



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Malattia mentale e devianza.
Come cambia la rappresentazione letteraria
tra Ottocento e Novecento*

Relatore
Prof. Marco Malvestio
Correlatore
Prof. Alessandro Metlica

Laureando
Bianca Casmiro
n° matr. 2062583 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione	7
1. Follia e rappresentazione letteraria	11
1.1 Alcune rappresentazioni della follia nella letteratura occidentale	18
1.2 Follia, soprannaturale e tema del doppio: dal romanzo gotico al genere horror	25
1.3 Il rapporto tra la critica letteraria psicoanalitica e il tema della follia	28
2. Psichiatria e criminologia tra Ottocento e Novecento	31
2.1 L'Ottocento	31
2.1.1 La prima metà del secolo: la pratica dei manicomi e la frenologia	36
2.1.2 L'emersione di un nesso tra cervello e funzioni psichiche negli studi di Wilhelm Griesinger	41
2.1.3 Malattia mentale e criminalità negli studi di Cesare Lombroso: la nascita dell'antropologia criminale negli anni Settanta	42
2.1.4 La fine del secolo: gli studi sull'isteria di Jean-Martin Charcot e la rivoluzione psicoanalitica di Sigmund Freud	47
2.2 Il Novecento	53
2.2.1 I metodi di trattamento empirico-somatici nel primo trentennio del XX secolo	53
2.2.2 Eugenetica e internamento psichiatrico come strumento politico nella Germania nazista	59
2.2.3 Gli anni '50: la scoperta degli psicofarmaci e la deistituzionalizzazione dei manicomi	61
2.2.4 La definizione di una nuova categoria criminale: il fenomeno dei serial killer ..	63
3. Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde	71
3.1 La costruzione fisica di Jekyll e Hyde secondo le categorie lombrosiane	74
3.2 Il conflitto interiore dell'uomo borghese e il ritorno del represso	78
3.3 Le conseguenze della repressione: la perdita del controllo	82
3.4 Tema del doppio, follia e devianza: una questione di classe	86
3.5 Una follia indotta: il ruolo di scienza e medicina nella trasformazione di Jekyll ...	90

4. Il silenzio degli innocenti	95
4.1 La rappresentazione della professione medica: Hannibal Lecter e Frederick Chilton	98
4.2 Statuti di genere problematici: femminilità e transessualità dal gotico classico al thriller contemporaneo	100
4.3 L'estetizzazione del comportamento deviante: divergenze di rappresentazione tra Buffalo Bill e Hannibal Lecter	107
4.4 Il successo del franchise di Hannibal Lecter: estetizzazione, serialità e spettacolo collettivo	116
5. Fight Club	123
5.1 Una lettura gotica del romanzo	125
5.2 Corpi mostruosi: decostruzione, mutilazione e mercificazione della figura umana	131
5.3 Il triangolo tra i personaggi e la crisi di genere all'interno della società capitalista	134
5.4 Il ruolo della dinamica sonno-veglia nel disturbo del protagonista e l'interpretazione di Tyler come vampiro	141
Conclusioni	147
Bibliografia	155

Introduzione

Tra il XIX e il XX secolo in Europa e negli Stati Uniti si assiste allo sviluppo senza precedenti della psichiatria: per la prima volta nella storia, lo studio della mente umana acquisisce lo statuto di scienza medica dotata di un impianto teoretico solido e di un insieme di pratiche che hanno come scopo principale il trattamento dei disturbi mentali. L'impatto epistemologico delle conquiste di tale disciplina però non riguarda soltanto l'ambito medico-scientifico, ma si ripercuote in misure differenti su tutti gli altri campi del sapere e, di conseguenza, sulla cultura: i suoi progressi, infatti, rivoluzionano a poco a poco il pensiero a proposito della malattia mentale e, con esso, anche la concezione dell'essere umano quale soggetto empirico.

La letteratura, dal canto suo, ha dimostrato fin dalle sue origini una particolare affinità con i temi di follia e devianza, dovuta ad una certa comunanza tra le caratteristiche strutturali di questi ultimi con alcune prassi costitutive del discorso letterario¹. Durante i due secoli in questione, dunque, essa raccoglie le trasformazioni in corso e ne propone diverse rappresentazioni secondo le modalità che le sono proprie, senza sottrarsi dall'evidenziarne gli aspetti di maggior criticità. Attraverso la letteratura, allora, diventa possibile verificare il modo in cui nell'arco di un secolo è cambiata la rappresentazione delle figure dei folli e dei criminali in concomitanza con i mutamenti culturali e sociali di quel periodo.

La prima parte del mio lavoro si propone appunto di offrire una panoramica del contesto storico-culturale e soprattutto letterario del XIX e del XX secolo così da fornire dei solidi punti di riferimento per potersi orientare con agio nella successiva analisi testuale. Il primo capitolo esamina con un approccio storicistico follia, devianza ed altri nuclei tematici correlati a questi in relazione alla letteratura. Nel secondo capitolo, invece, si ripercorre una breve storia dello sviluppo di psichiatria e criminologia tra Ottocento e Novecento attraverso alcuni degli snodi principali che hanno costituito quegli avanzamenti necessari a condurre le due discipline verso gli esiti contemporanei; come risulterà evidente, essi hanno maggiormente influenzato la sfera letteraria e infatti diverranno elementi d'indagine nella sezione dedicata ai testi.

¹ GUIDO PADUANO, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Carocci Editore (Roma, 2018), p. 10

Il corpus testuale è costituito di tre opere di lingua anglofona divenute celebri proprio in virtù della rappresentazione che hanno fornito in merito ai temi di follia e devianza: *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*² di Robert Louis Stevenson, *Il silenzio degli innocenti*³ di Thomas Harris e *Fight Club* di Chuck Palahniuk. Si tratta di una novella e due romanzi appartenenti al versante della letteratura di consumo, che sin dalla loro pubblicazione hanno incontrato un largo successo di pubblico grazie al quale hanno assunto una dimensione iconica nell'immaginario collettivo. Per tale ragione il loro impatto è misurabile su vasta scala e, dunque, il discorso che li riguarda tocca i principali fenomeni inerenti agli aspetti d'interesse di questa tesi e può essere esteso almeno in parte al di là dei confini geografici e linguistici del singolo testo. Ciascuno di essi, inoltre, ha beneficiato di uno o più adattamenti cinematografici e televisivi che hanno contribuito in maniera ulteriore a farne dei capisaldi del tema; ciò mi ha concesso anche qualche breve incursione nell'analisi dei dispositivi della rappresentazione visiva, che ritengo possano costituire un complemento proficuo per quella testuale.

Le opere sono collegate tra loro dal *fil rouge* del gotico e dei suoi esiti contemporanei (horror, poliziesco, thriller e noir), in quanto i meccanismi narrativi peculiari di tale genere sono particolarmente idonei a raccogliere e mettere in scena i temi di follia e devianza. I tre testi possono considerarsi variamente gotici alla luce di una serie di elementi quali le ambientazioni, la suspense, la rappresentazione della professione medica e delle sue pratiche; la componente essenziale e discriminante, tuttavia, è da ricercarsi sempre nella rappresentazione della dinamica tra repressione e riemersione del contenuto represso sotto una nuova forma mostruosa e deviante che scardina anche solo per un breve lasso di tempo le convenzioni imposte dalla società. Il gotico, per altro, ha influenzato la scelta linguistica di cui si parlava poc'anzi, portandomi a selezionare un corpus testuale costituito esclusivamente di opere di madrelingua inglese; il genere nasce infatti in Gran Bretagna e in seguito si sviluppa perlopiù negli Stati Uniti, dove continua ad essere portato avanti in sinergia con l'industria cinematografica hollywoodiana.

² Titolo originale: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*.

³ Titolo originale: *The Silence of the Lambs*.

I testi presi in esame si collocano nell'ultimo ventennio dei rispettivi secoli: i mutamenti nella concezione di follia e devianza, infatti, sono stati assorbiti in modo lento e graduale dalla letteratura, e dunque ho preferito mostrare le variazioni sostanziali occorse nell'arco temporale di un secolo piuttosto che le minime discrepanze che hanno caratterizzato i singoli decenni.

L'analisi comparatistica ha voluto evidenziare gli aspetti comuni tra le opere ma anche le loro divergenze, non soltanto per quanto concerne l'evoluzione nella rappresentazione dei due temi centrali dell'argomentazione. Per tale motivo ogni capitolo presenta un taglio distinto: mentre attraverso il racconto di Stevenson ho potuto mostrare la costruzione della duplicità giocata intorno all'opposizione luce-buio e bene-male con la complicità dell'elemento soprannaturale, *Il silenzio degli innocenti* mi ha permesso di approfondire la questione delle potenzialità estetiche e *Fight Club*, infine, ha interessato soprattutto il problema della mostruosità e della decostruzione dei corpi.

Capitolo 1

Follia e rappresentazione letteraria

Tutta la vita umana non è altro se non un gioco della follia.⁴

Quando si parla di follia, occorre innanzitutto considerare che si tratta di un oggetto con uno statuto estremamente complesso da circoscrivere all'interno di confini teorici netti e rigorosi. Se si cerca tale parola su un qualsiasi vocabolario di lingua italiana, si otterrà soltanto un senso piuttosto astratto di ciò che costituisce follia:

Follia⁵

sostantivo femminile

1. Stato di alienazione mentale determinato dall'abbandono di ogni criterio di giudizio; pazzia, demenza
Mancanza di senno o di controllo morale
2. Atto temerario e irragionevole

[...]

Che tale vaghezza concettuale sia intrinseca alla follia e non dipenda invece da una mera questione linguistica lo dimostra il fatto che una definizione pressoché identica la si ritrova anche nella lingua inglese in merito alla parola *madness*:

Madness⁶

noun, uncountable

1. Ideas or actions that show a lack of good judgment and careful thought
2. *Offensive*. Severe mental illness

⁴ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di G. D'Anna, trad. it. di G. D'Anna, Newton Compton (Roma, 2012), p. 97

⁵ GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, LUCA SERIANNI, MAURIZIO TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Le Monnier, Firenze 2017, p. 881

⁶ MICHAEL RUNDELL, GWYNETH FOX et al., *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*, Macmillan Publishers Limited (Oxford, 2007), p. 907

In entrambi i casi si noterà che non è mai specificato che cosa costituisca “criterio di giudizio” o “good judgment”, ovvero quel parametro che rappresenterebbe la norma a cui la follia trasgredisce. Ciò accade poiché la cultura occidentale ha storicamente caratterizzato la follia in modo sottrattivo: essa non viene isolata attraverso una serie di attributi che le appartengono e le sono propri, bensì tende ad essere intesa come il risultato negativo dell’assenza di una certa qualità positiva (nelle due definizioni riportate dai vocabolari non è casuale l’utilizzo dei termini “abbandono”, “mancanza” e “lack”). Da qui emerge quel posizionamento della follia che già aveva esaminato approfonditamente Michel Foucault in *Storia della follia nell’età classica*, il maggior contributo teorico per quanto riguarda la follia quale fenomeno filosofico-letterario: in Occidente, sin dall’antichità classica la follia trova il suo spazio al di fuori della cultura e dei discorsi da essa prodotti. La psichiatria stessa come scienza deriva, secondo Foucault,

dall’età della ragione, l’epoca che proietta la follia fuori dalla civiltà e fuori dalla società confinandola fisicamente, rinchiodandola tra le mura di istituti psichiatrici, trasformati poi in cliniche psichiatriche, dotate dell’autorità di una conoscenza oggettivante. [...] I mentalmente disturbati vengono così privati della soggettività: vengono osservati e discussi, ma il loro stesso discorso viene invalidato, la loro propria esperienza viene annullata e svuotata. La follia diventa il sintomo di una cultura, ma il sintomo è incarnato in un corpo silenziato (e un’anima silenziata) la cui sofferenza non può dire sé stessa.⁷

All’interno di una società basata su una rigida dicotomia tra sani e pazzi, dove sono soltanto i primi a poter stabilire il “criterio di giudizio” di cui si parlava, «la letteratura interroga e sfida questo potere, dà rifugio ed espressione a ciò che è socialmente o medicalmente represso, oggettivato, non autorizzato, negato e messo a

⁷ SHOSHANA FELMAN, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, trad. di M.N. Evans et al., Stanford University Press (Palo Alto, California, 2003), p. 3 [«Psychiatry derives, according to Foucault, from the age of reason, the age that casts madness outside civilization and outside society by physically confining it, by locking it up within the walls of mental institutions, later to be transformed into the psychiatric clinic, endowed with the authority of an objectifying knowledge. (...) The mentally disturbed are thereby robbed of subjectivity: they are observed and talked about, but their own discourse is invalidated, their own experience is annulled and voided. Madness becomes the symptom of a culture, but the symptom is incorporated in a silenced body (and a silenced soul) whose suffering cannot say itself».]

tacere. La letteratura diventa l'unico mezzo per l'espressione di sé e l'autorappresentazione del pazzo. Soltanto essa restituisce alla follia la sua soggettività derubata»⁸.

