, orchi, licantropi, draghi, mostri e assassini seriali hanno rappresentato nell'immaginario collettivo, dal folclore agreste alla realtà urbana contemporanea, la rottura dell'ordine sociale e la correlativa paura della perdita della presenza: l'instaurarsi del caos primigenio. Come scrive Enzo Paci in una recensione a *Il mondo magico* di Ernesto de Martino:

Questa angoscia del nulla [...] è proprio l'amorfa «cosa in sé» che minaccia il primitivo poiché il suo timore è quello di essere di nuovo inghiottito dall'inconscio dove ogni rappresentazione del mondo è perduta [...]. L'uomo in questo caso diventerebbe natura, [...] pura natura e, quindi, puro nulla (1950, p. 255).

A questa situazione di crisi si sfugge solo attraverso l'imposizione di una forma per mezzo della fantasia, del mito, dell'arte. Nello "stato di angoscia non «formato» dal mito o dalla filosofia", invece, la natura diventa "diabolica" e "il primitivo in preda al dramma esistenziale è in preda al diabolico" (*ivi* 1950, p. 256). In questo dramma i cui attori sono la natura e la cultura, la civiltà e la barbarie, l'esserci e il non esserci, ritroviamo la struttura narrativa della mancanza e del suo superamento. Attraverso l'intervento dello stregone, dalle caratteristiche eroiche (*ivi*, 257), si ristabilisce l'ordine infranto dall'irruzione del caos:

Il mondo nel quale si rinasce è un mondo dominato dalla demiurgia umana, mondo nel quale la *situazione iniziale* di crisi si svolge in una *situazione finale* di redenzione, e mentre la situazione iniziale è angoscia del nulla la situazione finale è riconquista dell'essere e della legge morale (Paci 1950, pp. 256-257).

Questa dialettica tra situazione iniziale e situazione finale, tra crisi della presenza ed esserci, tra l'amorfo della natura e la forma della cultura, viene mediata dall'eroe soteriologico, dallo stregone del rito, dall'eroe del mito, dal gesto e dal suo esonero nella parola creatrice di mondi, di categorie, di confini tra le cose, gli uomini e gli dèi. La fenomenologia teratomorfica dell'irrapresentabile sorge dalla crisi della rappresentazione: la crisi della presenza è la crisi della rappresentazione del mondo.

L'infanticidio, il vampirismo, il cannibalismo, la licantropia sono tutte manifestazioni del superamento di quei limiti dell'umano, del Noi, che con tanto sforzo la comunità ha forgiato attraverso regole e riti condivisi, strappandoli all'indifferenziato della natura. I mostri, i demoni, gli spettri, gli Altri che popolano le nostre fantasie notturne incarnano le nostre paure più ataviche in quanto rappresentazioni del ritorno del caos della natura, annientamento dell'umanità costruita come ordine culturale. Si tratta di stabilire i confini, i limiti dell'umano, del Noi e del Loro, di arginare la paura dell'irruzione del caos nel nostro mondo cosmizzato, nella nostra umanità costruita come una fortezza sull'abisso della mancanza originaria.

Eleazar M. Meletinskij (1994, p. 14), nella sua ricostruzione di alcune figure di archetipi letterari, pone all'origine di ogni intreccio narrativo il mito della creazione dal caos primigenio di un cosmo sul quale si fonderà la collettività sociale. In questi miti è fondamentale la lotta tra un proto-eroe e i mostri del caos, un conflitto originario che si sposterà poi a livello sociale, attraverso un'evoluzione delle strutture narrative dalla fiaba alla novella all'epos fino al romanzo, come conflitto tra il Noi della collettività

stabilita e l'Altro, lo straniero, ciò che è esterno e che pertanto non condivide le stesse norme culturali (*ivi*, pp. 22-23, 56, 60, 68). All'interno di questo percorso storico tra gli intrecci narrativi, la figura dell'anti-eroe emerge come un doppio dell'eroe stesso (*ivi*, pp. 46-51), gemello *trickster* che si oppone all'eroe culturale fondatore dell'ordine delle cose proprio in forza delle sue caratteristiche asociali. Buffone, sempliciotto, briccone, doppio demoniaco dell'eroe, il destino del *trickster* sarà proprio quello di incarnare la figura di colui che sovverte l'ordine del mondo.

L'avversario, invece, se a livello mitologico è ancora il mostro, rappresentante del caos primordiale, con il mutare dei generi si trasforma e nell'epica assume le fattezze dello straniero. Ora gli avversari sono i "membri di un'altra tribù, mentre tra i «nostri» sono i traditori" (*ivi*, p. 60). Il mostro, l'Altro, il traditore sono manifestazioni rispettivamente del caos precedente l'ordine istituito dai "protoantenati-demiurghi-eroi culturali" (*ivi*, p. 14), di ciò che è esterno alla collettività e che pertanto ne pone in pericolo l'ordine sociale e infine di ciò che pur essendo parte della collettività stessa se ne distacca tradendone le regole, minandone i fondamenti dall'interno.

