

La morte della parola e il riverbero iconico

Alex Borio

Università di Torino

1. Introduzione

L'indicibile genera mostri. Quando, linguisticamente, risulta impossibile declinare la visionarietà in corrispondenze istituzionalizzate/empiriche/logiche, si determina un fenomeno peculiare: la morte e il necessario rinnovamento delle possibilità dialettiche.

Occorre premettere anzitutto che ogni individuo è indotto a rielaborare verbalmente le proprie esperienze e la propria interiorità: si tratta della predisposizione a razionalizzare e definire compiutamente il sé e il fuori da sé. Scrive Ludwig Wittgenstein nel passaggio conclusivo della sua opera *Osservazioni filosofiche*:

Si tenta sempre [...] di delimitare e far risaltare il mondo entro il linguaggio – cosa che non riesce. L'essere ovvio del mondo appunto in questo si esprime, che il linguaggio significa solo il mondo e può solo significare il mondo. Infatti, dal momento che il linguaggio solo dal proprio significato, solo dal mondo ottiene il proprio modo di significare, non è pensabile un linguaggio che non rappresenti il mondo¹.

La parola cerca di configurare lessicalmente e concretamente le immagini mentali e i dati empirici: traducendo in linguaggio elementi esistenti e condivisibili (dal punto di vista dell'esperienza alla portata di ogni individuo), essa si forgia su (e a sua volta forgia) modelli visivi e concettuali che, entro certi limiti culturali e fisici, costituiscono una sorta di ideale e limitato (benché estremamente vasto) archivio di referenti coi quali è possibile interagire e che il linguaggio traduce verbalmente. Si legga in merito il seguente passaggio di *Aspetti linguistici della traduzione* di Roman Jakobson:

Le lingue differiscono essenzialmente in ciò che devono esprimere e non in ciò che possono esprimere. Ogni verbo di una data lingua pone imperativamente una serie di domande a cui si deve rispondere sì o no, come per esempio: l'evento narrato è concepito facendo riferimento al suo compimento o no? L'evento narrato

¹ L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, p. 47.

è presentato come antecedente all'atto di parola o no? Naturalmente l'attenzione dei parlanti e degli ascoltatori indigeni è costantemente focalizzata sulle categorie obbligatorie del loro codice verbale².

A tal proposito proprio i modelli precedentemente menzionati, in qualità di connettori fra diverse individualità, sono chiamati in causa da Carl Gustav Jung, il quale, elaborando la teoria dell'inconscio collettivo, ragionò sulle possibilità connotative ad ampio raggio che tali modelli offrono:

al mondo effimero della nostra coscienza essi [modelli] comunicano una vita psichica sconosciuta, appartenente a un lontano passato; comunicano lo spirito dei nostri ignoti antenati, il loro modo di pensare e di sentire, il loro modo di sperimentare la vita e il mondo, gli uomini e gli dei. L'esistenza di questi stati arcaici costituisce presumibilmente la fonte della credenza nella reincarnazione e nella credenza di "vite anteriori"³.

Dunque esiste un macrosistema di corrispondenze archetipiche latenti ma attivabili, che conferiscono senso e comunicabilità a esperienze e idee. Le suggestioni iconiche si sublimano di conseguenza in codici istituzionalizzati grazie alla presenza di costanti comprensibili interculturalmente: i già citati modelli condivisi, che garantiscono la possibilità di comprensione in virtù della possibilità di omologazione in determinate categorie mentali e fisiche "accettabili" e "verbalizzabili", anche se eventualmente non conosciute direttamente. A tal riguardo si consideri la famosa riflessione proposta da Galileo Galilei, che individua una costante interpretativa razionale nella realtà:

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico lo universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, a conoscer i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto⁴.

In realtà l'osservazione del dato empirico, anche in caso di rigore scientifico assoluto, non garantirebbe una riproduzione linguistica corrispondente a livello ottimale, poiché come puntualizzato da John Robert Searle in *La costruzione della realtà sociale*:

² R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 58.

³ C.G. JUNG, *L'inconscio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 27.

⁴ G. GALILEI, *Prose scelte*, Firenze, G. Barbera Editore, 1872, p. 21.

l'oggettività epistemica completa è difficile [...] In senso stretto c'è un numero indefinitamente ampio di punti di vista differenti, di aspetti differenti e di differenti sistemi concettuali in base ai quali ogni cosa può essere rappresentata. Se ciò è vero, e lo è certamente, allora sarà impossibile ottenere la coincidenza tra realtà e verità che molti filosofi sembrano inseguire. Ogni rappresentazione ha una forma aspettuale. Essa rappresenta il suo obiettivo in base ad alcuni aspetti e non ad altri [...] solo da un particolare punto di vista che noi rappresentiamo la realtà ma la realtà ontologicamente oggettiva non ha un punto di vista⁵.