In epoca contemporanea, a dire il vero, la letteratura e la medicina sono molto più distanti l'una dall'altra rispetto al passato, in un rapporto quasi oppositivo che, ancora una volta, si riflette sul piano linguistico. Oggigiorno, infatti, è divenuta d'uso comune l'espressione "malattia mentale", che siamo abituati a ritrovare anche in tutti i principali mezzi di comunicazione di massa, dai giornali ai social media. Essa è stata coniata in tempi recenti in ambito scientifico, in particolare all'interno della psichiatria e della psicologia clinica, per indicare una condizione patologica riguardante la personalità e il comportamento degli individui che, nella sua concezione medica, non differisce dalle malattie a carico del corpo: si tratta quindi di una locuzione che mira ad essere priva di qualsiasi connotazione valoriale, sia in senso positivo sia negativo; è «lo sforzo che fa il mondo moderno per non parlare della *follia* se non nei termini sereni e obiettivi della *malattia mentale*»⁹. Fino alla prima metà dell'Ottocento, al contrario, anche nella medicina si ricorreva a vocaboli che in seguito sono stati considerati *slur*, come ad esempio la parola "alienati". La letteratura, d'altra parte, è per sua stessa natura una forma di rappresentazione e, in quanto tale, non può mai essere perfettamente neutrale se non a costo di rinunciare alle caratteristiche che dovrebbero esserle intrinseche: la profondità e la molteplicità di significati. Mentre l'interesse principale della medicina è quello di classificare e riconoscere le malattie mentali e offrire una soluzione terapeutica conforme alla diagnosi astenendosi dal giudizio morale, la letteratura invece aspira alla costruzione di narrazioni di volta in volta differenti, spesso investite di un senso metaforico, e dunque non deve sottostare alla medesima imparzialità acritica di una scienza "dura" come la medicina. Per questo le opere letterarie, a discapito di "malattia mentale", prediligono tuttora termini quali "follia" e "pazzia" che, risultando alquanto indefiniti, possono essere concretizzati in modi anche molto eterogenei, non necessariamente negativi.

⁸ Ivi, p. 4 [«(...) literature interrogates and challenges this power, gives refuge and expression to what is socially or medically repressed, objectified, unauthorized, denied, and silenced. Literature becomes the only recourse for the self-expression and the self-representation of the mad. It alone restores to madness its robbed subjectivity».]

⁹ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, a cura di M. Galzigna, trad. it. di F. Ferrucci et al., BUR Rizzoli (Milano, 2011), p. 218

La separazione tra letteratura e psichiatria affonda le sue radici tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento quando quest'ultima, acquisendo una validità scientifica sempre maggiore, nell'arco di un paio di secoli ha conquistato lo statuto ufficiale di branca della medicina ed è andata ad aggiungersi alla costellazione delle altre scienze contemporanee. Nonostante psichiatria e letteratura abbiano intrapreso strade divergenti, però, storicamente le due discipline hanno goduto di un felice connubio nel parlare di follia: tra XIX e XX secolo «la conoscenza letteraria rispecchia la conoscenza psichiatrica e per molti versi compete con essa»¹⁰. In generale, «la follia non solo ha preoccupato molte discipline diverse, ma le ha fatte convergere, sovvertendone i confini. La sociologia e la filosofia, la linguistica e la letteratura, la storia e la psicologia, e naturalmente la psicoanalisi e la psichiatria hanno tutte esaminato la follia ed esse stesse si sono lasciate mettere in discussione proprio da questo esame»¹¹. Come si vedrà nel capitolo successivo, infatti, la psichiatria ha seguito uno sviluppo peculiare che non di rado l'ha portata ad intrecciarsi ad altri campi del sapere e, ancora oggi, essa non può essere del tutto disgiunta da considerazioni di carattere filosofico a proposito della natura dell'uomo, necessarie per stabilire un confine che segni quali pratiche terapeutiche debbano essere considerate lecite e quali invece no.

A questo punto è inevitabile chiedersi perché proprio la letteratura tra le altre discipline si sia resa voce della follia e perché la follia come tema letterario abbia esercitato e continui ad esercitare un così grande fascino tanto per chi scrive quanto per chi fruisce di tali narrazioni. Per farlo bisogna innanzitutto prendere atto dell'affinità esistente tra letteratura e follia. Guido Paduano ritiene che questa derivi dal fatto che la follia «ha alcune caratteristiche strutturali che sono utilmente confrontabili con alcune modalità costitutive del discorso letterario»¹².

¹⁰ FELMAN, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, cit., p. 3 [«(...) literary knowledge mirrors psychiatric knowledge and in many ways competes with it».]

¹¹ Ivi, p. 12 [«Not only has madness preoccupied many different disciplines but it has caused them to converge, thus subverting their boundaries. Sociology and philosophy, linguistics and literature, history and psychology, and of course psychoanalysis and psychiatry have all scrutinized madness and have themselves been put in question by this very scrutiny».]

¹² PADUANO, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, cit., p. 10

Foucault sosteneva che la follia nell'epoca della psichiatria era stata privata di un linguaggio proprio attraverso il quale potesse esprimere sé stessa¹³, condizione da cui derivava la necessità di “appoggiarsi” alla letteratura, che è linguaggio ed espressione per antonomasia. Questa prima considerazione sarebbe già sufficiente per suffragare la validità dell'unione tra follia e letteratura, ma compiendo un passo in avanti si può affermare che fare letteratura significa produrre una narrazione, ovvero costruire un'interpretazione soggettiva della realtà: dare ordine al caos secondo un principio di causalità, per dirla con Aristotele. Di contro la follia è caos, disordine, se non addirittura assenza della ragione – si vedano le definizioni riportate in precedenza. La letteratura, allora, è investita dell'arduo compito di dare ragione dell'assenza di ragione, «un paradosso dal fascino senza pari»¹⁴. Del resto, per rappresentare in maniera efficace una condizione mentale alterata quale è la follia, che rompe i nessi del pensiero logico e quindi risulta più che mai fertile e immaginifica, è quasi indispensabile ricorrere al linguaggio specifico della letteratura: poiché metaforico, esso sovverte il rapporto convenzionale tra il segno linguistico e il suo referente aprendo il discorso alla polifonia.

In ultima istanza è soprattutto il contenuto della letteratura, ancor più della sua componente formale, a mostrare una notevole consonanza con il tema della follia. Per citare un unico esempio piuttosto significativo, nella tradizione letteraria occidentale a partire dai poemi omerici si è affermato «l'individualismo come meccanismo formativo dell'opera d'arte e dell'identificazione emotiva richiesta al suo fruitore»¹⁵, vale a dire la rappresentazione idealizzata del singolo, dell'eroe che è solo, diverso, per certi versi emarginato, ma che rimane comunque saldamente collocato all'apice della gerarchia sociale; rispetto ad esso «la follia sembra proiettare un'immagine rovesciata o deformata, perché il pazzo è sbalzato all'estremità inferiore della scala sociale e fin dall'antichità classica è fatto oggetto di riso, che dell'inferiorità è il marchio inconfondibile»¹⁶. Eppure queste due figure, che appaiono tra loro agli antipodi, sono meno distanti di quanto si potrebbe pensare, tant'è che la letteratura

¹³ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, cit., in FELMAN, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, cit., p. 3

¹⁴ PADUANO, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, cit., p.11

¹⁵ Ivi, p. 10

¹⁶ *Ibidem*

pullula di personaggi che sono al contempo eroi e folli: Achille, semidio e campione dell'esercito acheo, cade preda di un'«ira funesta»¹⁷ destinata ad essere il *fil rouge* dell'intera *Iliade*; il don Chisciotte di Miguel de Cervantes sfuma ulteriormente tale confine poiché nella sua follia si crede un eroe cavalleresco e nondimeno, in modo del tutto paradossale, è il personaggio più lucido ed eroico del romanzo.

Come si è detto all'inizio del paragrafo corrente, la follia ha occupato una posizione *esterna*, ma non marginale, rispetto alla cultura occidentale: a lungo i malati mentali sono stati fisicamente allontanati dal resto della società e la loro condizione è stata privata di una modalità espressiva propria, sebbene allo stesso tempo costituisse la pietra di paragone necessaria a definire la maggioranza degli “altri”, ossia di tutti coloro che folli non erano. Oggi, benché rimanga una delle questioni culturali più sovversive in assoluto, essa è stata sensazionalizzata fino alla banalità¹⁸. I discorsi sulla follia si sono moltiplicati esponenzialmente e hanno superato la barriera letteraria coinvolgendo ogni forma di comunicazione, tanto che di malattia mentale – o follia, che dir si voglia – si dibatte persino attraverso i social media su piattaforme come Instagram e X (ex Twitter) dove il numero limitato di caratteri a disposizione per ciascun post non permette di spendere che una manciata di parole riguardo ad un argomento tanto complesso e sfaccettato. In sostanza, la follia è diventata un luogo comune, quasi un tema pop, e di conseguenza è entrata a far parte di quella cultura da cui prima era esclusa, trasformandosi in un fenomeno interno ad essa¹⁹.

Nonostante questo, però, secondo Foucault siamo ancora incapaci di “dire follia” senza parlare *di* follia²⁰: il linguaggio che adottiamo non è proprio della follia ma si limita ad esprimersi riguardo ad essa, che ne diventa oggetto anziché soggetto. Consapevole di questo problema, Erasmo da Rotterdam nel suo *Elogio della Follia* cercò di porvi rimedio con l'ingegnoso espediente di rendere la Follia personificata oratrice di sé stessa: «Che cosa infatti è più coerente con la Follia che il farsi banditrice di se stessa e cantarsi da sé le proprie lodi? Chi infatti potrebbe meglio parlar di me

¹⁷ OMERO, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, trad. it. di M.G. Ciani, Marsilio Editori (Venezia, 2010), p. 47

¹⁸ FELMAN, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, cit., p. 12

¹⁹ Ivi, p. 13

²⁰ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, cit., in FELMAN, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, cit., p. 14

che io stessa? A meno che qualcuno non mi conosca meglio di quanto mi conosco io»²¹.

È indubbio che i discorsi sulla follia debbano relazionarsi con la questione della rappresentazione – letteraria ma non solo – a cui il tema è strettamente interconnesso, in particolare in un mondo come quello contemporaneo in cui le forme di rappresentazione sono molteplici. La rappresentazione, infatti, ha influenzato nel corso dei secoli il modo in cui i malati mentali sono stati percepiti e di conseguenza trattati dalla società; non è un caso che la loro condizione abbia iniziato a migliorare solo tra Ottocento e Novecento, quando per la prima volta è stato intrapreso un percorso intenzionale per eliminare lo stigma che circondava tale minoranza. Sebbene nel presente la situazione sia molto cambiata e la medicina tenti il più possibile di non dare credito a opinioni esterne non correlate ad essa, la rappresentazione continua ad avere molta influenza sull'opinione comune. Le narrazioni di cui si fruisce maggiormente oggi sono senza dubbio quelle di tipo visivo, ovvero cinema e televisione, dove le rappresentazioni della follia sono tanto numerose quanto varie. Se da una parte è possibile trovare anche ritratti profondi e prodotti socialmente impegnati, dall'altra spesso si scade purtroppo nel peggiore dei cliché, che di solito aspira ad una romanticizzazione pericolosa delle persone affette da disturbi mentali, purché siano bianche ed incarnino alla perfezione i canoni di bellezza convenzionali²². Come dimostrano le rappresentazioni televisive più popolari, l'aspetto che cattura maggiormente l'interesse del pubblico si colloca all'intersezione tra scienza e finzione artistica: la possibilità di comprendere, attraverso risorse scientifiche verosimili, le ragioni della follia e della criminalità ad essa associata.

²¹ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, cit., p. 36

²² Questo fenomeno ha a che fare con il concetto di *pretty privilege* o *body privilege*, per cui una persona “pazza” di bell'aspetto verrà percepita come divertente, originale, misteriosa e persino attraente, mentre un malato mentale che non rispetti determinati canoni di bellezza sarà considerato più spesso repellente e spaventoso. Per approfondire: CATHERINE HELEN PALCZEWSKI, DANIELLE D. MCGEOUGH, VICTORIA PRUIN DEFRANCISCO, *Gender in Communication: A Critical Introduction*, SAGE Publications (California, 2022); SAMANTHA KWAN, *Navigating Public Spaces: Gender, Race, and Body Privilege in Everyday Life*, in «Feminist Formations», vol. 22, fasc. 2 (2010), pp. 144-166

1.1 Alcune rappresentazioni della follia nella letteratura occidentale

“But I don’t want to go among mad people,” Alice remarked.

“Oh, you ca’n’t help that,” said the Cat: “we’re all mad here.”²³

Cominciamo dalla considerazione che la follia trova spazio all’interno della letteratura occidentale fin dalle sue origini, che convenzionalmente si fanno risalire ai poemi omerici. Come si è già fatto notare, la letteratura non ha l’obiettivo primario di fornire un ritratto accurato dal punto di vista medico della specifica patologia, dei sintomi e del decorso della follia di un personaggio; tuttavia, ciò non significa che esista un’unica tipologia letteraria di follia e che ogni rappresentazione costituisca una variante di questa: al contrario, la letteratura ha messo in scena molte varietà di folli, ciascuna con le proprie caratteristiche peculiari che possono anche essere caricate di un’ulteriore interpretazione, quella metaforica. Inoltre, è evidente che esse vadano messe in relazione di volta in volta al contesto storico-culturale di produzione dell’opera.