Applicando il concetto di antropopoesi a questa prospettiva degli intrecci narrativi come conflitto "di «noi» contro «loro»" aperta da Meletinskij (*ivi*, p. 68), possiamo comprendere la figura archetipica dell'antieroe-antagonista, in alcune sue declinazioni come il cannibale, l'orco o il lupo mannaro, "come un operatore simbolico dell'identità e dell'alterità, del dentro e del fuori, dell'ordine culturale e dell'ordine naturale, dell'umano e dell'animale, dell'ordine e del disordine" (Kilani 2003, p. 281).

C'è dunque un'equazione semantica tra caos = male = brutto, da una parte e cosmo = bene = bello dall'altra, che a sua volta rimanda all'opposizione natura/cultura intesa come natura domesticata, dotata di senso. Un'equazione, quella tra etica ed estetica, che poggia su fondamenti antropologici secondo cui il fare umanità è un dare forma all'informe. La forma assicura dei limiti, la definizione di un'identità, di un Noi che in quanto tale sarà fondamento di ogni bene in opposizione a un Loro caratterizzato dalla mancanza di quella stessa forma e perciò ancora relegato negli abissi del caos. Una teodicea dei mondi di finzione, dell'eroe e dell'anti-eroe, sembra allora passare attraverso l'opposizione tra una morfo-logia e una terato-logia, tra ciò che ha forma e ciò che viola quella stessa forma perché ancora non l'ha sviluppata e nel suo essere informe scopre la sua mancanza originaria, la sua indeterminatezza ontologica. Ciò che non ha ancora forma è indistinto, ibrido come un lupo mannaro o un vampiro, inclassificabile e dunque temibile. Questa mostruosità arcaica, esteriore, subirà col tempo, e con lo sviluppo dei generi letterari, un processo di psicologizzazione confinando il mostruoso nei territori dell'inconscio, della follia, dell'Altro interiore.

Il timore è quello della perdita della presenza, di quell'insieme di punti di riferimento che rendono la natura estranea un mondo abitabile. Le maschere del terrore, che storicamente prendono molte forme nell'immaginario collettivo, occultano sempre e solo una cosa, l'abisso del nulla, il ritorno del caos primigenio prima di ogni cosa.

Alla base di ogni intreccio c'è un conflitto, una crisi da superare, un ordine da ristabilire, un mondo da creare attraverso una separazione primigenia, una lacerazione originaria. Il proto-eroe-demiurgo porterà con sé questa cicatrice dalla fondazione dell'essere da cui si è staccato (o in cui si è diviso) e allo stesso tempo essa sarà presente nel mondo come possibilità di non-essere. L'avversario, l'antagonista dell'eroe è in realtà l'eroe stesso nella sua condizione di anti-eroe, di doppio gemellare e diviso dell'eroe, quella dualità (*dia-bállein*) prodotta dalla lacerazione dell'Uno da cui deriverà una delle sue maschere demoniache, uno dei suoi nomi, quello del Diavolo il "numero due", "il dubbio" (Galimberti 1994, p. 28; Jung 1942/1948, pp. 124-125, 137-138). L'antagonista è dunque fin dalle origini protagonista, come parte dell'eroe e del suo conflitto, sotto le mentite spoglie del deuteragonista, il secondo sulla scena del mondo.

4. Trinità, quaternità e desiderio triangolare

Il Diavolo (il doppio di Dio) è "padre della menzogna" secondo il Vangelo di Giovanni (8, 44) e dunque della finzione. Egli opera nell'ombra dietro le quinte seducendo (Eva), accusando (Giobbe), seminando invidia, gelosia e morte, vero motore dell'azione. Il Diavolo è la quarta rivoluzionaria figura (Jung 1942/1948, p. 190) che si insinua all'interno della Trinità ristrutturandola in una quaternità (*ivi*, pp.

162 e ss.) nella quale il principio del male, espunto come *privatio boni*, viene riammesso come parte integrante e necessaria della divinità, dimostrando in realtà di essere il miglior interprete e il più fedele esecutore di quella volontà attraverso la quale la divinità aspirava a creare un mondo (*ivi*, p. 190) dall'unità originaria. Autentico motore del dramma umano, come quello di Giobbe, allora non è un dio creatore, un burattinaio-narratore onnisciente, ma piuttosto il suo deuteragonista, il suo *deúteros theós* (Jung 1952a, p. 359), che generato dalla scissione instilla nell'uomo, e in dio stesso (*ivi*, p. 353), il dubbio, la possibilità, la scelta che costituiscono il germe dello sviluppo di ogni trama. Satana lascia cadere qui e là veri e falsi indizi con i quali si originano intrecci che, in apparenza, non erano contemplati nel disegno divino (*ivi*, p. 373) ed è sempre lui a provocare “lungo la via di Yahwèh tutti quegli incidenti imprevisi noti nell'onniscienza come necessari o addirittura indispensabili allo sviluppo e alla conclusione del dramma divino” (*ivi*, p. 384). Indizi, false piste, incidenti imprevisi che danno vita a intrecci insospettati sono dunque le armi del demonio che tesse le sue trame terrene proprio come un abile narratore.