Tuttavia, richiamando nuovamente in causa Wittgenstein, Il linguaggio è comunque una rappresentazione logico-formale dei fatti e della realtà, e la totalità dei fatti registrabili può essere rappresentata dalle parole, poiché fra i primi e la rispettiva rappresentazione logica (il linguaggio appunto) esiste un certo isomorfismo, ovvero, un'analogia formale che permette di porli in relazione fra loro. Filippo Accurso, a commento delle tesi di Wittgenstein, scrive su *Visione e determinazione concettuale. Un approccio epistemologico alla filosofia della matematica del secondo Wittgenstein*:

Se interpretiamo correttamente il pensiero di Wittgenstein [...] la grammatica non si limita a fornire l'impalcatura concettuale, ma determina, in buona parte, il significato complessivo dell'esperienza. In secondo luogo, la valida tesi della realtà come "shadow of grammar", si trasforma in una solida base per sostenere che la grammatica entra, in qualche misura, complessivamente e discrezionalmente, nella produzione dei fatti⁶.

Quando però si vogliono descrivere e comunicare idee o immagini mentali peculiari e soggettive al punto di non corrispondere in alcuna misura a un effettivo ente reale riconosciuto e spiegabile, la parola irrimediabilmente muore. O meglio decade il suo ruolo di meccanismo regolatore di significato compiuto. Entra in gioco la creatività, che sfrutta la possibilità di generare una dimensione artistica che sfugga alle classificazioni e, conseguentemente, alla definizione linguistica puramente connotativa. In questi casi, essendo diventata la parola un simulacro bisognoso di essere investito di un nuovo senso, le lacune del linguaggio possono essere colmate mediante il ricorso a scheletri di idee ai quali occorre aggregare atomi di senso solitamente non associati fra loro: una sorta di discorso sinestetico, che può evolversi in vero e proprio linguaggio fantastico mediante il quale le risorse linguistiche possono associare in modo disinvolto ma rappresentativo eventi con significati.

⁵ J.R. SEARLE, *La costruzione della realtà sociale*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 171-198.

⁶ F. ACCURSO, *Visione e determinazione concettuale. Un approccio epistemologico alla filosofia della matematica del secondo Wittgenstein*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2002, p. 109.

Circa il ricorso a un linguaggio che si proponga di illustrare l'inesprimibile, scrive a riguardo Giovanni Ariano nel suo volume *Diventare uomo. L'antropologia della psicoterapia d'integrazione strutturale*:

Le parole hanno in comune solo le lettere, la stessa parola può descrivere concetti completamente diversi: siamo nel mito della torre di Babele, dove gli uomini non si capiscono più pur restando nello stesso posto [...]. Lo scopo del linguaggio fantastico non è la ricerca di una verità condivisa dalla comunità quanto piuttosto la ricerca di una verità che il soggetto condivide con chi spontaneamente vi aderisce⁷.

Gianmario Balzarini e Clorinda Salardi su *Analisi immaginativa* proseguono idealmente il discorso: “la rappresentazione fantastica dà un fondamento di realtà a un'immagine irreale mentre, al contrario, nell'immagine-copia del reale si insinua un sospetto di irrealtà: ogni immagine è già un'interpretazione personale del reale”⁸.

In tal senso la letteratura offre una scappatoia proficua per la traduzione delle proprie idee razionalizzandole in macrosistemi di senso alternativo a quello comune. In particolare la letteratura orrorifica costituisce un humus fertilissimo. Quello in cui, più prosperamente, citando Francisco Goya: “La fantasia priva della ragione [è il caso di specificare in questa sede: ragione intesa come canonizzazione. Nda] produce impossibili mostri: unita alla ragione è madre delle arti e origine di meraviglie” (citazione tratta da un manoscritto autografo di Francisco Goya conservato nel Museo del Prado, vedi fig. 1).

2. *Narrativa orrorifica e danza macabra*

Una definizione esauriente della narrazione orrorifica è quella secondo la quale:

Una narrazione si può definire horror quando, premendo sulla mancanza delle percezioni sensoriali e sulle differenze soggettive della rappresentazione del reale, descrive possibili irruzioni di elementi irrazionali nella vita quotidiana e ne immagina le conseguenze, spesso connotate da reazioni violente e da sviluppi estremi, talora altamente drammatici e tragici⁹.

Importante il rilievo attribuito *in primis* alla mancanza di controllo quale elemento che scatena il senso dell'orrore: mancanza di percezioni sensoriali e dif-

⁷ G. ARIANO, *Diventare uomo. L'antropologia della psicoterapia d'integrazione strutturale*, Roma, Armando Editore, 2000, p. 272.

⁸ B. GIANMARIO – S. CLORINDA, *Analisi immaginativa*, Roma, Astrolabio, 1986, p. 56.