In greco si utilizza una sola parola per riferirsi alla follia nel suo complesso: *μανία* (traslitterato, *manìa*), termine che può essere tradotto «pazzia, follia, demenza» ma anche «passione amorosa» e «frenesia, invasamento, entusiasmo, slancio poetico»²⁴. In latino, invece, il concetto di follia subisce una frammentazione e si articola in parole diverse: troviamo così *amentia*, *furor*, *insania*, *mania*, *vecordia*²⁵. Va tenuto in considerazione, comunque, che l’accezione medico-scientifica del concetto di follia non compare fino al Novecento inoltrato; la follia letteraria, quindi, è sempre da intendersi in senso lato e non può essere applicata esclusivamente a quei personaggi che mostrano segni di squilibrio mentale compatibili con i parametri di giudizio odierni.

²³ LEWIS CARROLL, *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Penguin Books (Londra, 2003), p. 137

²⁴ Tutte le traduzioni fanno riferimento a FRANCO MONTANARI, *Gl. Vocabolario della lingua greca*, 3^a edizione, Loescher Editore (Torino, 2013), p. 1463

²⁵ Per le singole sfumature di significato si veda LUIGI CASTIGLIONI, SCEVOLA MARIOTTI, *IL Vocabolario della lingua latina*, 4^a edizione, Loescher Editore (Torino, 2007), pp. 94, 580-581, 714, 835, 1484

Nel paragrafo precedente è stato riportato l'esempio di Achille (*Iliade*, Omero), eroe per antonomasia e folle, ma egli non è certo un'eccezione nell'universo della letteratura classica. Nel mondo greco la follia assumeva essenzialmente due forme antitetiche: una comica o comico-grottesca, e una tragica. Coloro che appartengono a quest'ultima categoria, i folli tragici, sono soprattutto gli eroi dei poemi epici e i protagonisti delle tragedie, poiché il tema della follia contiene al suo interno il seme del dramma. Accanto ad Achille, quindi, tra gli altri possiamo porre anche l'Aiace di Sofocle, che perde la contesa con Ulisse per le armi di Achille e, accecato dalla follia, massacra il bestiame degli achei scambiandolo per i compagni del rivale; poi, tornato in sé e resosi conto del disonorevole equivoco, egli si toglie la vita. Nella gran parte dei casi assunti dalla letteratura greca accade che la follia sia di derivazione divina; ciò la rende una condizione di perdita della ragione solo temporanea, originata dal volere di una divinità olimpica per vendetta o a beneficio di un altro eroe. L'elemento tragico, dunque, non deriva dalla follia stessa ma dalle conseguenze, fatali ed ineluttabili, delle azioni compiute nel periodo di assenza di lucidità, ribadito dal fatto che mito e tragedia avevano entrambi l'intento didattico-pedagogico di mostrare gli effetti dell'eccesso delle passioni umane:

La mentalità greca poteva concepire il rifiuto delle relazioni sociali e del legame con un mondo ordinario solo come un segno di follia. E la follia di un eroe, che per lui comportava la perdita di un mondo sociale condiviso, era provocata dagli dèi, da agenti causali estranei al mondo degli uomini. [...] Questa interpretazione della follia come rottura costituisce la base per le nostre successive concezioni della follia: essa la presenta come una rottura con il mondo sociale e con la comunità di cui condividiamo la visione del mondo attraverso il linguaggio [...]. [...] La prima letteratura greca attribuiva agli dèi un ruolo determinante nella follia, soprattutto per quanto riguarda gli eroi. Solo un dio poteva allontanare un eroe dai legami sociali che condivideva con la sua comunità e spingerlo così al di fuori del *logos*.²⁶

²⁶ ALLEN THIERER, *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*, in *Corporealities: Discourses of Disability*, trad. it. mia, University of Michigan Press (Ann Arbor, Michigan, 1999), pp. 13-14 [«The Greek mind could conceive the refusal of social bonds and the ties to a common world only as a sign of madness. And the madness in a hero, entailing his loss of a shared social world, was caused by the gods, by causal agents outside the world of humanity. (...) This interpretation of madness as rupture is the basis for our later views of madness: it presents madness as a break with the social

Ed è proprio in questo che consiste la differenza tra i folli tragici e quelli comici: «gli eroi delle commedie sono soggetti alla causalità naturale nella loro devianza dalla ragione e dalle norme sociali, mentre il genere più nobile della tragedia richiede che siano gli dèi ad intervenire per far perdere la ragione agli eroi»²⁷.

Se la passione amorosa e quella erotica sono da sempre temi pervasivi all'interno della letteratura, non sorprende che una categoria di folli piuttosto numerosa sia quella dei pazzi per amore. In essa non mancano personaggi femminili del mondo greco-romano, come la Medea di Euripide, che uccide i propri figli dopo essere impazzita per il tradimento del marito Giasone, e la suicida Didone abbandonata da Enea (*Eneide*, Virgilio). Insieme a loro si ricordano eroine moderne e contemporanee, tra cui Ofelia (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, William Shakespeare), anch'essa suicida, e Miss Havisham (*Great Expectations*, Charles Dickens), rimasta ferma per decenni al momento in cui l'uomo che doveva diventare suo marito l'ha lasciata poco prima della celebrazione delle nozze. Uno dei casi più noti della controparte maschile è invece quello di Orlando, il paladino cavalleresco che perde il senno quando scopre che la sua amata Angelica è innamorata del saraceno Medoro (*Orlando furioso*, Ludovico Ariosto); la sua follia, come ci ricorda il titolo dell'opera, è l'elemento fondante del poema ariostesco.

Una delle forme di follia più complesse, che per sua natura costringe il lettore a compiere una riflessione metaletteraria, è senza dubbio quella cosiddetta "letteraria", propria del già citato Don Chisciotte (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes) ma anche di Madame Bovary (*Madame Bovary*, Gustave Flaubert), le cui vagheggianti fantasie romantiche assorbite leggendo romanzi d'amore la conducono al suicidio.

Di lunga tradizione nella letteratura occidentale è la pazzia simulata, che si può annoverare al pari delle altre forme poiché il suo effetto sociale «corrisponde in tutto

world and the community whose worldview we share through language (...). (...) Early Greek myth and literature granted the gods a determining role in madness, especially with regard to heroes. Only a god could drive a hero from the social bonds he shared with his community and thus drive him outside of *logos*».]

²⁷ Ivi, pp. 21-22 [«Comic heroes are subject to natural causation in their deviance from reason and social norms, whereas the more noble genre of tragedy demands that the gods intervene to cause heroes to lose their reason».]

e per tutto alla pazzia reale»²⁸. Essa accomuna alcuni personaggi molto distanti tra loro sul piano temporale: per nominarne alcuni, Ulisse (*Odissea*, Omero), Amleto (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, William Shakespeare), l'anonimo protagonista del dramma *Enrico IV* di Luigi Pirandello.

Prima di passare ai due secoli di pertinenza di questa trattazione, vale la pena di ricordare un ultimo e particolare tipo di follia letteraria, che incontra la sua massima espressione al principio dell'era moderna nel personaggio del *fool* del teatro shakespeariano. La parola inglese *fool* significa al contempo «pazzo, stupido, sciocco» e «giullare di corte»²⁹. Spesso incarnato per l'appunto da giullari o buffoni, questo folle possiede la prerogativa di alterare momentaneamente l'ordine sociale pronunciando delle verità scomode che sollevano il velo dell'ipocrisia; ma poiché la fonte di tali riflessioni è tutto fuorché attendibile ed autorevole, esse appaiono in qualche modo depotenziate della loro carica sovversiva e alla fine non vengono prese sul serio dai personaggi di alta estrazione verso cui sarebbero dirette (non è incidentale il fatto che il verbo *to fool* si traduca con «ingannare, farsi beffa»³⁰). Anche il mondo classico, a dire il vero, aveva un equivalente del *fool*, impersonato in modo esemplificativo da Cassandra, sacerdotessa con la facoltà della preveggenza e il triste destino di non essere mai creduta poiché profetessa di sventure. Nei suoi deliri divinatori ella diventa voce inascoltata della verità, ed è significativo il ribaltamento di prospettiva per cui soltanto la follia, essendo libera da vincoli di ogni sorta, può farsi bocca della ragione, mentre i “sani” vivono prigionieri di menzogne condivise alle quali devono prestare fede per non perdere il loro ruolo nella società.

Giungiamo dunque all'Ottocento e al Novecento. Alle porte del XIX secolo, come verrà approfondito in seguito, in Europa e negli Stati Uniti si diffonde a macchia d'olio la pratica di recludere i malati mentali all'interno dei manicomi, strutture preposte all'internamento ma non alla terapia dei pazienti. Questo fattore costituisce un sintomo importante circa l'esigenza di allontanare fisicamente tutti coloro che, in virtù della loro diversità, non potevano essere integrati poiché portatori di istanze che

²⁸ PADUANO, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, cit., p. 117

²⁹ AA.VV., *Grande dizionario Hazon di inglese 2.0. Inglese-italiano, italiano-inglese*, Garzanti Linguistica (Milano, 2011), p. 479

³⁰ *Ibidem*

il resto della società non era disposto ad accettare. In Inghilterra è il periodo vittoriano, che trae il suo nome dal lungo regno della celeberrima regina Vittoria, un'epoca di stabilità politica e di prosperità economica ottenute a costo di pesanti compromessi. Nel tentativo di celare le tensioni interne e le vertiginose disparità tra le classi sociali, la borghesia inglese si barrica in un'ipocrisia che le richiede di mantenere una serie di apparenze basate su una divisione netta e gerarchica dei ruoli sociali e di quelli familiari; chiunque dia adito a scandali è destinato a trascinare sé stesso e la propria famiglia nel disonore. Mentre il precario equilibrio della società è minacciato da questioni tra cui lo sfruttamento del lavoro minorile, la povertà, la prostituzione, la crescita demografica incontrollata, la richiesta delle donne di una maggiore indipendenza, ciò che può trapelare all'esterno sono solamente i valori tradizionali di moralità, patriottismo, solidarietà con il prossimo e dedizione familiare incarnati dalla regina stessa. La letteratura non manca di riflettere questo fenomeno e, all'improvviso, le figure che nella realtà quotidiana causano turbamento alla società cominciano a popolare le opere letterarie nei panni di folli: donne, omosessuali, indigenti, stranieri – tale periodo coincide anche con una grande espansione coloniale per l'Inghilterra.

La follia letteraria dell'età vittoriana, dunque, è ancora una volta quella di chi rompe i costrutti e le norme sociali, con alcune differenze sostanziali rispetto al mondo classico. Innanzitutto, non vi è alcuna derivazione divina del fenomeno: al contrario, nell'opinione della devota società vittoriana coloro che soffrono di follia sono stati abbandonati dalla grazia di Dio. In secondo luogo, mentre nella letteratura greca la follia interessava personaggi collocati all'apice della comunità – eroi, guerrieri, semidei, re e regine –, quella del periodo vittoriano è invece la follia dei deboli, delle minoranze, degli emarginati. La borghesia inglese compiva ogni sforzo possibile per convincersi che si trattasse di una questione che riguardava soltanto le classi più povere, ma la recente vicenda del re Giorgio III dimostrava che le cose stavano diversamente³¹. Infine, se Aiace tornato in sé compie un gesto onorevole nel togliersi la vita per l'onta derivata dal suo comportamento e così preserva la sua reputazione, i

³¹ Quando la regina Vittoria era salita al trono nel 1837, erano trascorsi meno di vent'anni dalla morte di suo nonno, re Giorgio III detto "il re pazzo", il quale aveva sofferto per buona parte del suo regno di uno squilibrio mentale talmente grave da averlo privato della capacità di governare in prima persona, rendendo necessario che si proclamasse la reggenza in favore del suo figlio primogenito.

pazzi vittoriani, condannati alla follia per il resto della vita, non hanno nulla di nobile e non trovano un'opportunità di riscatto neppure nella morte.