Questa figura celata nell'ombra rompe la struttura narrativa del desiderio triangolare di Girard (1961) inserendosi sì come desiderio, ma non di ciò che desidera l'altro, ma piuttosto di ciò che noi stessi non siamo. Il Diavolo dimora all'ombra della Trinità come potenziale, sovversiva, necessaria quaternità, perché egli è l'ombra di dio (Báez-Jorge 2003, pp. 122-123), e più in generale una declinazione dell'archetipo dell'Ombra (Trevi, Romano 2009). Questa parte inaccettabile, negativa e parzialmente rimossa della personalità (il male) “si costituisce sul rifiuto di quello che siamo e sul desiderio di quello che non siamo” (Trevi 2009b, p. 122). “Il desiderio secondo l'altro [che] è sempre desiderio di essere un altro” (Girard 1961, p. 73), con l'emergere del quarto rimosso, rompe la sua fisionomia triadica per riorientarsi non più secondo un modello esterno, ma secondo un anti-modello interiore, quell'Altro che è in noi che riassume le diverse declinazioni (tra le quali Satana, il *trickster* e il male) dell'Ombra (Trevi 2009a, pp. 17-18). Il male, “la maledizione dell'eroe”, non risiede nel desiderare l'essere del mediatore, nel voler prendere il posto di Dio (Girard 1961, pp. 49-52), ma precede ontologicamente questo stesso “desiderio metafisico”, che è ancora desiderio ontico, umano, perché è il desiderio di Dio, dell'incarnazione. Il processo di individuazione junghiano, per cui il soggetto completa la sua personalità verso la formazione del Sé in una sorta di autopoiesi interiore, passa prima di tutto attraverso l'accettazione dell'Ombra, del proprio limite, di quella mancanza che è stimolo di oltrepassamento verso la definizione di una forma (Trevi 2009a, p. 37, 2009b, pp. 122 e ss.) di una identità individuale. In questo senso è proprio il Diavolo che “rende dunque possibile all'uomo conquistare un'identità” (Romano 2009b, p. 147), egli infatti non è solo il dubbio (Diavolo), l'avversario (Satana), ma è anche, sotto il nome di Lucifero, “apportatore di luce, colui che ci permette di andare oltre noi stessi” (*ivi*, p. 155). Il mediatore del desiderio tra l'Io e il Sé, non è più un modello ma un anti-modello, non un eroe su cui fondare le proprie aspirazioni, ma un anti-eroe necessario nel processo di formazione e definizione di se stessi. Non un terzo elemento che si frappone tra il soggetto desiderante e l'oggetto desiderato è allora il motore dell'azione, ma il quarto escluso, che spezzando la base del triangolo verso le profondità abissali dell'inconscio, l'Altro in noi, ne permette al contempo l'assunzione, l'accettazione delle sue più oscure istanze, preconditione ad ogni ulteriore sviluppo dell'azione stessa.

L'opposizione Bene/Male sembra essere allora consustanziale a ogni narrazione, a ogni dramma (il cui archetipo è il dramma divino della scissione originaria)⁹, come scelta possibile tra una soluzione e un'altra della storia. Se ogni storia, infatti, nasce da un conflitto e procede verso il suo scioglimento, l'origine di questo conflitto risiede proprio nell'apparizione di una polarità all'interno di un processo energetico di cui il bene e il male sono solo gli aspetti morali (Jung 1942/1948, p. 191).

Al di fuori del pleroma dove tutto è uno, il mondo nato dalla scissione, dal dubbio, porta con sé necessariamente il male come polo energetico che aziona il conflitto tra gli opposti, e con il dubbio (il secondo, il doppio) nasce il sospetto, la crisi dell'identità propria e altrui. “Io sono colui che sono!” dice Dio (*Esodo* 3, 14); “Io non sono quello che sono” dirà Iago (Shakespeare, *Otello*, atto I, scena 1), il traditore.

⁹ Sul dramma divino in Jung cfr. Galimberti (1994, pp. 162-170); sul rapporto tra dramma divino e letteratura cfr. Bortoluzzi (2013).