⁹ <http://scriptavolant.altervista.org/joomla/generi-letterari/84-il-romanzo-dellhorror>.

ferenze soggettive mettono in discussione la capacità di gestire la situazione, minando le certezze. Il pericolo diventa ancor più destabilizzante in quanto ineliminabile: decade la possibilità di appropriarsi della realtà mediante la rassicurante pratica dell'attribuzione di un nome che la collochi nella sfera dello scibile e di conseguenza del gestibile. L'irrazionale che si manifesta si sposa poi alla perfezione con il concetto di macabro, ovvero di una vera e propria minaccia mortale veicolante una percezione di angoscia acuita dalla natura inumana dell'elemento di turbativa. Si notino ora le definizioni di danza macabra proposte dall'*Enciclopedia Treccani*:

La danza macabra veniva raffigurata nei luoghi sacri e nei cimiteri [...] la Morte, effigiata come uno scheletro, o un cadavere scarnito, si presentava successivamente al papa, all'imperatore, e via via a tutti gli "stati del mondo", fino al borghese, al mercante, al contadino, per invitarli al suo ballo: e se avvertiamo che la serie si apriva di solito con un'immagine della Creazione dell'uomo e si chiudeva col Giudizio universale, è facile scorgervi la rappresentazione simbolica della fine di tutto il genere umano [...]. Il tema della danza si diffuse specialmente, per mezzo delle arti figurative, nell'Europa centrale; una celebre serie di stampe del Holbein, che accompagnava "I simulacri della morte" (1ª ediz., Lione 1538) contribuì all'interpretazione satirica di quelle scene ammonitrici, in cui ogni uomo vede interrotte le sue opere e i suoi piaceri dall'improvviso e inevitabile intervento della Morte, che lo schernisce nelle sue vane illusioni. Oltre alle numerose figurazioni plastiche, la danza ispirò alcune scene del dramma sacro, come un preludio al Giudizio finale¹⁰.

Importante considerare l'approfondimento a riguardo proposto dal sito Sapere.it:

tema iconografico, diffuso alla fine del Medioevo soprattutto in Francia (*danse macabre*) e in Germania (*Totentanz*), derivante dall'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*. La composizione, che veniva dipinta nei luoghi destinati alla sepoltura (i chiostri dei monasteri, le navate e le cappelle delle chiese), si presenta come una processione di uomini di tutte le classi sociali (a significare l'uguaglianza di fronte alla morte), ciascuno accompagnato dal proprio cadavere disseccato, rivestito ancora di qualche brandello di carne (solo nel sec. XVI al posto dei cadaveri compaiono gli scheletri); i morti sono disposti in ordine gerarchico e i laici si alternano agli ecclesiastici. La più antica danza macabra (oggi distrutta ma nota attraverso stampe) fu dipinta nel chiostro del Cimitero degli Innocenti a Parigi nel 1424. Da questo archetipo derivano le pitture di Basilea (1440), di S. Maria di Lubeca (1463), di Kermaria in Bretagna (1440) e di La Chaise-Dieu in Alvernia (1460). Nel 1485 Guyot Marchant pubblicò una serie di xilografie in cui compare per la prima volta una danza macabra di donne, disposte non in ordine

¹⁰ [http://www.treccani.it/enciclopedia/danza-macabra_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/danza-macabra_(Enciclopedia_Italiana)/).

gerarchico, ma secondo l'età. Sul tema della *Totentanz* Holbein eseguì una serie di xilografie (Lione, 1538). In Italia il tema ha rari esempi limitati al Settentrione (Clusone, 1470; Pinzolo, 1538) ed è generalmente sostituito da quello più diffuso del *trionfo della morte*¹¹.

Dalla lettura delle due citazioni risulta che il significato veicolato dalle rappresentazioni di danza macabra è comune a quello proprio della letteratura dell'orrore. In più, i due estratti riportati sopra denotano la trasversalità geografica e cronologica del tema in questione e la progressiva differenziazione iconografica.

Dal punto di vista tematico è essenziale puntualizzare che la danza macabra si impone come vero e proprio momento insindacabilmente assertivo: non descrive il processo che conduce alla morte, bensì enuncia un fatto, assumendo la valenza di una dichiarazione dogmatica. Risulta altrettanto evidente che il presagio/ammonimento dell'inevitabile morte è stato concepito nel corso dei secoli offrendo interpretazioni della componente visiva che, pur non tradendo il tema, non sono esattamente coincidenti dal punto di vista iconico (poiché l'evento soprannaturale, in quanto extra-umano e dunque non canonizzabile secondo parametri razionali, può essere interpretato pittoricamente in modo personale e creativo, pur nel rispetto del messaggio veicolato), non stabilendo pertanto un canone visivo tassativo al punto di escludere interpretazioni personali.

Alcune interpretazioni artistiche di danza macabra, che rappresentano alcuni casi di reinvenzione figurativa che il soggetto rende possibili: i classici scheletri vengono a volte sostituiti con differenti tipologie di mostri. Risulta inoltre non sistematica la presenza umana [figg. 2 e 3].