La follia viene profondamente temuta nell'Inghilterra dei manicomi. La pressione delle aspettative sociali in questo periodo storico è quantomai schiacciante soprattutto nei confronti delle donne, per le quali l'etichetta di "pazze" viene usata come misura di controllo che serve a rimuovere tutte quelle che non si dimostrano adeguate per la "buona società": una richiesta di divorzio al proprio marito può costituire un motivo sufficiente per l'internamento, ma anche il non essere di buona compagnia, l'aver figli prima del matrimonio o al di fuori di esso, l'arrivare nubili alla vecchiaia, la pigrizia eccessiva o, viceversa, la volontà troppo insistente di compiere studi rigorosi. Mentre le donne faticano ad aderire a un modello di domesticità iper-tradizionale che viene percepito sempre di più come datato e opprimente, la follia femminile, spia della trasgressione, diventa un fenomeno caratterizzante dell'età vittoriana e della sua letteratura, affollata di protagoniste "mostruose". Ad apparire ancora più minacciosa della follia femminile, che tutto sommato può essere tollerata a patto che si consideri l'eccezione e non la regola, è tuttavia l'esistenza di quella maschile. La follia viene ritenuta un disturbo tipico delle donne e l'uomo vittoriano dell'alta società, per il quale la virilità costituisce la marca del successo pubblico, non può permettersi di venire associato ad una malattia femminile e dallo statuto problematico che, dunque, mina la sua mascolinità. Eppure, in qualche modo anche la follia maschile finisce per avere pesanti ricadute sulla vita delle donne, dal momento che per il loro benessere e quello dei figli devono dipendere in toto dalla capacità del marito di ricoprire il ruolo di capofamiglia sia dal punto di vista economico sia da quello morale.

In Europa occidentale nel corso dell'Ottocento si verificano periodi dai tratti simili che assumono tuttavia nomi differenti (ad esempio, quello di Belle époque in Francia e di Gilded Age negli Stati Uniti); la rilevanza maggiore della letteratura vittoriana rispetto ai corrispettivi delle altre nazioni, tuttavia, ha reso doveroso approfondire il primo a discapito dei secondi.

Nel XX secolo il volto della psichiatria è rivoluzionato rispetto ai secoli precedenti e, di conseguenza, lo è la concezione della follia. La follia letteraria novecentesca è plasmata dalla medicina e dalle sue considerazioni di carattere

psicobiologico, tanto che ne assorbe persino il linguaggio specialistico. Nel 1952 l'American Psychiatric Association pubblica per la prima volta il *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM), oggi giunto alla sua quinta edizione revisionata, lo strumento di classificazione sistematica dei disturbi mentali e psicopatologici più usato al mondo in ambito clinico ed accademico: le malattie mentali, almeno in apparenza, non serbano più alcun segreto per l'uomo contemporaneo. La follia come tema letterario è stata spogliata di quella patina di mistero dal sapore quasi esoterico che la caratterizzava; non mancano però i tentativi di ripristinare il suo fascino perturbante anche all'interno del perimetro della scienza, per esempio attraverso le figure letterarie di assassini e serial killer che, a dispetto dell'elemento criminale, sono dotati di una moralità sfumata che il lettore non è mai troppo rapido nel condannare.

Dopo la teorizzazione dell'inconscio da parte di Sigmund Freud, l'essere umano in generale sembra ormai noto in tutte le sue componenti, anche quelle profonde e oscure. Allo stesso tempo, tuttavia, l'uomo novecentesco non sente affatto di essere in una condizione migliore rispetto ai suoi predecessori. Il Novecento è stato il teatro di alcuni tra gli eventi più traumatici della storia: la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, la Shoah, lo sgancio della bomba atomica, la Guerra Fredda, lo sbarco sulla Luna; l'uomo contemporaneo fatica a trovare il suo posto all'interno della nuova società. Fin dai primi decenni del secolo le correnti artistiche reagiscono mostrando il disfacimento della sua figura: la scomposizione geometrica del Cubismo, le deformazioni oniriche del Surrealismo, per arrivare all'astrazione completa, quando non è più possibile riconoscere neppure la differenza tra sagome umane e oggetti inanimati. In letteratura viene meno il primato del romanzo, sostituito dal frammento e dalle altre forme di narrazione breve; anche la poesia si libera della compiutezza delle strutture tradizionali in favore della rottura degli schemi rimici, lessicali, sintattici, semantici. Nel campo dell'ermeneutica letteraria negli anni Settanta prende piede il Decostruzionismo, che mette in luce gli scarti, le aporie, le discontinuità, la disseminazione – e la mancanza – di senso.

Tra le malattie mentali, le rappresentazioni letterarie cominciano a prediligere quelle legate al concetto di frattura, in particolare i disturbi della personalità come schizofrenia e identità multiple o dissociate. Sin dai primi decenni del secolo si

diffonde la concezione freudiana di follia secondo la quale essa si anniderebbe in ogni individuo e, mentre in alcuni si manifesta quando i desideri dell'inconscio prendono il sopravvento, in altri rimane quiescente anche per tutta la vita. Nel XX secolo, allora, la follia smette di essere una questione che interessa solo le minoranze e, infatti, la gran parte dei pazzi novecenteschi sono uomini comuni appartenenti alla media borghesia. Qualunque sia la specifica patologia e le caratteristiche personali del soggetto, comunque, la follia diventa immagine dell'inadeguatezza dell'uomo all'interno della società contemporanea e mantiene la sua funzione di mezzo di espressione delle verità impronunciabili: coloro che osano esplicitarle ad alta voce vengono immediatamente tacciati di pazzia, cosa che accade per esempio a molti personaggi pirandelliani.

Come si è cercato di dimostrare, la rappresentazione della follia all'interno della letteratura occidentale ha assunto una molteplicità di declinazioni nel corso dei secoli e si è evoluta seguendo i naturali mutamenti storico-sociali che hanno interessato i diversi periodi. Sebbene il tema letterario della follia sia strettamente legato a motivi di tragicità, emarginazione, segregazione ecc., però, non tutte le forme di follia letteraria contengono in sé elementi di questo genere, e sarebbe un errore ridurre tale tema solo in questi termini.

1.2 Follia, soprannaturale e tema del doppio: dal romanzo gotico al genere horror

Se si osserva la ricorrenza della follia nella letteratura occidentale, non si potrà fare a meno di notare che in un notevole numero di casi essa si trova a convivere con qualche elemento, più o meno esplicito, di soprannaturale. Del resto, la follia è un tema perturbante e la letteratura ha prediletto la forma del soprannaturale per esprimere la paura da prima ancora che esistesse una separazione netta tra un modo realistico e un modo non realistico del narrare: basti pensare al fatto che alcune tra le angosce ancestrali dell'essere umano nei racconti del folklore di quasi tutte le culture del mondo sono state incarnate in creature spaventose di natura soprannaturale (vampiri, lupi mannari, fantasmi ecc.). La follia, inoltre, in letteratura è stata utilizzata spesso come dispositivo di terrore: in tal modo si è creata una sorta di triangolazione tra soprannaturale-follia-terrore.

Non è un caso, dunque, che tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento sia nato un genere letterario che unisce al suo interno queste tre componenti e che, ancora oggi nei suoi esiti contemporanei, risulta tra i più popolari non solo in letteratura ma anche nel cinema e nella televisione. Si tratta della letteratura gotica, etichetta che solitamente viene applicata «a un gruppo di romanzi scritti fra il 1760 e il 1820»³² le cui caratteristiche peculiari sono «una certa enfasi nel descrivere il terrificante, una frequente insistenza sulle ambientazioni arcaiche, un uso cospicuo del soprannaturale, la presenza di personaggi estremamente stereotipati e il tentativo di dispiegare e perfezionare le tecniche di suspense letteraria»³³. Tra i risultati migliori del genere troviamo i romanzi di Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, C.R. Maturin, Mary Shelley.

La letteratura gotica nasce in concomitanza con il momento in cui in Occidente si diffonde la pratica dell'internamento in manicomio e, dunque, la follia assume una posizione di estrema emarginazione storico-sociale che si riflette inevitabilmente in emarginazione culturale. I malati mentali sono una categoria difficile da gestire, sia reclusi che liberi, e spesso la follia si associa anche ad un comportamento deviante; inoltre, ancora a questa altezza temporale non si conoscono se non in minima percentuale le sue cause eziologiche e manca una concreta possibilità di guarigione. La follia può colpire tutte le classi sociali, le età, i generi: la sua imprevedibilità la rende una spada di Damocle che pende sulla testa della società ottocentesca.

Una parte della critica sostiene che si possa utilizzare la categoria di gotico anche dopo la data convenzionale del 1820, collocando su un continuum una serie di opere con caratteristiche comuni a patto di tenere in considerazione anche le loro differenze operando una distinzione tra il “gotico originario” e le sue evoluzioni successive, che coprono tutto il corso del XIX secolo e arrivano fino al cinema e alla narrativa horror contemporanei³⁴.

Al di là della storia di tale genere letterario, in questa sede è interessante mettere in evidenza alcune delle affinità tra la follia e questa tipologia di narrazioni. Nel Settecento la follia veniva definita il “buio della ragione”, in opposizione alla luce

³² DAVID PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, trad. it. di O. Fatica e G. Granato, Editori Riuniti (Roma, 1997), p. 5

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ivi*, pp. 5-6

dei lumi; a questo buio metaforico la letteratura del terrore fa corrispondere delle ambientazioni altrettanto oscure, spesso di grandi dimensioni e nondimeno claustrofobiche al pari di vere e proprie prigioni, che diventano specchio dello stato mentale ed emotivo dei personaggi folli. Nel racconto *The Fall of the House of Usher* (1839) di Edgar Allan Poe, ad esempio, che David Punter inserisce nel filone del “gotico americano degli inizi”³⁵, il dispositivo della narrazione si gioca interamente intorno all’inquietante simmetria tra la decadente dimora degli Usher e il deterioramento progressivo dello stato mentale di Roderick e dell’anonimo narratore; quando le sue facoltà razionali cedono di fronte agli inspiegabili eventi conclusivi, anche la casa crolla su sé stessa in un cumulo di macerie.

In molte opere l’elemento magico-soprannaturale è situato all’interno o in una stretta prossimità con il personaggio del folle ed interagisce con la follia in maniera diretta, instaurando un circolo vizioso nel quale l’uno finisce per alimentare l’altra. È il caso della lunga schiera di narratori inaffidabili della letteratura gotica, tra cui la protagonista di *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James che sembra essere l’unica ad avvertire la presenza dei fantasmi intorno ai due bambini a cui fa da istitutrice; il racconto fa parte della categoria orlandiana del cosiddetto soprannaturale di incertezza³⁶, dove gli eventi al di fuori dell’ordinario possono trovare una spiegazione soprannaturale oppure risolversi constatando la follia del personaggio principale. In narrazioni di questo tipo, la follia stessa viene sfruttata ai fini della creazione e del mantenimento della suspense, che ovviamente è la cifra primaria della letteratura del terrore.

Il tema letterario della follia è gemello del tema del doppio; soprattutto in un secolo come l’Ottocento, dove la diffusione dei manicomi sbalza la malattia mentale all’esterno della cultura in contrasto con tutto ciò che rimane invece compreso in essa, la follia si gioca su un’apparente duplicità manichea e sul continuo sfumarsi dei confini: tra sani e malati, tra dentro e fuori dal manicomio e addirittura, nel caso delle patologie di personalità, tra due lati di uno stesso individuo. La follia è incontro, ma soprattutto scontro, con un’alterità perturbante ed irriducibile che pone l’uomo faccia a faccia con le sue paure più profonde. Spesso essa viene messa in scena attraverso

³⁵ Ivi, pp. 164-184

³⁶ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Piccola Biblioteca Einaudi (Torino, 2017), pp. 64-79, 120

una varietà di motivi che la rappresentano in modo iconografico grazie alla loro natura a sua volta duplice: ritratti, specchi, altre superfici riflettenti, sosia, gemelli, dopplegänger e così via. Lo si vedrà soprattutto in seguito nel racconto *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* (1886) di Robert Luis Stevenson, dove i due protagonisti sono in realtà la stessa persona; eppure, essendo modellati specularmente l'uno rispetto all'altro, l'effetto di sdoppiamento risulta quanto mai credibile ed è possibile analizzare i personaggi separatamente quasi fossero due persone distinte. L'uso deliberato del colore e la duplicazione resa in forma visiva sono elementi su cui punta molto il cinema horror contemporaneo, ben consapevole della loro efficacia grafica nella resa della componente emotiva. Lo ha dimostrato un regista come Darren Aronofsky nel suo capolavoro *Black Swan* (2010), in cui il thriller deriva dal contrasto continuo tra bianco e nero e dalla corrispondente lotta tra la personalità del cigno bianco e quella della sua controparte malvagia, il cigno nero; il mondo della danza classica, ricco di specchi, e la trama originale del balletto "Il lago dei cigni" si sono rivelati più che sufficienti per reggere una messa in scena della follia profondamente inquietante.

1.3 Il rapporto tra la critica letteraria psicoanalitica e il tema della follia

*Tra gli uomini infatti che cosa si fa che non sia pieno di follia, compiuto da folli, in mezzo a folli?*³⁷

Poiché la follia è un tema di lunga tradizione, molta parte della critica letteraria si è occupata di analizzarla da diverse angolazioni. Il punto di vista forse più scontato, seppur essenziale e sempre di grande interesse, è quello della critica tematica, la quale ha studiato la follia come macro-tema disegnandone un percorso cronologico e l'ha posta anche in relazione ad altre discipline e ad altri testi, iniziativa particolarmente proficua per un tema che è correlato alla medicina, alla psicologia, persino alla filosofia e alla religione. La letteratura ottocentesca, invece, è stata oggetto di

³⁷ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, cit., p. 93

un'accurata operazione di rivalutazione da parte di alcuni filoni della critica letteraria – soprattutto quella femminista, marxista e post-coloniale – con l'obiettivo di fornire una rilettura delle narrazioni di quel periodo storico che tenesse in considerazione la rappresentazione alterata di personaggi appartenenti ad alcune minoranze dovuta ad una discriminazione sistematica nei loro confronti.