Non a caso la figura del traditore è proprio una delle trasformazioni tardive dei mostri mitologici, “gli avversari demoniaci dell’eroe” secondo Meletinskij (1994, p. 60). Con il tradimento inizia la storia umana terrena. Il modello tripartito Lui/Lei/l’Altro¹⁰, che è alla base di tante strutture narrative letterarie, teatrali, operistiche e cinematografiche, ripete l’archetipo edenico della seduzione ofidica, che a sua volta riflette la struttura trinitaria corrotta dalla figura inquietante e temibile, ma necessaria, del quarto. Il dramma della gelosia, che altro non è se non una declinazione dell’invidia, si riproporrà poi tra Caino e Abele, ma trova già il suo modello nella concezione gnostica e giudeo-cristiana che vuole Satana fratello maggiore di Cristo (Jung 1942/1948, p. 167, 1952b, p. 299). Passione della mancanza, l’invidia rappresenta il negativo del desiderio, un sentimento non più diretto verso un oggetto assente, e soddisfatto dal suo raggiungimento, ma verso un oggetto presente e già posseduto dall’Altro, che può essere appagato solo con la vendetta¹¹. L’invidia, dunque, è la passione di Satana, nel duplice significato di desiderio e dannazione. Tuttavia, se Dio diventa tale solo nell’atto della sua lacerazione, nell’incarnazione nel Figlio per la redenzione e la salvezza del mondo, mentre lo Spirito Santo mantiene l’unità originaria della Trinità, come omousia (1942/1948, p. 188), in consustanzialità con l’umano su cui si espande grazie all’incarnazione stessa, è solo la presenza del quarto elemento a rendere tutto ciò possibile.

La struttura triadica, che Girard individua in un gruppo significativo di romanzi occidentali come desiderio mimetico, potrebbe essere allora solo la rivelazione di una struttura quadripartita più oscura, nella quale domina la figura del quarto. Dio non è morto e “*gli uomini*” non “*saranno dèi gli uni per gli altri*”, come vuole Girard (1961, pp. 52 e ss.), ma attori di quel dramma divino che iniziato con la lacerazione dell’Uno proseguirà con l’incarnazione in Cristo e, grazie al Paraclito, nell’uomo stesso. Senza lacerazione, senza sacrificio, non c’è Creazione e senza male non c’è narrazione, perché non c’è tempo che è separazione tra un prima e un dopo, tra una presenza e un’assenza, non c’è miglioramento né peggioramento, né inizio né fine. Iago, allora, è anche il *trickster* che mette in discussione l’ordine stabilito dalla coppia primordiale Otello-Desdemona (il cui nome viene dal greco *deisidaimonia*, timor di dio)¹², consegnandola al dubbio dell’adulterio, dell’avvenuta adulterazione dell’ordine sancito dalla legge divina. Il peccato originale sembra allora un’allegoria del dubbio, della duplicità, della scelta aperta dall’intervento del Diavolo attraverso il fazzoletto/mela che genera il discernimento, la conoscenza della trama del mondo e del sovvertimento delle sue norme.

Il Diavolo inizialmente non era l’antagonista di Dio, ma il suo deuteragonista ed è proprio in questa figura del doppio, del compagno, dell’Altro che si annida il male. Come in Otello, l’invidia è il motore dell’azione, quel sentimento più pervasivo della gelosia, che ne rappresenta la coniugazione amorosa, si sprigiona dall’ombra gettata su quell’essere che si vede condannato a ruolo di spalla, di eterno secondo. L’origine del cattivo, dunque, non va ricercata nell’antagonista, ma proprio nello sviluppo della figura del deuteragonista, che da comprimario vuole assurgere a un ruolo di primo piano e per poterlo fare prima deve opporsi al protagonista trasformandosi nel suo antagonista¹³. Solo così, dopo una lunga battaglia durata fino ad oggi, è potuto diventare il nuovo protagonista della narratività.

5. La ferita ontologica

Da un punto di vista etimologico la mancanza e il danno mostrano affinità semantiche, anche il danno, infatti, indica una perdita, uno svantaggio. I due concetti indicano una stessa situazione di sottrazione di qualcosa, di diminuzione o imperfezione. La sottrazione di fondamento dell’uomo (l’Assenza), che si

¹⁰ Il «quarto mancante» rappresenta anche il femminile espulso dalla Trinità (Màdera 1998, p. 42).

¹¹ A differenza di quanto afferma Girard (1961, p. 15) su invidia e gelosia come sentimenti triangolari, l’elemento fondamentale non è il “terzo incomodo” ma sempre il quarto, che istituisce la relazione triangolare attraverso l’insinuamento surrettizio dell’oggetto stesso del desiderio nella coppia primordiale, che non è in realtà un oggetto ma è il desiderare stesso.

¹² Cfr. Jung (1938/1940, p. 23).

¹³ Nel film di M. Night Shyamalan *Unbreakable - Il predestinato* (2010), il cattivo per poter diventare tale deve prima creare il suo eroe-antagonista provocando gli incidenti che lo porteranno a prendere coscienza del suo ruolo.

manifesta nella sua carenza morfologica, si riflette apertamente nelle strutture narrative del mito e della fiaba per ripetersi più velatamente, ma insistentemente, negli intrecci del romanzo e del film.