Ovviamente anche in letteratura la descrizione della danza macabra consente eterogenee possibilità espressive: la libertà figurativa nelle arti visive corrisponde a quella lessicale in scrittura.

Quanto a valenza simbolica e narrativa, il corrispettivo letterario del *memento mori* pittorico (in quanto agnizione di un fatto decisivo che accadrà in futuro) coinciderebbe idealmente con un climax o con uno snodo narrativo implicante una svolta cruciale. Inoltre in letteratura un'ideale danza macabra è particolarmente incisiva in posizione di incipit, poiché (se la narrazione venisse articolata abilmente) ammanterebbe con un'aura di fatalità lo svolgersi della trama, intensificandone l'atmosfera.

Un caso emblematico relativamente al genere horror è offerto dalla narrativa di Clive Barker (Liverpool, 5/10/1952), autore inglese (considerato il vero erede del "re del brivido" Stephen King) che ha rappresentato, nei suoi romanzi e racconti, autentici esempi di messa in scena del macabro e di inefficacia della parola nella descrizione dei fenomeni ai quali i protagonisti assistono.

¹¹ <http://www.sapere.it/enciclopedia/danza+m%C3%A0cabra.html>.

Tutte le peculiarità della danza macabra sopra evidenziate, infatti, sono spiccatamente presenti nella visione poetica Barkeriana, e sono associate all'impossibilità di intendere e comunicare gli eventi. Inoltre, l'inappellabilità della sentenza di morte è espressa quasi sistematicamente nell'apertura delle sue opere.

3. *La narrativa orrorifica di Clive Barker*

Occorre anzitutto una premessa psicoanalitica di carattere generale: l'inconscio determina i comportamenti individuali e induce a trasporli in un contesto sociale. Per poter interagire col contesto l'individuo deve relazionarsi con se stesso e raccontarsi. A tal proposito, esaminando la teoria formulata sull'inconscio da Jacques Lacan, Massimo Recalcati scrive:

La parola è ciò che attribuisce un senso storico alla vita. È solo il suo potere simbolico che umanizza la vita. L'esperienza della parola analitica è l'esperienza di una risoggettivazione progressiva, attraverso la parola, del proprio tempo storico. Ma, possiamo chiederci, questa risoggettivazione deve essere pensata come una sorta di metabolismo psichico? Per Lacan l'inconscio come "capitolo censurato della mia storia" designa l'inconscio non tanto come riserva segreta del senso, ma come ciò che deve essere restituito al senso¹².

L'inconscio si configura, citando Jacques Lacan, come capitolo censurato del libro della storia del soggetto. Ricorrendo alle parole "capitolo" e "storia", Lacan propone una visione linguistico-letteraria dell'individuo. Il linguaggio (e di conseguenza la parola) è dunque fondamentale, e il processo che regola l'articolazione linguistica si attiva stabilendo a livello inconscio dinamiche combinatorie che influenzano la produzione consapevole e intenzionale di senso. Tutte le formazioni dell'inconscio hanno struttura di linguaggio, e rielaborate linguisticamente producono senso. Quando la realtà sfugge alla propria capacità di interazione e di espressione, l'individuo rischia di disgregarsi, poiché nemmeno a livello recondito si può instaurare un contatto produttivo.

La narrativa di Clive Barker per antonomasia sviscera la fallacia dell'intelletto nel comprendere e classificare l'ignoto. L'immaginario dell'autore, focalizzandosi su circostanze nelle quali l'inconscio *in primis* non riesce ad assimilare e produrre senso, ha generato creature contraddistinte dal grossolano/inconcepibile/incompleto. Esseri che rappresentano una possibilità di configurazione fisica e sociale diversa da quella consueta, che diventano rappresentazione di una realtà alternativa a quella conosciuta dall'uomo, il quale non la riesce a introiettare data l'assenza di corrispettivi sia consci che inconsci, e pertanto la teme e la rifiuta. La raffigurazione bizzarra e inquietante dei mostri (nella maggior parte dei

¹² <http://www.psychiatryonline.it/node/3409>.

casi ricalcanti approssimativamente sembianze antropomorfe: sono infatti composti da attributi pseudo-umani assemblati in modo tale da comunicare la percezione di sbagliato nel disegno anatomico) implica la morte dell'ordine umano provocata da esseri destinati a prevalere in virtù della sottomissione in prima istanza psicologica che impongono agli uomini, incapaci di concepirli e perciò di interagire con loro. L'apparizione dell'inspiegabile forgiato scombinando l'ordine e il significato dell'intelligibile e del "corretto", costringe i personaggi umani a presagire il momento della morte e a prendere atto dell'esistenza di una differente configurazione fisica che nega la propria, psicologicamente prima ancora che fisicamente: la sostituzione inconscia (anziché l'integrazione) di un modello (percepito come minaccioso) non conforme al proprio decreta la morte ideale di quest'ultimo.