In questo paragrafo mi soffermerò soltanto sulla critica letteraria psicoanalitica, originatasi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in concomitanza con i primi sviluppi della psicoanalisi stessa e fortemente influenzata da essa nei metodi, nei concetti e nella forma. L'approccio adottato da tale ramo della critica mira a rinvenire degli elementi della psicologia autoriale all'interno delle opere letterarie e in particolare dei personaggi, che dunque possono e devono essere psicoanalizzati al pari di pazienti reali. Questo sistema è stato in parte incoraggiato dal fatto che lo stesso Freud ricorreva ad esempi tratti dalla letteratura per spiegare le sue articolate teorie e renderle di più semplice comprensione per un pubblico non specializzato e non familiare con i termini della medicina. Tuttavia, sarebbe errato credere che l'utilizzo della letteratura da parte di Freud avesse come intento quello di psicoanalizzare le figure dei grandi personaggi letterari; piuttosto, egli intendeva sfruttare la sua nutrita cultura filosofico-letteraria attraverso casi simili a quelli della realtà per dimostrare concetti psicologici di per sé astratti.

Il rischio principale del modello critico psicanalitico, infatti, è quello di banalizzare un'opera letteraria riducendola ad un mero contenitore di simboli e complessi che l'autore vi avrebbe riversato dentro in maniera più o meno volontaria e che, raccolti e ricomposti in un quadro d'insieme, restituirebbero un'immagine della psicologia autoriale; questi, a dire il vero, non recano alcuna informazione significativa circa le ragioni del valore di un'opera letteraria, che invece vanno ricercate nel testo stesso, nel suo specifico modo di funzionare e significare³⁸. Per tale ragione i critici contemporanei di scuola freudiana si sono distaccati dalla concezione originaria: è il caso dell'italiano Francesco Orlando, il quale «propone di estrapolare da Freud un modello di tipo retorico e logico da applicare poi alla letteratura» poiché secondo lui lo psichiatra austriaco «studiando i sogni, i sintomi, i lapsus, si era accorto che

³⁸ STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci Editore (Roma, 2016), pp. 241-242

nell'essere umano è all'opera un'altra logica, alternativa a quella aristotelica, un'anti-logica, che rigetta il principio di non contraddizione, e che invece che mirare a distinguere e a separare tende ad assimilare e confondere»³⁹.

È innegabile l'esistenza di un nesso tra le esperienze di vita di un autore e alcuni elementi presenti nelle sue opere letterarie, in particolar modo per quanto concerne il tema della follia; scrittori come Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant hanno una storia privata di disturbi psichiatrici che inevitabilmente si è riflessa nella loro produzione. Tuttavia, come si è ripetuto spesso, la letteratura non può essere considerata alla stregua di un documento scientifico e tantomeno può ricoprire un valore diagnostico. All'interno di un'opera che si considera a tutti gli effetti letteraria, il tema della follia va analizzato secondo tale chiave anche quando la sua rappresentazione è fedele sotto il profilo medico; anzi, come si è visto la tipologia di raffigurazione della follia può fornire molti indizi a proposito del periodo di produzione dell'opera e del suo contesto culturale originario.

³⁹ Ivi, p. 242

Capitolo 2

Psichiatria e criminologia tra Ottocento e Novecento

2.1 L'Ottocento

Nella lunga ed articolata storia della psichiatria, il XIX secolo costituisce senza dubbio uno spartiacque destinato a modificare radicalmente il corso dell'evoluzione di tale disciplina: fin dai suoi primi decenni, infatti, fu caratterizzato da un clima di grande fermento intellettuale, in parte ereditato dal secolo precedente, che generò terreno fertile per la produzione di un imponente volume di contributi⁴⁰. Certo è che la psichiatria visse un momento di fortuna senza precedenti e la sua risonanza fu percepita ben oltre i confini della comunità medico-scientifica, al punto che la follia divenne a tutti gli effetti un fenomeno caratteristico dell'epoca:

L'interesse crescente per il malato e le malattie mentali, la costruzione di ospedali e cliniche, la fondazione di istituti e periodici psichiatrici, la pubblicazione di molti e voluminosi libri su argomenti medicopsicologici, fanno della psichiatria del XIX secolo un campo confuso e complesso dagli aspetti multiformi. Fu un secolo pieno di attività, di entusiasmo e di polemiche. Gli abbozzi di teorie e di realizzazioni pratiche che, unitamente alla riforma ospedaliera, si svilupparono verso la fine del XVIII secolo, diedero nuovo impulso alla psichiatria, che nell'ottocento divenne, oltre che un ramo autonomo della medicina, una vera componente dello sviluppo culturale sia dell'Europa che degli Stati Uniti.⁴¹

A causa della sua natura complessa e sfaccettata, risulta difficile rendere conto in modo esaustivo dell'attività psichiatrica ottocentesca e di tutte le personalità che l'hanno plasmata; è possibile, tuttavia, individuare degli snodi, dei momenti di novità e di scarto rispetto al passato che costituirono delle piccole rivoluzioni decisive per avviare la disciplina verso gli esiti contemporanei.

⁴⁰ La panoramica sui caratteri più rilevanti della storia della psichiatria ottocentesca presentata in questo paragrafo è stata ricostruita a partire da: GREGORY ZILBOORG, GEORGE W. HENRY, *Storia della psichiatria*, trad. it. di M. Edwards, Feltrinelli (Milano, 1973); ERWIN H. ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, a cura di M. Conci, trad. it. di M. Conci, Massari Editore (Bolsena, 1999)

⁴¹ ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 335

In primo luogo, all'inizio del secolo si assistette all'abbandono del latino come lingua ufficiale della medicina in favore delle lingue vive nazionali, processo incoraggiato dall'imperante ideologia nazionalistica che contraddistinse gli stati europei nel periodo post-napoleonico. La conseguenza principale fu che le scienze, e così la psichiatria, smisero di essere prerogativa dei soli specialisti del settore e divennero molto più accessibili ad un pubblico generalista, fattore che concorse nel rendere la disciplina tanto popolare. Il rovescio della medaglia, tuttavia, fu che la ricerca psichiatrica, insieme all'unità linguistica, perse anche l'indirizzo comune che aveva avuto in precedenza, frammentandosi in diverse correnti dotate ciascuna di un proprio orientamento individuale: in Europa si distinsero quella francese, quella tedesca e quella britannica; l'altro polo di indagine invece è da localizzarsi oltreoceano, negli Stati Uniti. Malgrado ciò, comunque, non bisogna pensare che le varie scuole fossero del tutto isolate l'una dall'altra: parallelamente al diffondersi delle nuove pubblicazioni all'interno dei singoli stati, infatti, circolarono anche le loro traduzioni, rese disponibili negli altri paesi con una dilazione di qualche anno.

Per quasi tutta la prima metà dell'Ottocento, in gran parte degli istituti gli alienati⁴² si trovavano reclusi insieme ai criminali, senza alcuna distinzione di sorta tra le due categorie; anche le loro condizioni di vita, al limite del disumano, non erano diverse, come testimoniato dalle parole dello psichiatra francese Guillaume Ferrus (1784-1861), allievo del più celebre Philippe Pinel (1745-1826) presso l'ospedale di Bicêtre, nella periferia parigina:

I malati di mente sono tenuti in celle umide, scure, e inverosimilmente sporche. Le porte e le finestre sono sprangate da sbarre di ferro e offrono uno spettacolo terrificante. I letti sono scavati solitamente nei muri e sono assolutamente inadatti a calmare i malati di mente agitati. Quando è necessario assicurare un paziente al letto, vengono usati enormi anelli di ferro, saldamente attaccati alle pareti. In alcuni luoghi questi disgraziati sono legati alle pareti... all'impiedi. Così segregati, come se fosse una semplice misura di prudenza, nell'interesse della

⁴² Questa espressione era tra le più comuni nel corso del XIX secolo per fare riferimento ai malati mentali. Oggi viene considerata uno *slur* e per tale ragione si tende ad evitarne l'impiego.

sicurezza pubblica, i pazienti vengono a mancare delle cure essenziali alla loro guarigione.⁴³

A dispetto di tale situazione, però, qualcosa iniziò a cambiare: alcuni psichiatri – tra cui il sopracitato Ferrus – intuirono la necessità di trattare i malati mentali in maniera differente per fornire loro i giusti presupposti della riabilitazione e si fecero portatori di questa istanza progressista che, almeno in principio, fu molto contrastata: la maggioranza dei medici, infatti, era restia ad abbandonare le pratiche di restrizione e le brutali misure sedative e punitive poiché temeva che senza di esse si potesse compromettere la loro incolumità durante il lavoro negli ospedali. Ad ogni modo, in un numero sempre crescente di strutture vennero adottati con successo questi cambiamenti. Intorno all'urgenza di rinunciare al contenimento coatto dei pazienti internati negli istituti psichiatrici, quindi, nacque un vero e proprio dibattito di natura umanitaria particolarmente acceso che toccò tanto l'Europa quanto il nord America e che si trascinò fino alle porte del Novecento. Il concetto stesso che tali persone godessero di diritti, e che questi dovessero essere garantiti sul piano legale, era nuovo e sconvolgente, siccome fino a quel momento i malati mentali erano stati oggetto di una deumanizzazione accanita, considerati alla stregua di bestie feroci e guardati con ostilità e paura.

La divisione tra alienati e criminali e la conseguente diffusione di strutture specializzate per malati mentali, i manicomi, permise agli psichiatri di tenere sotto osservazione individuale una grande quantità di pazienti per periodi di tempo eccezionalmente prolungati. Ciò fornì un notevole impulso allo sviluppo della psichiatria: i medici cominciarono ad isolare degli insiemi caratteristici di sintomi e ad associare a ciascuno di essi malattie diverse tra loro e, più tardi, a queste ultime la propria eziologia specifica. Mentre in precedenza le psicopatologie venivano percepite come un vasto campo informe, con qualche minima e altrettanto vaga ripartizione interna, adesso si andava delineando per la prima volta una loro tassonomia. Ebbe inizio così un processo di classificazione del tutto inedito che, seppur ancora agli stadi preliminari, avrebbe portato infine all'articolazione che conosciamo oggi. Questo

⁴³ Cit. da RENÉ SEMELAIGNE, *Les pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, J.-B. Baillière et Fils (Parigi, 1930-1932), vol. I, pp. 153-154 in ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 340

risultò importante anche per debellare alcuni stereotipi e pregiudizi molto diffusi intorno a tali malattie, tra cui la profonda misoginia che aveva dominato la disciplina sin dalle sue origini. Ma l'esito principale, e forse la più grande conquista del secolo, fu il consolidamento del metodo psichiatrico: l'organizzazione sistematica di grandi quantità di materiale clinico, frutto di mesi ed anni di lavoro, farà sì che la psichiatria diventi una branca indipendente della medicina, dotata di un proprio impianto teoretico e metodologico.

In ultimo, ma non di minore importanza, ad evolversi nel corso del XIX secolo fu la concezione stessa della malattia mentale. Nella prima metà dell'Ottocento prevalsero due orientamenti che coincisero con altrettante scuole di pensiero all'interno della psichiatria tedesca: il primo, quello sostenuto dai *Somatiker*, intendeva i disturbi mentali come espressione di certe anomalie del cervello rintracciabili attraverso un'analisi della fisionomia esteriore del soggetto, in particolare della forma del suo cranio, dei tratti del volto e dei genitali⁴⁴; il secondo invece, suffragato dagli *Psychiker*, riteneva che essi fossero «patologie pure di un'anima senza corpo»⁴⁵. In entrambi i casi, si supposeva una predisposizione costituzionale di alcuni individui alla malattia mentale, sia che dipendesse dalla corruzione fisica del corpo sia da quella spirituale della moralità. Essa, in generale, appariva sostanzialmente incurabile e il suo decorso poco intellegibile.

Verso la metà del secolo riscosse grande favore l'ipotesi della degenerazione, formulata dal medico francese Bénédict Augustin Morel (1809-1873), la quale combinò insieme l'influenza di fattori fisici e psichici. Le degenerazioni, secondo la definizione offerta dal Morel nella sua opera *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, erano «deviazioni patologiche della tipologia umana normale»⁴⁶ trasmissibili per via genetica e dotate di uno sviluppo progressivo. Poiché l'idea di una propagazione ereditaria dei disturbi mentali implicava che i discendenti di una famiglia malata sarebbero stati invariabilmente

⁴⁴ In questa categoria rientrano le dottrine della frenologia e della fisiognomica, che furono tra le più accreditate per tutto il corso del XIX secolo.