Se tutte le storie, dal mito al film, iniziano con un danneggiamento (X), possiamo sostituire in questa posizione di volta in volta una serie di personaggi maligni che in ogni tempo e luogo hanno svolto questa stessa funzione: l'alterazione dell'ordine stabilito (Báez-Jorge 2003, p. 16). Sotto queste maschere ritroviamo sempre il demonio, colui che cerca di sovvertire la Creazione, l'ordine del mondo danneggiandolo. Egli è l'avversario, l'antagonista di Cristo e per estensione, grazie all'intervento del Paraclito (l'avvocato, il difensore) (Jung 1952a, pp. 393-394, 411-412), di tutti gli uomini e delle loro ipostasi narrative, i personaggi, gli eroi.

Eterno secondo-dio (*deúteros theós*) il Diavolo desidera un mondo tutto suo, una sua creazione, ma se può averla è solo attraverso l'imitazione, la sovversione, il danneggiamento di quel creato che è già esistente. Così il deuteragonista si fa antagonista, avversario, accusatore del giusto (Giobbe) e dunque traditore della verità, istigatore di falsità, creatore, in opposizione a Dio, di finzioni. L'eredità del Diavolo non sta solo nell'innata tendenza ad ordire trame (*plot*)¹⁴, che caratterizzano la specie *homo fictus* (Forster 1927), ma anche nella conoscenza *donata* all'uomo che supplisce alla mancanza originaria attraverso la finzione, intesa come "modo fondamentale della conoscenza" (Borutti 2005a, p. 92), una kantiana "*Darstellung* sublime", "presentazione del non rappresentabile", "elaborazione formale" di un'assenza (*ivi*, pp. 99-103), capacità di dare forma alle cose grazie a una costruzione narrativa, "un'ipotiposi testuale" (*ivi*, p. 111) in cui conoscenza ed estetica trovano il loro punto d'incontro nella dimensione del sublime (*ivi*, pp. 100-101).

Nell'eresia dei naasseni, Satana è come Prometeo il liberatore dell'uomo dall'oppressione di un dio tirannico, castigatore, violento e ingiusto, attraverso il dono della conoscenza (Bloch 1959, p. 1464 e ss.). Questa, tuttavia, non è onniscienza divina ma solo capacità di giudizio del bene e del male, di distinguere tali principi nel mondo attraverso le loro manifestazioni, è la facoltà di dare forma al *continuum* del reale, un'intelligenza estetica. Satana-Prometeo ha donato agli uomini la possibilità di ricreare, proprio come Lui, il mondo, di sovvertire la Creazione, come un *trickster*, inserendovi quell'*elemento añadido* (Vargas Llosa 1991, p. 99) che la rende autonoma rispetto alla realtà. Così l'Uomo-Autore-Scrittore-Narratore diventerà un deicida per rifare la Creazione, per riscrivere il mondo¹⁵. Il Satana-Prometeo di Milton si eleverà fino a diventare una "figura cosmica di prim'ordine, emancipandosi perfino dal suo ruolo subordinato di mano sinistra di Dio", fino a rappresentare "la quintessenza dell'individuazione umana" (Jung 1952b, pp. 300-301). Senza conflitto, infatti, non c'è storia e il conflitto è disordine, opera del Maligno che porta il caos nell'ordine divino. L'antagonista non è dunque solo un opponente da eliminare, ma il motore stesso della storia, senza il quale l'eroe poltrirebbe in una noiosa e piatta beatitudine. L'antagonista è dunque da sempre il protagonista, senza il quale non ci sarebbero storie da raccontare. Dalla Genesi all'Apocalisse è la figura di Satana quella che si impone sulla scena come il vero primo attore¹⁶ della Storia, lasciando a Dio il ruolo relegato di scenografo del mondo. Questo è quanto emerge dal Satana di Milton che primeggia sulla figura divina; e del protagonista sembra avere anche il *physique du rôle* nella rappresentazione pittorica che ne fa Lorenzo Lotto nel dipinto *San Michele abbatte Satana*, in cui il demonio ci appare nei panni di un angelo caduto biondo e attraente, quasi femminile, "creatura bella" lo definisce Mario Praz (2015, p. 56). "Col Milton il Maligno assume definitivamente un aspetto di decaduta bellezza, di splendore offuscato da mestizia e da morte" (*ivi*, p. 58) e nella caduta descritta nel *Paradiso Perduto* c'è già tutto l'ordito di tante trame successive: il più bello degli angeli caduto in disgrazia e sfigurato dalle cicatrici della folgore che medita vendetta.

La ferita dell'eroe, che diventerà quasi un *topos* nella costruzione dei personaggi della letteratura di consumo e del cinema, non è altro che la cicatrice della folgore, la traccia mnemonica della lacerazione originaria. "Gli Eroi delle fiabe hanno un denominatore comune, [...]: manca loro qualcosa o qualcosa viene tolto loro" e proprio per questo, come i rituali antropopoietici, "parlano della ricerca della completezza" (Vogler 1992, p. 75). Gli eroi delle fiabe e quelli delle moderne serie TV condividono una

¹⁴ Tra i significati del termine inglese *plot*, e del suo corrispondente italiano trama, c'è infatti quello di "congiura" (Brooks 1984, p. 12).