4. *Il memento mori barkeriano*

Come anticipato, il senso del macabro e della fallacia della parola sono significativamente ibridati soprattutto in alcuni incipit Barkeriani. In numerose opere di Clive Barker l'epilogo luttuoso non è in discussione. Nella maggioranza dei casi le vicende raccontate si concludono nel segno della morte già annunciata in abbondante anticipo. Principalmente in questi casi la comunanza fra la narrativa dell'autore inglese e la danza macabra diventa palese.

Emblematico in tal senso l'incipit dolente di *Cabal*, romanzo pubblicato nel 1988: "Tra tutte le promesse avventate, fra tutti i giuramenti notturni fatti in nome dell'amore, nessuno più di "Non ti lascerò mai" è destinato a non essere mantenuto. Questo, ormai, Boone lo sapeva"¹³. Questo romanzo, che mette in scena la dolorosa parabola di Aaron Boone (un giovane afflitto da incubi nei quali visualizza la sinistra città di Midian, covo di creature mostruose che hanno costituito un vero e proprio organismo sociale alternativo a quello degli uomini e dove lui giungerà per assurgere a una nuova dimensione fisica e spirituale), rievoca il senso di angoscia trasmesso dall'anticipazione della fine della vita (qui coincidente con un nuovo inizio: il protagonista sarà accolto nella comunità di Midian solo dopo esser stato ucciso ed essersi trasformato in mostro) causata da esseri che hanno assunto la propria oscena fisionomia a seguito del trapasso (non a caso Midian sorge nei sotterranei di un cimitero: morte che diviene trasformazione) e che esercitano una fascinazione subliminale (i mostri appaiono prima nei sogni del ragazzo) che induce il protagonista a ripudiare la propria dimensione umana: la crisi del sé inizia dall'identità psicologica di Aaron che ambirà a conseguire uno stato di mostruosità anche fisica. E il parallelismo con la danza macabra, nel caso di *Cabal*, risulta ancor più esplicito trasponendo-

¹³ C. BARKER, *Cabal*, Venezia, Sonzogno, 1990, p. 1.

si sul piano visivo, quando lo stesso Barker, nel 1990, dirige la trasposizione cinematografica del proprio romanzo.

Il film rivisita fedelmente l'opera scritta, e proprio la scena d'apertura comunica l'imminente apocalisse dell'ordine umano sostituendo all'asserzione di pessimismo universale della pagina scritta una corsa sfrenata delle creature mostruose: queste si rotolano a terra, si contorcono e si dimenano durante l'avanzata verso il cancello del cimitero sotto il quale si trova Midian. L'inserito onirico (l'intera sequenza è infatti un incubo di Aaron) presenta i mostri perversamente ilari, che si rivolgono a un virtuale pubblico per manifestarsi nella loro assenza e minacciarlo. Il parallelismo iconico con lo svolgimento della danza della morte è palese: in un contesto funerario si assiste all'incedere sfrenato e macabramente gioioso di esseri infernali che minacciano, in virtù della loro sola presenza, l'uomo.

Un altro incipit Barkeriano (questa volta unicamente letterario, come del resto anche gli esempi che seguiranno, e più complessamente articolato rispetto al precedente) palesa la consonanza tematica della narrativa dell'autore con la danza macabra: si tratta dell'inizio di *Libri di sangue. Le stelle della morte*:

I morti hanno vie di comunicazione. Percorrono le ignote distese dietro la nostra vita, animate dal traffico interminabile di anime dipartite, nell'infalibile procedere di treni fantasma, di vagoni di sogno. Capita di udire le vibrazioni e il tumulto del loro passaggio nei punti di rottura del mondo, attraverso le crepe aperte da atti di crudeltà, violenza e depravazione. Si può scorgere il carico di quei convogli, i morti vaganti, quando il cuore è vicino a scoppiare e si manifestano allora visioni che meglio sarebbe tenere celate. Ci sono autostrade con tanto di segnaletica, viadotti e piazzole di sosta. Ci sono caselli e svincoli. È in corrispondenza di queste intersezioni, dove si incrociano e si mescolano le folle dei morti, che propaggini di questi itinerari segreti tracimano talvolta nel nostro mondo. Il traffico è intenso ai crocicchi, dove più stridule risuonano le voci dei morti. Lì le barriere che separano una realtà da quella attigua si sono assottigliate per il passaggio di innumerevoli piedi¹⁴.