⁴⁵ ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., p. 111

⁴⁶ Bénédict Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, in ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 104

affetti a loro volta, oltretutto in modo peggiore rispetto agli antenati, la teoria di Morel andò incontro ad un rapido declino.

Gli studiosi della prima parte del secolo, per quanto abbiano avuto il merito di preparare la strada ai loro successori, sotto molti punti di vista erano ancora legati al passato. Influenzati dal movimento del Romanticismo, il loro metodo non era del tutto attendibile sul piano scientifico; inoltre, la terminologia adoperata e molte delle loro concezioni affondavano le radici nella filosofia, nella metafisica e persino nella teologia e nella religione.

Sarà solo nella seconda metà del secolo che la psichiatria comincerà a mettere in relazione per la prima volta il (mal)funzionamento organico del cervello – non più la sua conformazione esterna – con l'insorgenza delle malattie mentali, coadiuvata dalla nascita di nuove specializzazioni mediche come fisiologia e neurologia. Nel frattempo, infatti, l'osservazione clinica di un numero sempre crescente di pazienti, l'ordinamento sistematico dei sintomi e le ricerche nel campo dell'eziologia stavano dando i loro frutti. In questo periodo vennero identificate molte malattie, ciascuna delle quali fu ascritta alla propria classe di appartenenza: in tale maniera si riuscirono a separare le manifestazioni psichiatriche proprie dei disturbi mentali da quelle provocate da patologie di altra natura, come ad esempio la sifilide. Anche gli stadi caratteristici di alcune malattie si mostravano più comprensibili nel loro andamento e, finalmente, si registrò una riduzione degli esiti fatali per i pazienti psichiatrici. Il concetto di una psicologia dei disturbi mentali, però, non sarà preso in considerazione fino alla rivoluzione psicoanalitica di Sigmund Freud degli ultimi anni del secolo.

Le conquiste ottocentesche, in definitiva, non vennero raggiunte né in fretta né tantomeno in modo uniforme: si trattò di un processo lento e, soprattutto, non lineare. Per tutta la durata del secolo convissero insieme teorie e prassi molto diverse tra loro, talvolta agli antipodi, alcune più innovative – destinate a far progredire la disciplina – ed altre saldamente collocate nel solco della tradizione; mentre psichiatri come Wilhelm Griesinger scoprivano la derivazione fisiopatologica delle malattie mentali, gli studi dell'italiano Cesare Lombroso ancora nell'ultimo ventennio dell'Ottocento erano radicati in una visione somatista e moraleggiante della malattia mentale, che considerava psichiatria e criminologia inscindibili l'una dall'altra. Per poter

riconoscere le consuetudini psichiatriche che oggi ci sono maggiormente familiari, insomma, bisognerà attendere il Novecento inoltrato.

2.1.1 La prima metà del secolo: la pratica dei manicomi e la frenologia

Grazie all'affermazione della psichiatria come disciplina medica indipendente, nel XIX secolo ebbe inizio un vivace processo evolutivo delle pratiche inerenti al trattamento dei malati mentali e, di pari passo, l'istituzionalizzazione di tali provvedimenti che avrebbe portato alla formazione di una legge sulla salute mentale in Europa e negli Stati Uniti.⁴⁷

Uno dei primi paesi europei a muoversi in tal senso fu la Gran Bretagna, dove nel 1808 venne promulgato il *County Asylums Act*, con il quale si autorizzava la costruzione di strutture pubbliche di soccorso dedicate al ricovero di persone affette da disturbi mentali e del comportamento; tale decreto segnava la prima volta in cui in Inghilterra e in Galles questioni inerenti alla salute mentale venivano regolamentate dal governo attraverso una legislazione dedicata⁴⁸. Va ricordato, però, che esso non si prefiggeva l'obiettivo di favorire la cura delle patologie in modo da poter reintegrare nella società coloro che erano guariti, bensì quello di allontanare i cosiddetti *pauper lunatics*, ossia gli indigenti che soffrivano di squilibri psichici.

Difatti, prima del XIX secolo la presenza di personale medico all'interno di tali centri, e dunque la messa in atto di terapie volte alla guarigione o al miglioramento delle condizioni dei malati, non era un requisito imposto dalla legge in nessun paese del mondo; in Gran Bretagna lo divenne negli anni Venti, un decennio dopo l'emanazione dell'atto, quando furono scoperti i numerosi abusi compiuti sui pazienti soprattutto negli istituti privati⁴⁹. Fu soltanto nel 1845, però, che un emendamento del *Lunacy Act* introdusse infine l'obbligo di trattamento.

Ciò dimostra che per lungo tempo il confino dei malati mentali era stato di fatto una misura di polizia, un'occasione per liberarsi di soggetti socialmente scomodi. Del

⁴⁷ Le fonti di questo paragrafo sono: ROY PORTER, *Madness. A Brief History*, Oxford University Press (Oxford, 2002); ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit.; ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit.

⁴⁸ In Italia i manicomi (o frenocomi), seppur diffusi al pari degli altri paesi europei e degli Stati Uniti, divennero oggetto di regolamentazione soltanto un secolo più tardi, nel 1904.

⁴⁹ Il caso più celebre, che diede inizio alle indagini e portò alla promulgazione di una nuova serie di atti, è quello del Bethlem, un istituto privato gestito per generazioni dalla famiglia dei Monro.

resto, affinché qualcuno fosse ricoverato era sufficiente una richiesta da parte della famiglia o di un altro membro della comunità a seguito di comportamenti ritenuti indistintamente problematici oppure pericolosi: è facile dedurre, quindi, che il manicomio non fosse dissimile da un carcere vero e proprio. L'Ottocento, quantomeno nella sua prima metà, non sembra adottare costumi molto diversi rispetto a quelli dei secoli precedenti: il focus della segregazione rimaneva la tutela degli "altri" anziché la cura dei malati mentali stessi. Le poche iniziative mediche attuate all'interno delle strutture avevano sempre l'intento di sedare i pazienti per tenerli calmi e renderli inoffensivi: purghe, salassi e il ricorso a farmaci stupefacenti erano all'ordine del giorno; non mancavano, inoltre, il contenimento fisico coatto per mezzo di catene, le percosse, l'uso di fruste e altre sevizie di ogni tipo.

Non si deve pensare, tuttavia, che questi metodi brutali fossero una sconvolgente novità del periodo in questione: la consuetudine di recludere i "pazzi" risale già all'età classica, sebbene all'epoca tale onere ricadesse ancora per intero sulla famiglia d'origine. Durante il medioevo essa venne trasferita all'esterno dell'ambito domestico e delegata ad una grande varietà di luoghi che tuttavia non erano specificamente preposti a tale scopo: tra questi, i monasteri giocarono un ruolo decisivo nell'Europa cattolica. Strutture specializzate comparvero solo sul finire del XVII secolo: l'Hôpital Général di Parigi, a tutti gli effetti precursore del manicomio otto-novecentesco, risale già al 1656, il Bethel di Norwich (contea di Norfolk, Inghilterra) al 1713, mentre negli Stati Uniti il primo istituto psichiatrico pubblico era sorto nel 1773⁵⁰.

Come è già stato accennato nel paragrafo precedente, la situazione dei pazienti psichiatrici iniziò a cambiare in modo graduale sotto la spinta di alcuni medici particolarmente lungimiranti, tra cui Guillame Ferrus, che notarono l'interdipendenza tra un ambiente positivo per la persona e l'efficacia delle terapie. A poco a poco crebbe il numero degli istituti nei quali venivano abbandonati i regimi carcerari più disumani, i quali peraltro non conducevano ad alcun risultato. Tale mutamento era in realtà il frutto di una rinnovata visione dei malati mentali. In passato aveva prevalso una concezione che li valutava alla stregua di animali feroci e, di conseguenza, come tali

⁵⁰ Si tratta dell'Eastern State Hospital di Williamsburg (Virginia), ad oggi ancora operante benché l'edificio originario sia stato distrutto a causa di un incendio e ricostruito nel 1985.

venivano trattati. Nei primi decenni dell'Ottocento, però, iniziò a farsi strada l'idea della malattia mentale come malattia della moralità individuale; si diffuse quindi una nuova fiducia nella validità della cosiddetta "terapia morale": il compito dei medici esperti, allora, consisteva nel ripristinare le facoltà razionali e morali del paziente, distrutte o sopite a causa della follia, e così ricondizionare il suo comportamento deviato. Lo stesso Ferrus, tra l'altro, fu il primo psichiatra a mettere in atto la cosiddetta "terapia del lavoro", ipotizzando che uno stile di vita produttivo basato su attività manuali di tipo artigianale contribuisse al miglioramento dello stato mentale dei suoi pazienti; questo metodo di cura, in seguito, ebbe grande successo soprattutto negli Stati Uniti.

Ciò era il primo sintomo di un pensiero innovativo che stava lentamente emergendo nella psichiatria e che verrà assimilato in maniera definitiva soltanto più tardi: se la follia era un disturbo della mente, allora doveva essere trattata attraverso un approccio psicologico⁵¹. Per il momento, comunque, rimaneva tendenzialmente prevalente l'idea di una stretta correlazione tra malattia mentale e decadenza fisico-morale; quando si giungerà a stabilire un nesso con il funzionamento fisiopatologico del cervello, si prenderà finalmente in considerazione la terapia psicofarmacologica. Parallelamente all'insorgere di nuove convinzioni a proposito della malattia mentale, il XIX secolo vide accendersi un particolare interesse circa l'eziologia della follia. Nel vivace dibattito che animò tanto la comunità scientifica quanto il pubblico non specialista una delle teorie che riscosse maggior successo fu certamente la frenologia, ideata e promossa dall'anatomista tedesco Franz Joseph Gall (1758-1828). Tale dottrina sosteneva che la sede della psiche fosse il cervello, diviso in aree responsabili ciascuna di una diversa funzione, la cui conformazione determinava la personalità umana. Si credeva inoltre che la topografia del cranio, ovvero le protuberanze e le depressioni visibili ad occhio nudo o palpabili, fosse lo specchio della struttura del cervello contenuto al suo interno: attraverso un'analisi esteriore, dunque, era possibile determinare la natura del cervello, nonché dell'individuo. La frenologia fu piuttosto

⁵¹ È opportuno precisare che tale parola, in questo contesto, è da interpretare nel suo significato letterale di «che riguarda le manifestazioni e i processi della psiche» (DEVOTO, OLI, SERIANNI, TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 1721). Il periodo temporale di cui si tratta nel paragrafo corrente, infatti, è precedente alla rivoluzione psicoanalitica avviata da Sigmund Freud, dopo la quale il termine "psicologico" assunse l'accezione più in uso oggi (che, infatti, il vocabolario sopra citato riporta al primo posto tra i significati del lemma).

controversa già all'epoca, ma riuscì in ogni caso a conquistare una popolarità internazionale, soprattutto perché l'idea di un fondamento fisico per la follia avallava la convinzione degli psichiatri secondo cui la pratica della psichiatria passava attraverso trattamenti fisici, in particolare di tipo sedativo, che costituivano la fortuna – soprattutto economica – della loro professione. Ad oggi la dottrina di Gall è stata riclassificata come pseudoscienza poiché i principi su cui poggia non sono in alcun modo dimostrabili attraverso il moderno metodo scientifico.

Al fianco della frenologia, protagonista del secolo, continuava a godere di una certa credibilità anche la fisiognomica, una disciplina diffusa sin dall'antichità – le prime testimonianze risalgono addirittura ad Aristotele⁵² – dalla quale Gall aveva attinto a piene mani: essa si basava infatti sulla deduzione, oggi catalogata come parascientifica o parafilosofica, dei caratteri spirituali e morali degli individui in base al loro aspetto corporeo e, specificamente, ai tratti del loro volto⁵³. A completare il quadro delle principali dottrine di stampo somatista si aggiunse infine il darwinismo sociale. Derivato dalla teoria biologica di Charles R. Darwin (1809-1882), resa nota dal suo celebre saggio *L'origine delle specie*⁵⁴ (1859), esso aveva la pretesa di applicare i medesimi principi al funzionamento delle società umane: l'evoluzione delle specie era dovuta quindi alla lotta per la vita, o selezione naturale, per mezzo della quale solo i più adatti sopravvivevano⁵⁵.

Per tutta la durata dell'Ottocento era normale che i malati mentali e i criminali, ma in realtà il discorso si potrebbe estendere ad ogni persona, venissero giudicati in base all'aspetto estetico, in particolare se caratterizzato da anomalie marcate, per avvalorare la tesi di una loro presunta natura malvagia e della predisposizione innata al delitto. Descrizioni di questo tipo trovano riscontro anche all'interno della letteratura: lo si può vedere ad esempio in alcuni dei personaggi scaturiti dalla penna di Edgar Allan Poe – la sua conoscenza delle teorie scientifiche del tempo è

⁵² Si fa riferimento al trattato *Physiognomica* (greco Φυσιγνωμονικά, latino *Physiognomonica*), inizialmente attribuito ad Aristotele e poi ad un autore anonimo, pseudo-Aristotele, che scrisse intorno al 300 a.C.