¹⁵ Sul concetto di deicidio in Vargas Llosa e sulla letteratura come riscrittura del mondo cfr. Bortoluzzi (2005).

¹⁶ Nel duplice significato di colui che agisce (attore) e di colui che ingaggia la lotta (proto-agonista).

ferita che li deturpa fisicamente, psicologicamente o moralmente e queste ferite non sono altro che “echi personali di un dolore universale”, perché “tutti noi portiamo la ferita della separazione da Dio o dal grembo materno, [...]. Come Adamo ed Eva furono cacciati dall’Eden, noi siamo divisi per sempre dalla nostra sorgente, isolati e feriti” (*ivi*, p. 76).

Il moderno anti-eroe porta al parossismo un carattere da sempre presente nella vita e nell’arte, il segno del male generato dalla Caduta, dalla separazione dell’Unità originaria, del pleroma. Oggi più che mai è tornato di moda il personaggio romantico, byronico e maledetto, che a sua volta non era altro che una delle tante trasformazioni di Satana (Praz 2015, pp. 55-84).

6. Lo sguardo che si ritrae

L’ablazione inflitta all’eroe/anti-eroe, come nei rituali antropopietici, sembra indicare non solo una possibilità tra le tante di costruire l’umano, ma soprattutto la possibilità di essere davanti a quella di non essere, quasi che l’incidere la carne andasse a ribadire il ricordo di ciò che non c’era, togliere per ricordare che “Vuoto è l’inizio” (Bloch 1959, p. 27), lo spalancarsi aperto dalla mancanza del fondamento, di un’origine non originaria sempre rimandata come un’eco da una finzione all’altra. Perché la seduzione del male? Perché essere anti-eroi piuttosto che eroi? Forse la risposta si trova in quell’Assenza che paradossalmente fonda la nostra presenza, in quella ferita originaria nata dalla lacerazione tra la terra e il cielo, dall’abbandono degli dèi, dalla *Spaltung* tra l’Io e l’Altro, tra il soggetto e il mondo intenzionato che l’uomo cerca disperatamente di suturare attraverso la riunione della scissione nel simbolo (*sym-bállein*, mettere insieme, appunto, riunire)¹⁷. L’Ombra è parte di questo simbolo, di cui il Diavolo (il binario, simbolo della duplicità) è un’immagine archetipica¹⁸. Una separazione da riunire, un’oscurità da superare per delineare (identificare) il soggetto e definire il suo rapporto con il mondo. In questo processo, d’individuazione (psicologico), antropopietico (costruzione dell’identità culturale), simbolico (costruzione di un mondo dotato di senso), ciò che si vuol lasciar fuori, rimuovere, è proprio quell’Abisso su cui si fonda. Uno sguardo indietro, prima dei processi citati, di tipo ontologico, scopre l’Abisso e si ritrae. Questo sguardo è anche lo sguardo dello spettatore di fronte ai suoi eroi, malati, violenti, antisociali che rompono con le regole condivise della società, con le norme di comportamento accettate, con l’etica insomma; eroi che mostrano il loro lato in ombra, le forze del caos, che però, come si è visto, costituiscono anche l’energia creativa, motore del cambiamento, apportatrice di luce.

Non dunque un vero e proprio processo d’identificazione sarebbe alla base del piacere generato dall’osservare le peripezie dell’anti-eroe, ma la possibilità, altrimenti pericolosa e potenzialmente esiziale, di gettare un sguardo sugli abissi della nostra anima e di quel mondo che rischia sempre di finire inghiottito dalle sue stesse fondamenta. Questo affacciarsi sull’Abisso per ritrarsene immediatamente (e questo è ciò che offre davvero la finzione, in quanto rappresentazione di mondi possibili) è detto sublime. *Sub-limen*, infatti, nella etimologia latina, indica l’esperienza del limite.

La differenza tra bello e sublime in Kant risiede proprio nel limite che nel bello determina la forma dell’oggetto, mentre nel sublime forma e limite vengono meno (Kant 1790, § 23 p. 73). Nel sublime si fa esperienza di un piacere negativo, che attrae e respinge al tempo stesso. Ciò che è fondamentale nel sentimento del sublime è l’essere esposto alle potenze devastatrici della natura e la possibilità di essere al riparo di fronte ad esse (*ivi*, § 28 pp. 89-90). Nelle parole di Edmund Burke si tratta di “«una specie di orrore piacevole, una certa calma mista allo spavento»” (*ivi*, § 29 p. 105). Si tratta, insomma, di guardare nell’Abisso e ritrarsi, di gettare uno sguardo nell’Ombra e scorgere i limiti dell’umano, di sbirciare dietro la maschera (l’archetipo *Persona*, ciò che mostriamo agli altri) dell’anti-eroe per vederne il volto, ma *volto* come *persona* significa ancora maschera, e maschera è anche la *larva*¹⁹, e larvale è lo stato originario, primigenio, informe.

“Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l’uomo vede ora dappertutto soltanto l’atrocità o l’assurdità dell’essere” (Nietzsche 1872, pp. 55-56), allora l’arte

¹⁷ Sulla lacerazione tra la terra e il cielo e il simbolo come ricongiungimento cfr. Galimberti (1994).

¹⁸ Sulla differenza tra archetipo e immagine archetipica cfr. Trevi (2009a, p. 15).

¹⁹ L’etimologia latina di *larva* indica sia la maschera sia lo spettro, l’ombra o il fantasma.

soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo (*ibidem*).

L'anti-eroe tragico contemporaneo è il volto satiresco che si nasconde dietro la maschera della civiltà, "l'immagine primigena dell'uomo, [...] compagno compartecipe, in cui si ripete la sofferenza del dio" (*ibidem*). E "la natura in cui non è stata elaborata alcuna conoscenza" (*ibidem*) e dunque alcuna etica, al di là del bene e del male. Per Nietzsche (1872, p. 66) il senso della tragedia risiede in "uno sguardo nel baratro" dal quale riemergiamo con una "immagine luminosa", ma per aver guardato sotto la maschera, per aver sciolto "l'enigma della natura" ne abbiamo dovuto violare le leggi più sacre, come Edipo che uccide il padre e giace con la madre, come Prometeo e Satana che sfidano gli dèi per salvare l'uomo. L'eroe tragico, allora, è sempre un anti-eroe perché le sue conquiste, le conquiste dell'uomo, passano attraverso il crimine e l'accettazione delle sue conseguenze. In questo, secondo Nietzsche (*ivi*, p. 69), sta il "sostrato etico della tragedia pessimistica, inteso come *giustificazione* del male umano, cioè tanto della colpa umana quanto della sofferenza per essa meritata". Ed ecco allora il superamento della mancanza originaria attraverso il "supplemento metafisico" dell'arte, perché "solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo appaiono giustificati" (*ivi*, pp. 158-159). Apollo è "divinità etica" e attraverso il *principium individuationis* impone limiti, confini e forme al caos del dionisiaco (*ivi*, pp. 37, 70-71), dà luce all'oscurità, senso all'assurdo, ma a quale prezzo! Il prezzo è la maschera, l'illusione, il destino tragico dell'eroe, l'immolazione di un capro espiatorio che nasconda a tutti l'"eterno dolore originario", "unico fondamento del mondo" (*ivi*, p. 36). Satana, Prometeo, Edipo e come loro tanti altri eroi/anti-eroici pagano il fio per aver sollevato il velo di Maia, svelando l'enigma della "vera conoscenza", "la visione della verità raccapricciante" (*ivi*, p. 55).

L'eroe tragico che sfida il destino e la necessità, dio o il mondo, svela attraverso la sua maschera grottesca il fondamento originario e proprio in questo sta il suo crimine. Da parte sua lo spettatore trae piacere dalla contemplazione dell'illusione estetica e contemporaneamente viene appagato proprio dalla distruzione di quella stessa illusione (*ivi*, p. 157), e in questo duplice movimento sta l'esporsi e il ritrarsi del sublime.

Se ci chiediamo, allora, come sia possibile seguire con apprensione, interesse o partecipazione la vita di personaggi negativi, immorali o cattivi come i mafiosi, i serial killer e gli altri anti-eroi di serie TV, romanzi polizieschi e film d'azione contemporanei, forse la risposta, come in un gioco di maschere, sta in un'altra più antica domanda: "Come possono il brutto e il disarmonico, il contenuto del mito tragico, suscitare un piacere estetico?" (*ivi*, p. 159). La risposta è che la tragedia, oggi come nell'antichità, costituisce una "consolazione metafisica" (*ivi*, pp. 111, 117, 119).