Lo scrittore in questo caso applica al mondo dell'ignoto le convenzioni lessicali con le quali si descrive la quotidianità, a cominciare proprio dall'aggettivo "ignote" (nel senso di incomprensibili perché al di fuori della nostra portata logico-esperienziale in quanto "dietro la nostra vita"), acuendo il senso di disagio e minaccia, proprio in virtù del ricorso a convenzioni famigliari per dipingere la dimensione trascendente. Inoltre rievoca un ulteriore *topos* classico delle danze della morte: l'ostentazione dei morti che squarciano la superficie apparentemente compatta del reale per rivelare l'inevitabile futuro ai vivi. Perciò rispetto

¹⁴ ID., *Libri di sangue. Le stelle della morte*, Roma, Alberto Castelvechi Editore, 2011, p. 9.

al contenuto perentoriamente e prettamente assertivo dell'apertura di *Cabal*, la maggiore ariosità della scena consente qui a Barker di rendere più incisivo il parallelismo con l'immaginario pittorico, rielaborando letterariamente un preciso elemento iconico e ispirando suggestioni visive oltre che tematiche.

Anche il seguente esempio tratto dall'incipit di *Imajica* (romanzo pubblicato nel 1991), rievoca una peculiarità prettamente visiva riscontrabile in alcune rappresentazioni della danza macabra:

Era il principio basilare di Pluthero Quexos, il più celebrato drammaturgo del Secondo Dominio, che in ogni racconto, non importa quanto ambizioso il fine o profondo l'argomento, ci fosse spazio unicamente per tre attori principali. Tra re in guerra, un paciere; tra spose adoranti, un seduttore, o un bambino. Tra gemelli, lo spirito del grembo. Tra amanti, la morte. Altri attori potevano attraversare il dramma in gran numero, persino a migliaia, ma potevano essere solo spettri, comparse o, in rare occasioni, riflessi dei tre esseri reali e vigorosamente caratterizzati che stavano al centro dell'azione. E neppure questo trio essenziale sarebbe rimasto intatto, o almeno così egli insegnava. Si sarebbe ridotto costantemente nel corso della storia: i tre sarebbero diventati due, i due uno, finché la scena fosse rimasta deserta¹⁵.

In questo caso, il ripetersi di personaggi in ordine di tre destinati alla riduzione progressiva fino al nulla, rimanda a una delle casistiche da manuale nelle visualizzazioni della danza di morte: ovvero la presenza dei "tre vivi e tre morti". A riguardo, Johan Huizinga in *Autunno del medioevo* (1992) spiega che la rappresentazione dei tre morti e dei tre vivi rappresenta l'anello di congiunzione fra la terrorizzante immagine del decadimento e il concetto, connaturato alla danza macabra, che al cospetto della morte sono tutti uguali. Si tratta di un soggetto iconografico che presenta molteplici varianti locali, e rappresenta tre giovani cavalieri che incontrano tre morti viventi, che li avvertono: "Ciò che sarete voi, noi siamo adesso. Chi si scorda di noi, scorda se stesso". L'argomento è elaborato in forma di poema nel 1280 da Baudouin de Condé in *Dict des trois morts er des trois vifs* e nel 15 sec. da John Audelay in *Three dead kings* [fig. 4].

Adesso si consideri, in quanto estremamente dettagliato al punto da sconfinare nel pittorico, l'inizio del racconto *La pelle dei padri*, incluso nella raccolta *Libri di sangue. La sfida dell'inferno*:

Poi udì la musica [...]. A cosa assomigliava? Sì, al vento che soffia fra i cavi telefonici, un'onda sonora senza origini, aritmica, senz'anima [...] nel suo campo visivo si insinuarono delle figure piccolissime che camminavano, o forse saltellavano o danzavano [...] Si incamminò nel deserto per raggiungerli [...] adesso riusciva a sentire la musica in modo più nitido. Non c'era melodia apparente, ma [...] urla e

¹⁵ ID., *Imajica*, Venezia, Sonzogno, 1991, p. 1.

mugolii, fischi, tambureggiamenti e ruggiti [...] poi cominciò a vedere la processione più chiaramente [...] Cominciò a pensare che fosse una specie di carnevale, tanto più straordinario in quanto si svolgeva proprio lì, nel mezzo del nulla. I danzatori [...] Indossavano sul capo degli ornamenti e portavano delle maschere, che vacillavano a un'altezza molto superiore a quella umana... c'era uno sventolare di piume coloratissime e stelle filanti serpeggiavano nell'aria dietro di loro [...] ora camminavano al passo, l'attimo dopo saltellavano, alcuni di loro, pancia a terra, si dimenavano [...] Davidson [...] raccogliendo tutte le energie che gli rimanevano, gridò: «Ferma!» [...] non c'erano dubbi su quanto vedeva. I suoi occhi doloranti sapevano distinguere la cartapesta dalla carne, l'illusione dalla realtà deforme. Le creature [...] erano dei mostri il cui aspetto non era paragonabile neanche agli incubi più pazzeschi¹⁶.