⁵³ DEVOTO, OLI, SERIANNI, TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 870

⁵⁴ Titolo originale: *On the Origin of Species*.

⁵⁵ Ivi, pp. 606-607

accreditata⁵⁶ – ma anche nei romanzi di Charles Dickens. Di fatto fu proprio questa la ragione per cui, ancora verso la fine del secolo, gli studi del medico italiano Cesare Lombroso (1835-1909), che era stato preceduto in Italia da Luigi Ferrarese (1795-1855), ottennero tanto seguito. In realtà, però, questa corrente di pensiero era destinata a sopravvivere fino al Novecento inoltrato quando – come è facile immaginare – frenologia, fisiognomica e darwinismo sociale furono nuovamente strumentalizzate per supportare ideologie razziste, antisemite e suprematiste⁵⁷.

È difficile quantificare con esattezza l'influenza culturale che esercitarono i manicomî tra Otto e Novecento. Essi ebbero una diffusione capillare in Europa e negli Stati Uniti e svolsero una funzione centrale nella pratica medica del tempo, al punto da diventare un simbolo iconico del periodo. Ma la loro risonanza non si limitò al campo scientifico, e si rifletté anche nell'immaginario letterario dell'epoca. Autori celebri furono essi stessi ricoverati all'interno di istituti psichiatrici oppure soffrirono di disturbi mentali, e ne diedero una rappresentazione nelle loro opere: si ricordano, tra gli altri, lo stesso Poe, Guy de Maupassant, Charles Baudelaire.

Tale fenomeno, unito alla fortuna riscossa dalle dottrine come la frenologia, risultano piuttosto indicativi della temperie socio-culturale che caratterizzò l'Ottocento: da una parte, il generale e crescente interesse nei confronti del (mal)funzionamento della psiche umana che condizionò ogni ambito del sapere – compresa la letteratura; dall'altra, le convinzioni ancora acerbe a proposito delle malattie mentali, della loro eziologia e delle prospettive terapeutiche, costituite soprattutto di superstizioni e pregiudizi e dunque ben poco radicate in fondamenta scientifiche. Se infatti le basi della moderna psichiatria a quest'altezza temporale siano già presenti in forma embrionale, tuttavia si è ancora lontani dal poter sostenere la nascita di questa disciplina così come la conosciamo oggi.

⁵⁶ «It is known that Poe was a keen student of current scientific opinion including medicine, and it is extremely unlikely that he could have written with such convincing realism and accuracy about madness and crime, had he not been familiar with the opinions of "mental philosophers" then in vogue: men like Benjamin Rush, Isaac Ray, and Thomas Upham.» (I.M. WALKER, *The "Legitimate Sources" of Terror in "The Fall of the House of Usher"*, in «The Modern Language Review», vol. 61, n° 4 (1966), pp. 588-589). Per approfondire l'argomento: EDWARD HUNGERFORD, *Poe and Phrenology*, in «American Literature», vol. 2, n° 3 (1930), pp. 209-231; BRETT ZIMMERMAN, *Sensibility, Phrenology, and "The Fall of the House of Usher"*, in «The Edgar Allan Poe Review», vol. 8, n° 1 (2007), pp. 47-56

⁵⁷ Le tre dottrine menzionate, in realtà, nacquero espressamente allo scopo di legittimare un sistema politico-culturale che già si basava sulla gerarchizzazione razziale, motivo per cui ottennero un così grande successo.

2.1.2 L'emersione di un nesso tra cervello e funzioni psichiche negli studi di Wilhelm Griesinger

L'influsso della frenologia – e in particolare della convinzione ad essa soggiacente di una corrispondenza tra le caratteristiche fisiche di un individuo e i suoi disturbi mentali – rimase solido fin quasi al termine del XIX secolo, momento in cui tale dottrina iniziò gradualmente a perdere credibilità. Nondimeno, nel corso dell'Ottocento la psichiatria compì progressi decisivi che concorsero al consolidamento del suo metodo, avvicinandola sempre di più alle altre scienze dure. Va comunque tenuto presente che i nuovi traguardi tardarono ad essere assimilati dalla comunità scientifica nella sua interezza e convissero per un certo tempo con altre teorie precedenti.

Nei paesi di lingua tedesca il maggior contributo al progresso della disciplina, soprattutto in ambito universitario, si deve allo psichiatra e neurologo Wilhelm Griesinger (1817-1868). Subito dopo aver conseguito la laurea in medicina, nel periodo che trascorse a Parigi egli entrò in contatto con François Magendie, fondatore della fisiologia sperimentale⁵⁸; è probabile che il rapporto professionale instaurato con il fisiologo francese gli abbia fornito l'impulso che lo portò successivamente a maturare l'idea, all'epoca innovativa e non affatto scontata, di una derivazione fisiopatologica delle malattie mentali le quali, dunque, avrebbero avuto origine da un'affezione del cervello. A cementare tale ipotesi e, di pari passo, il crescente interesse di Griesinger per la psichiatria fu tuttavia la sua esperienza di internato presso il sanatorio di Winnenthal⁵⁹ sotto la guida di Albert Zeller, medico direttore della struttura. Le conoscenze così acquisite confluirono nella maggiore delle sue opere, pubblicata per la prima volta nel 1845 e poi nella seconda edizione del 1861, ovvero *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (in italiano, *Patologia e terapia delle malattie psichiche*). In apertura del trattato campeggiava un aforisma,

⁵⁸ La fisiologia è una branca della biologia che si occupa dello studio delle funzioni vitali degli organismi viventi, animali e vegetali, in condizioni normali (DEVOTO, OLI, SERIANNI, TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, cit., pp. 870-871)

⁵⁹ Il manicomio, situato nella periferia della città di Winnenden (nel distretto di Stoccarda, Germania) venne aperto nel 1834 ed era destinato quasi esclusivamente a pazienti ritenuti “curabili”, mentre coloro che avevano una bassa probabilità di guarigione oppure erano considerati addirittura “incurabili” venivano internati in una struttura gemella che sorgeva poco lontano, nel comune di Zwiefalten. Oggi l'ex manicomio è stato convertito in un centro di psichiatria ed occupa ancora il medesimo edificio di allora.

divenuto celebre, attraverso cui lo psichiatra tedesco voleva condensare in nuce il suo pensiero a proposito dei disturbi psichici: “La malattia mentale è malattia del cervello”. Nel corso dei suoi studi, infatti, Griesinger riscontrò che le malattie mentali erano tipicamente soggette ad una degenerazione progressiva che rifletteva un corrispondente processo di deterioramento localizzabile all’interno dell’encefalo: un’inflammazione, in seguito cronicizzata, se non trattata sfociava nella compromissione cerebrale irreversibile. Per tale ragione, secondo Griesinger era cruciale esercitare la disciplina psichiatrica in sinergia rispetto alle altre branche della medicina.

Sebbene *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* rappresenti l’apice della carriera di Griesinger, egli proseguì le sue ricerche orientandole in direzione delle malattie infettive di origine tropicale, ma comunque non abbandonò la psichiatria in maniera definitiva; nel 1859, infatti, fu chiamato a dirigere il manicomio di Gammertingen (distretto di Tubinga), una delle prime strutture psichiatriche di tutta la Germania ad essersi specializzata nell’ambito pediatrico.

2.1.3 Malattia mentale e criminalità negli studi di Cesare Lombroso: la nascita dell’antropologia criminale negli anni Settanta

Come già evidenziato in precedenza, l’Ottocento è un secolo che, dal punto di vista dello sviluppo scientifico, si caratterizza per la compresenza di tesi diverse – talvolta anche in contraddizione tra loro – a proposito di devianza e di malattia mentale.

Non dovrebbe sorprendere, allora, se gli studi del medico italiano Cesare Lombroso (1835-1909), all’anagrafe Marco Ezechia Lombroso, appaiono ancora pregni di nozioni tratte dalla frenologia e dalla fisiognomica, oltre che da un darwinismo sociale spinto ai suoi eccessi. A dispetto delle numerose criticità delle sue teorie e del suo metodo, che verranno approfondite di seguito, Lombroso ebbe il merito di adottare per la prima volta un approccio sistematico nell’indagare il legame esistente tra le caratteristiche biologiche e quelle psicologiche e comportamentali degli individui criminali; in seguito le sue conclusioni furono in larga parte destituite di valore scientifico, ma la disciplina dell’antropologia criminale a cui diede vita è stata

assorbita all'interno dell'odierna criminologia, divenendo in tal modo una vera e propria scienza come negli intenti originali del suo fondatore.

L'opera *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* (1876) costituisce il caposaldo della dottrina lombrosiana, ampliata nel corso degli anni attraverso una serie di approfondimenti successivi che ebbero tuttavia minor rilievo. Il trattato si apre con una prima cospicua sezione dedicata all'embriologia del crimine, nella quale Lombroso trasferisce le teorie evoluzionistiche di Darwin dal mondo zoologico a quello antropologico, sostenendo che alcune tipologie di delitti che si verificano tra gli animali abbiano un riscontro tra gli uomini, come ad esempio i delitti per antipatia, per interesse, per amore ecc.

Secondo tale premessa, Lombroso procede ad elencare le circostanze – 25 in totale – per cui tanto l'uomo quanto gli animali da lui presi in considerazione possono deviare da un comportamento sociale ritenuto “normale” in direzione di uno di tipo criminale. Tra queste risulta qui di particolare interesse la presenza innata di anomalie craniche. Va ricordato infatti che Lombroso sul principio degli anni Settanta iniziò a svolgere delle autopsie sui cadaveri di criminali comprovati, spesso ex detenuti: in molti di essi rilevò deformazioni a livello delle ossa craniche e, in alcuni casi, tratti riconducibili ad involuzione o a mancata evoluzione, da lui definiti “atavici” in quanto propri dei primati. Lombroso suppose quindi che tali caratteristiche potessero aver provocato in vita dei malfunzionamenti dell'encefalo stesso e, come conseguenza ultima, una condotta deviante. Il medico giunse infine a teorizzare l'esistenza del delinquente-nato, ovvero di una specifica categoria di criminali che erano tali fin dalla nascita e potevano essere riconosciuti per mezzo delle loro peculiarità somatiche, alle quali nel trattato sono dedicate innumerevoli pagine di accurata descrizione corredata di tavole illustrative e grafici.

Abbiamo visto delle analogie curiose coi rei nella conformazione cranica. Non è difficile che uno studio accurato sugli individui ci mostri una differenza nella fisionomia; e qui ricordo avere spesso gli animali più feroci una speciale fisionomia, che in germe offre alcune analogie con quella dei delinquenti: così

l'occhio che s'inietta di sangue, della tigre, della iena, è veramente proprio degli assassini [...]. [...] E quindi si spiega che ci sono delle vere specie criminose.⁶⁰

La teoria del delinquente-nato si inserisce nella diatriba riguardante l'origine della malvagità in coloro che perpetrano crimini, cioè se essa sia innata nell'individuo oppure sia il frutto di fattori esterni che lo influenzano in tal senso (condizioni sociali, economiche, familiari, di genere ecc.). Mentre la scienza contemporanea in linea generale è più incline a ritenere vera la seconda ipotesi – ma il problema è ancora aperto e ampiamente discusso – Lombroso propende invece per la prima, sebbene egli stesso riconosca che non tutti i criminali rientrano nella classe del delinquente-nato e che, d'altro canto, non sarebbe possibile agire in alcun modo nei confronti di una persona prima ancora che questa abbia commesso un reato di qualche sorta:

[...] Certo al di fuori della pretta antropologia teorica [*scil.* il delinquente-nato] non può considerarsi come tale finché non abbia offerto una ripetuta recidiva – tanto più se si pensi che le sue anomalie anatomiche si possono trovare in quasi tutte le forme psichiatriche degenerative, anzi anche nel cieco-nato e sordomuto – e le tendenze criminose sono comuni nella prima età e sotto speciali circostanze possono ripullulare anche nella vita dell'uomo medio. È la recidiva ostinata che incomincia a segnalarcelo – e soprattutto quando la si nota fin dalla prima giovinezza.⁶¹

Da sempre il tema della genesi del male è legato a doppio filo a quello della delinquenza, tanto da influenzare il dibattito a proposito delle pene da infliggere ai rei e del regime di detenzione da adottare nelle carceri (punitivo o correttivo). Nel corso dell'Ottocento il nuovo interesse umanitario sorto intorno al trattamento dei pazienti psichiatrici e al riconoscimento dei loro diritti naturali portò all'attenzione una terza questione: la responsabilità legale di questi soggetti nel caso in cui avessero commesso dei reati. Per la prima volta, infatti, si avvertì la necessità di differenziare i malati mentali dai criminali anche sul piano giuridico attraverso una legislazione dedicata, in

⁶⁰ CESARE LOMBROSO, *L'uomo delinquente. Quinta edizione – 1897*, Bompiani (Milano, 2013), pp. 73-74

⁶¹ Ivi, p. 563

base all'idea che l'infermità mentale potesse compromettere del tutto o in parte la capacità di agire in modo ponderato e, quindi, di avere cognizione del delitto perpetrato.