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., 1966, *L'analyse structurale du récit*, "Communications", n. 8 ; trad. it. *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 2002.
- Affergan, F., et al., 2003, *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; trad. it. *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*, Roma Meltemi 2005.
- Báez-Jorge, F., 2003, *Los disfraces del diablo (Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica)*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Bloch, E., 1959, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Il principio speranza*, Milano, Garzanti 2005.
- Bortoluzzi, M., 2005, "Riscrivere il mondo. La teoria della letteratura di Mario Vargas Llosa tra poiesi e antropopoiesi", in "Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura", n. 50-51, pp. 125-148.
- Bortoluzzi, M., Jacorzynski, W., a cura, 2010, *El hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas*, México, Publicaciones de la Casa Chata-CIESAS.
- Bortoluzzi, M., 2013, "Dalla caduta al deicidio: mito, sacrificio e letteratura", in "DADA. Rivista di Antropologia post-globale", n. 1, pp. 53-69.
- Bortoluzzi, M., 2014, "L'eco dall'abisso. Antropologia, letteratura e follia", in "DADA. Rivista di Antropologia post-globale", n. 2, pp. 101-145.
- Borutti, S., 2005a, "Finzione e costruzione dell'oggetto in antropologia", in F. Affergan et al., 2003, pp. 91-120.
- Borutti, S., 2005b, "Per un'ontologia dell'incompiutezza (Kant, Heidegger, Wittgenstein, Freud)", in F. Affergan et al., 2003, pp. 374-397.
- Bremond, C., 1966, "La logique des possibles narratifs"; trad. it. "La logica dei possibili narrativi", in AA. VV., 1966, pp. 97-122.
- Brooks P., 1984, *Reading for the Plot*, New York, Knopf; trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.
- Bruner, J., 1986, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press; trad. it. *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza 2000.
- Carotenuto, A., 1991, *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Milano, Raffaello Cortina.
- Debenedetti, G., 1992, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
- De Martino, E., 1997, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri.
- Forster, E. M., 1927, *Aspects of the Novel*, Cambridge, King's College; trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti 1991.
- Freud, S., 1919, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, 18 voll., Francoforte, S. Fischer Verlag; trad. it. *Il perturbante*, in Freud, *Opere*, vol. 9 (1917-1923), Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 79-118.
- Galimberti, U., 1994, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli.
- Gehlen, A., 1950, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden, Aula; trad. it. *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli 1990.
- Girard, R., 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset; trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani 2002.
- Jung, C. G., 1921, *Psychologische Typen*, Zurigo, Rascher Verlag; trad. it. *Tipi psicologici*, in Jung, *Opere. Tipi psicologici*, Vol. 6, Torino, Boringhieri 1969.
- Jung, C. G., 1938/1940 *Psychologie und Religion*, Zurigo, Rascher; trad. it. *Psicologia e religione*, in Jung, *Opere. Psicologia e religione*, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 15-113.
- Jung, C. G., 1942/1948, *Versuch zu einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas*; trad. it. *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in Jung, *Opere. Psicologia e religione*, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 115-194.
- Jung, C. G., 1952a, *Antwort auf Hiob*, Zurigo; trad. it. *Risposta a Giobbe*, in Jung, *Opere. Psicologia e religione*, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 337-457.
- Jung, C. G., 1952b, *Vorwort zu Z. Werblowsky: "Lucifer and Prometheus"*; trad. it. *Prologo al libro di Zwi Werblowsky Lucifer and Prometheus*, in Jung *Opere. Psicologia e religione*, Vol. 11, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 298-301.
- Kant, I., 1790, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, Lagarde; trad. it. *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza 1991.
- Kilani, M., "Cannibalismo e antropopoiesi o del buon uso della metafora", in F. Affergan, et al., 2003, pp. 261-306.



- Màdera, R., 1998, *Carl Gustav Jung. Biografia e teoria*, Milano, Bruno Mondadori.
- McKee, R., 1997, *Story*, New York, HarperCollins; trad. it. *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Roma, Omero-ebook 2013.
- Meletinskij, E. M., 1994, *O literaturnykh archetipach*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet; trad. it. *Archetipi letterari*, Macerata, eum edizioni 2016.
- Nietzsche, F., 1872, *Die Geburt der Tragödie*; trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1992.
- Paci, E., 1950, "Il nulla e il problema dell'uomo", Torino; in E. de Martino, 1997, pp. 254-262.
- Praz, M., 2015, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR.
- Prince, G., 1987, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press; trad. it. *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni 1990.
- Propp, V. Ja., 1928, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 2000.
- Remotti, F., 2001, *Prima lezione di antropologia*, Bari, Laterza.
- Remotti, F., 2005a, "Sull'incompletezza", in F. Affergan *et al.*, 2003, pp. 21-90.
- Remotti, F. 2005b, "Interventi estetici sul corpo", in F. Affergan *et al.*, 2003, pp. 335-369.
- Romano, A., 2009a, "Tre contributi alla fenomenologia dell'Ombra", in M. Trevi, A. Romano, 2009, pp. 55-104.
- Romano, A., 2009b, "Il diavolo nell'esperienza analitica", in M. Trevi, A. Romano, 2009, pp. 141-157.
- Trevi, M., Romano, A., 2009, *Studi sull'Ombra*, Milano, Raffaello Cortina.
- Trevi, M., 2009a, "Sul problema dell'Ombra nella psicologia analitica", M. Trevi, A. Romano, 2009, pp. 1-53.
- Trevi, M., 2009b, "Ombra: metafora e simbolo", in M. Trevi, A. Romano, 2009, pp. 105-140.
- Vargas Llosa, M., 1991, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral.
- Vogler, C., 1992, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City CA, Michael Wiese Productions; trad. it. *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Roma, Dino Audino 2010.