La sequenza sopra riportata introduce il lettore in un vero e proprio processo che dal reale-codificato conduce all'inintelligibile. Segni e stimoli riconoscibili, pur appartenendo alle stesse categorie percettive con le quali l'essere umano interagisce abitualmente (suoni, oggetti, movimenti), non riconducono ad alcuna fonte identificabile. Dunque iniziano a sfumare le certezze circa la percezione della realtà e della possibilità di nominarla per affermare la propria coerenza in un disegno socio-culturale complessivo. Lo strumento per esprimerci, il linguaggio, non è più efficace in quanto non riconduce l'alterità nella nostra sfera di consapevolezza e possibilità di azione. Davidson (il protagonista del racconto dal quale la citazione è tratta) tenta di classificare lo spettacolo al quale sta assistendo associando al contesto referenti linguistici che non esulino dalla sfera dell'intellettualmente padroneggiabile (“specie di carnevale”, “maschere”), fino alla constatazione dell'impossibilità di comprendere la natura dell'evento: di conseguenza l'intelletto e il discorso ricorrono a designazioni evanescenti, imprecise (“mostri il cui aspetto non era paragonabile neanche agli incubi più pazzeschi”). La narrazione prosegue descrivendo in questi termini la sfilata mostruosa:

Uno era alto forse cinque, sei metri. La pelle [...] era una guaina di aghi, la testa un cono di denti sporgenti [...] Un altro era munito di tre ali e dimenava la coda triforcuta [...] con l'entusiasmo di un rettile. Un terzo e un quarto erano uniti in uno sposalizio di mostruosità, il cui risultato era più ributtante delle singole parti. In lunghezza e in larghezza questa simbiosi infernale era congiunta in un matrimonio di penetrazioni, gli arti conficcati e protesi nella carne del partner¹⁷.

Ormai il controllo della realtà è del tutto smarrito, vanamente Davidson ricorre a referenti empirici famigliari per descrivere gli attributi sfoggiati dai mo-

¹⁶ ID., *Libri di sangue. La sfida dell'inferno*, Venezia, Sonzogno, 2012, pp. 153-154-155.

¹⁷ ID., *Libri*, cit., p. 156.

stri, ma la configurazione complessiva sfugge del tutto alla comprensione, anzi: l'approssimazione descrittiva dovuta all'associazione di caratteristiche conosciute a un insieme organizzato che invece si sottrae all'esperienza, produce un abominio ancor più inaccettabile di quanto sembri, proprio perché non viene osservata l'alterità riconoscendole legittimità e coerenza (seppure aliene e peculiari), bensì non accettandola: va in scena il dramma dell'incomunicabilità. Importante, a questo punto della riflessione, sottolineare alcune implicazioni psicoanalitiche. In prima istanza, il desiderio (vera e propria necessità) di conferire una norma all'evento che invece la elude, è frustrato dalla mancanza di possibilità dell'intento a partire dall'inconscio stesso: ne consegue il principio della crisi e la perdita di sicurezza e certezze, in quanto Davidson (e dopo di lui i cittadini del paese verso il quale stanno marciando le creature) fallisce nella possibilità di spiegare (e dunque tentare di gestire) una situazione che irrompe nella quotidianità codificata determinando un cortocircuito logico/procedurale. L'impatto con l'alterità che problematizza la propria identità in termini di gestione delle circostanze crea mostri non in quanto intrinsecamente tali, ma in funzione della minaccia che rappresentano alla nostra pretesa di conoscenza e alla nostra interiorità. L'inconscio stesso diviene spazio di virtualità non più realizzabili. E dunque primo motore della disgregazione. Crollano anzitutto le basi stesse di costituzione del sé e del rapporto con l'alterità: primo sintomo è proprio l'inefficacia linguistica.

La parola perde la propria funzione regolatrice, non è più rassicurante. Denota invece l'impossibilità dell'intelletto a esercitare una funzione di decodifica del dato oggettivo, rivela le lacune della struttura discorsiva che riesce a intessere una comunicazione produttiva con la contingenza solo nel caso sia ascrivibile a un inventario mentale profondamente radicato alle categorie del conosciuto/spiegabile. Le parole che non adempiono al proprio compito riparano nella scappatoia offerta dall'indefinita parola "mostri". Importante considerare che uno dei significati originari del termine latino *monstrum* è prodigio, segno inconcepibile. Solo in seguito le sfumature di senso hanno acquisito valenza intrinsecamente negativa (comportando automaticamente gli attributi di malvagità e ripugnanza). La parata mostruosa alla quale Davidson assiste, rappresenta una danza macabra indescrivibile in piena regola: un'allegorica processione di esseri mostruosi che non appartengono alla vita e che ricordano agli attoniti spettatori l'inevitabile fine. La congrega che appare all'inizio del racconto, intersecando il proprio destino (proteso al recupero di Aaron, un bambino nato anni prima dalla fecondazione da parte di una delle creature di una donna della cittadina di Welcome, dove la processione si sta avviando) con quello degli esseri umani che incontrerà, ne segnerà il destino di rovina e morte (quindi annunciazione di morte collettiva), poiché questi non accettando e temendo i visitatori da incubo, li identificheranno anzitutto con demoni della tradizione locale, poi li percepiranno immediatamente come una minaccia alla propria incolumità (quan-

do invece sono del tutto indifferenti alle sorti della popolazione e intenti unicamente al perseguimento del proprio piano), dopodiché li attaccheranno andando incontro alla tragica fine.

5. Conclusioni

In conclusione è legittimo riscontrare nella poetica di Clive Barker una significativa comunanza fra uno degli spunti cardine della sua poetica e la mitologia della danza della morte. La sublimazione delle tematiche proprie della danza macabra e del fallimento della designazione verbale di fenomeni al di fuori della sfera dell'esperienza umana sono significativamente presenti negli scritti di Barker: attraverso il ricorso ad associazioni quasi sinestetiche di termini discordanti l'autore dimostra come la parola impossibilitata a palesarsi nel suo uso comune genera abomini ancor più inaccettabili dalla ragione in quanto innominabili secondo i canoni accettati (sociali e linguistici). Inoltre la descrizione di tali creature e scenari, costituendosi in veri e propri aforismi o microsequenze autosufficienti e potenzialmente autoconclusive (sintetiche nella misura in cui, dal punto di vista dello spazio e dell'esposizione di un'idea, potrebbe esserlo appunto una rappresentazione visiva), ricalca la peculiarità di assertività e concentrazione spaziale delle raffigurazioni pittoriche: si tratta di brani che potrebbero essere letti a se stanti, in quanto vere e proprie parentesi aperte sull'esibizione di mostruosità (o descrizione di dati di fatto destabilizzanti come nel caso di *Infernalìa*) che esplicitano all'essere umano la sua mortalità. Le creature mostruose, provocatrici consapevolmente o meno della morte dell'essere umano che entra in contatto con loro, animano vere e proprie danze macabre, in quanto le loro movenze, il loro stesso essere, richiama alla mente dello spettatore la morte del conosciuto (agendo dunque a livello concreto – di fatto quasi tutti i personaggi umani sono destinati a perire – che psicologico – la morte delle certezze e del sé che non si riconosce più come giudice cosciente e consapevole del contesto nel quale è calato).



Fig. 1. Francisco Goya,
El sueño de la razón produce monstruos, 1799.



Fig. 2. Martini, *La morte grassa*.
La mort grasse. 1915.



Fig. 3. *Danse macabre*, affresco, XV sec.



Fig. 4. *Dict des trois morts er des trois vifs*, Église Saint-Germain de La Ferté-Loupière. Dipinto murale.

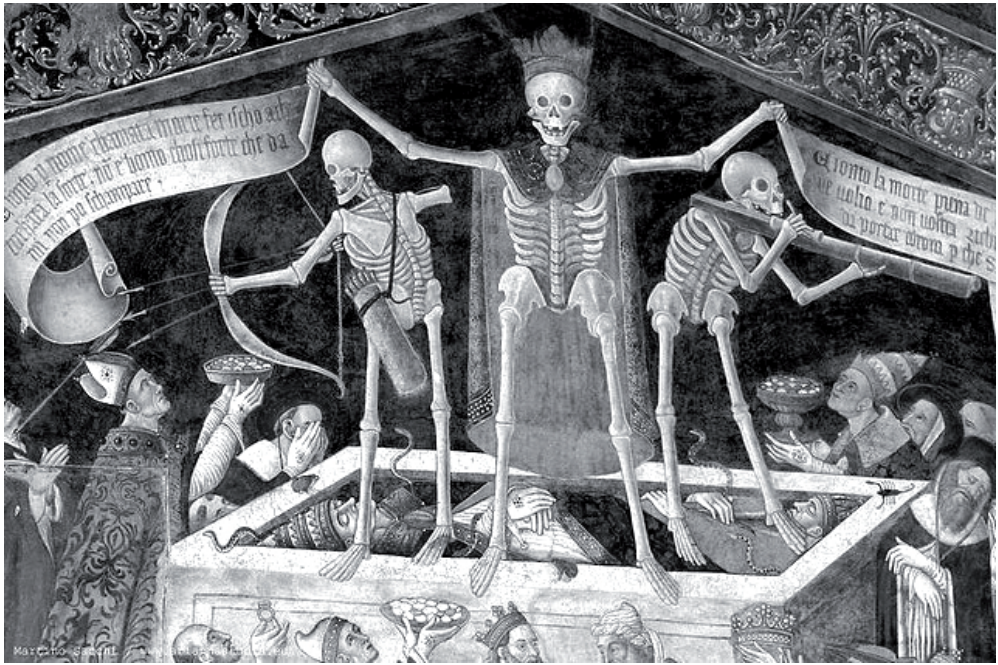


Fig. 5. *Trionfo della morte*, Oratorio dei Disciplini.