In tale contesto la dottrina lombrosiana sembra non nutrire dubbi sul fatto che i delinquenti-nati siano malvagi per loro stessa costituzione e votati al crimine oltre ogni possibilità di un riscatto futuro; per tale ragione, essi devono esserne ritenuti pienamente responsabili: l'unico sistema efficace per eliminare la minaccia che essi rappresentano, allora, è la pena di morte⁶². Nella sua opera Lombroso tratta in modo esteso anche l'aspetto giuridico delle sue teorie, in parte con finalità di tipo ideologico e nella speranza di piegare il diritto penale alla guida dell'antropologia criminale, ma esso verrà escluso poiché non risulta pertinente ai fini della trattazione. In questa sede è sufficiente ricordare che una simile posizione attirò non poche critiche sul medico veronese: il periodo illuminista, che aveva assistito a contributi quali *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, era terminato da un secolo; nella neonata Italia unita la pena di morte verrà abolita dal codice Zanardelli nel 1889⁶³, solo tredici anni dopo la prima pubblicazione del trattato di Lombroso.

Ritorniamo dunque sui binari della malattia mentale. Ad essa è dedicato infatti largo spazio all'interno del trattato, dal momento che Lombroso, affermando che «quasi tutti i pazzi sono nocivi»⁶⁴, la ritiene strettamente correlata alle tendenze criminali. A quest'altezza temporale, comunque, non deve stupire il fatto che psichiatria e criminologia – entrambe discipline agli esordi – vengano spesso associate, con frequenti intromissioni dell'una nel territorio d'indagine dell'altra: come dimostra il successo ottenuto dalla pratica di relegare i pazienti psichiatrici nei manicomi, i disturbi mentali suscitavano ancora timore, diffidenza e sospetto non solo nella gente comune ma anche tra i professionisti del settore.

⁶² «Il giorno, in cui alla retorica vuota dei difensori si supplisse con un giudizio di specialisti tecnici, [...] prevenendo, colle leggi sugli alcool e sui divorzi, molte cause di delitti di sangue e sessuali, eliminando cogli stabilimenti degli incorreggibili, o colla pena di morte, o col lavoro in terre malariche, quel gruppo d'individui che costituiscono l'eterna clientela della giustizia penale, ogni pericolo sarebbe tolto [...]» (Ivi, p. 29)

⁶³ L'Italia è stata uno dei primi paesi europei ad abolire la pena di morte. Tuttavia, essa verrà reintrodotta nel 1926 dal regime fascista, per poi essere abrogata definitivamente dal codice penale nel 1994 e dalla Costituzione nel 2007. L'ultima esecuzione della pena capitale in Italia risale al 1947.

⁶⁴ Lombroso, *L'uomo delinquente. Quinta edizione – 1897*, cit., p. 1022

Lombroso distingue tre tipologie di pazzi, a loro volta articolate in sottoinsiemi: i pazzi morali, i delinquenti pazzi (cioè coloro che commettono un reato e impazziscono in seguito, di solito in carcere) e i delinquenti epilettici; persino l'epilessia, che oggi sappiamo essere un disturbo neurologico cronico, viene interpretata quale spia di una delittuosità latente. Operata tale classificazione, però, il medico italiano giunge alla conclusione che sia i pazzi epilettici sia i pazzi morali, alla luce delle loro caratteristiche somatiche e delle loro abitudini comportamentali comuni, possano e debbano essere identificati con i delinquenti-nati.

L'analogia e l'identità completa tra il pazzo morale ed il delinquente-nato pone in pace per sempre un dissidio ch'era continuo, fra moralisti, giuristi e psichiatri, anzi fra l'una e l'altra delle scuole psichiatriche [...].⁶⁵

Come si vedrà in seguito ho trovato tra il pazzo morale e l'epilettico parallelismo completo nel cranio, nella fisionomia, con una proporzione perfettamente eguale nelle anomalie degenerative e nelle malattie cardiache, tanto che la fisionomia dell'epilettico, anche non criminale, specie per l'asimmetria, assomiglia assolutamente a quella dei criminali e ne assume il tipo.⁶⁶

Per ragioni di praticità, quindi, d'ora in avanti si utilizzerà la denominazione unica di "pazzi morali" per riferirsi indistintamente a tutte e tre le categorie sopracitate.

In accordo con buona parte delle credenze ottocentesche, Lombroso individua la specificità dei pazzi morali nell'alterazione o nella mancanza completa di senso morale interno alla persona, manifestata sin dall'infanzia oppure durante la pubertà. Essa si traduce in una sfera emotiva poverissima, dove il sentimento di compassione è il primo a soccombere risultando nella noncuranza di questi individui nei confronti della vita propria e altrui. Da ciò derivano almeno due conseguenze: la prima, una maggior propensione al suicidio; e la seconda, delitti particolarmente sanguinosi dai quali essi tendono a ricavare un piacere perverso e una vera e propria ammirazione per sé stessi e per la loro "opera". Le poche relazioni affettive dei pazzi morali sono perlopiù morbose e instabili, soggette a sbalzi repentini che possono coprire l'intero spettro

⁶⁵ Ivi, p. 796

⁶⁶ Ivi, p. 797

delle passioni umane da un estremo al suo opposto. L'andamento dei loro costumi non è diverso: questi criminali sperperano senza controllo le loro risorse economiche al fine di appagare ogni dissolutezza – le più ricorrenti sono il gioco d'azzardo, l'alcool, il tabacco e le donne –, alternando così periodi di povertà assoluta e di semi-agiatezza in un circolo nel quale i vizi sono al contempo causa e conseguenza della loro precarietà finanziaria. Infine, le peculiari condizioni di vita di questi delinquenti li rendono estremamente inclini alla recidiva del reato, alimentata anche dall'ambizione generata dalla loro vanità narcisistica.

La dottrina lombrosiana, che concentra in sé elementi delle più popolari tra le teorie del XIX secolo, ci consegna un ritratto raccapricciante tanto dei malati psichiatrici quanto dei criminali, investendoli delle peggiori caratteristiche che si possano immaginare: malvagità, perversione, vizi di varia natura, volubilità emotiva e comportamentale, deformazione e decadenza fisica. Nonostante il metodo utilizzato dal medico veronese non fosse affidabile dal punto di vista scientifico e le fondamenta stesse delle sue convinzioni risultassero fallaci, la sua rappresentazione, che dava sfogo alla paura e ai pregiudizi dilaganti nei confronti di queste persone, ebbe una diffusione su larga scala, anche al di fuori dell'Italia, ed influenzò la visione dei malati mentali e dei criminali sotto molti punti di vista; come si vedrà in seguito, essa suggestionò anche le opere letterarie di quel periodo, popolate di iconici personaggi dall'aspetto eccentrico che rifletteva la loro altrettanto singolare personalità.

2.1.4 La fine del secolo: gli studi sull'isteria di Jean-Martin Charcot e la rivoluzione psicoanalitica di Sigmund Freud

Di poco posteriore per nascita rispetto a Wilhelm Griesinger, sul versante della psichiatria francese fu Jean-Martin Charcot (1825-1893), padre della neurologia, a far compiere un ulteriore passo in avanti alla disciplina, anticipando ed ispirando peraltro l'attività di Sigmund Freud⁶⁷, allievo dei suoi corsi sull'ipnosi nel 1885⁶⁸.

Lavorando come medico nel reparto femminile delle malate convulsionarie presso l'ospedale della Salpêtrière di Parigi a partire dal 1862, Charcot si occupò di

⁶⁷ Si ricorda che Sigmund Freud chiamò il proprio figlio maggiore Jean Martin in omaggio a Charcot.

⁶⁸ Per il paragrafo a proposito di Charcot si è fatto riferimento a: ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., pp. 142-144

analizzare con minuzia la sintomatologia individuale presentata da ciascuna paziente. Sebbene essa fosse in apparenza identica a quella delle altre ricoverate, egli riscontrò invece delle differenze che erano sfuggite ai suoi colleghi ed ipotizzò che potessero essere spia di malattie a loro volta diverse. Negli anni successivi, quindi, egli si dedicò alla distinzione e alla descrizione sistematiche delle manifestazioni cliniche di alcune di quelle malattie che all'epoca, in modo piuttosto approssimativo, venivano definite "nervose", servendosi di un preciso ed affidabile metodo scientifico: le sue ricerche lo portarono ad identificare per la prima volta la sclerosi laterale amiotrofica (SLA), chiamata in suo onore malattia di Charcot, e la malattia di Charcot-Marie-Tooth (CMT), una neuropatia a carattere ereditario.

Grazie alla sua presenza, in quel periodo la Salpêtrière divenne la migliore struttura del mondo specializzata nella terapia delle patologie neurologiche, un centro che richiamava a Parigi medici provenienti da tutta Europa, desiderosi di seguire le lezioni di Charcot o di assistere alle dimostrazioni cliniche teatrali che egli teneva regolarmente e che erano aperte al pubblico. Per tale ragione nel 1882, dopo un decennio di esperienza a La Sorbonne Université in qualità di docente di anatomia, gli venne assegnata la cattedra di Neurologia, creata *ex novo* specificamente per lui.

A partire dagli anni '70 Charcot si rivolse allo studio dell'isteria, alla quale si accostò con il medesimo approccio che aveva adottato per le altre malattie nervose, che in virtù del suo contributo erano state riconosciute come patologie a carico del sistema nervoso, allontanandosi dalle convinzioni precedenti che ricorrevano a spiegazioni di tipo misterico, religioso, filosofico ecc. Charcot ancora una volta ritenne necessario ricercare eventuali danni organici indagando i sintomi della malattia, soprattutto gli attacchi isterico-epilettici, così detti poiché presentavano caratteristiche simili a quelle di una crisi epilettica, e giunse a confutare la tesi all'epoca più diffusa che riteneva l'isteria una malattia ad appannaggio esclusivo delle donne: il nome stesso, infatti, derivava dalla parola greca *hystera* (latino *utērus*), che significa proprio "utero", in riferimento all'organo riproduttivo femminile. Charcot argomentò inoltre che l'isteria poteva essere provocata da un trauma relativo al passato, ipotizzando quel legame tra fisiologia e psicologia che aprì la strada alle teorie di Freud. I risultati dei suoi studi furono raccolti e pubblicati in tre volumi tra il 1885 e il 1887 con il nome di *Lezioni sulle malattie del sistema nervoso fatte alla Salpêtrière*.

Nell'ambito della sua ricerca a proposito dell'isteria, negli ultimi anni della sua carriera Charcot cominciò ad interessarsi all'ipnosi come metodo terapeutico per tale malattia. Sebbene altri studiosi prima di lui avessero già esplorato questa pratica e i suoi possibili benefici, essa era per lo più denigrata all'interno dei circoli accademico-scientifici; nel momento in cui il miglior neurologo del mondo se ne servì nella sua professione clinica e iniziò addirittura a tenere dei corsi universitari a tale riguardo, però, essa venne riconsiderata e ne ricominciò la sperimentazione. Ciò fornì inoltre un nuovo impulso alla ricerca psichiatrica che, dopo quasi un secolo di intensissima attività e di evoluzione continua, sembrava essere prossima ad esaurire le piste d'indagine e stava perdendo a poco a poco la propria spinta propulsiva.

Arriviamo dunque all'evento che si potrebbe considerare il più significativo del XIX secolo, poiché non è legato in maniera esclusiva alla storia della disciplina psichiatrica ma rappresenta invece una rivoluzione epistemologica di ampio respiro che ha modificato radicalmente il modo stesso di concepire l'essere umano e la sua natura più profonda⁶⁹.

Nel 1895 due medici austriaci specializzati in neurologia, Sigmund Freud e il suo collega Josef Breuer, pubblicarono insieme un trattato dal titolo *Studien über Hysterie* (in italiano, *Studi sull'isteria*), dove si basavano sui contributi di Charcot, del quale Freud era già stato allievo a Parigi un decennio prima, per esporre le loro teorie a proposito dell'isteria. Essi riprendevano il concetto di trauma già anticipato dal neurologo francese e, forti dei casi clinici di cui si erano occupati, supponevano che i sintomi isterici potessero essere manifestazioni somatiche di esperienze passate di tipo traumatico, occorse soprattutto durante il periodo dell'infanzia, che avevano condizionato la personalità dell'individuo. Come Charcot prima di loro, essi identificavano nell'ipnosi un valido approccio terapeutico per la cura dell'isteria; in particolare, i due psichiatri viennesi avevano ideato il metodo ipnotico-catartico, il cui funzionamento poggiava sul momento della catarsi, ovvero su uno sfogo liberatorio delle emozioni che, generando sollievo nel paziente, col tempo avrebbe anche potuto condurre alla scomparsa dei sintomi isterici. Al di là del suo contenuto, comunque,

⁶⁹ Fonti: ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., pp. 142-144; ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., pp. 429-439; HENRI F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica: Volume 2*, trad. it. di W. Bertola, A. Cinato, F. Mazzone, R. Valla, Bollati Boringhieri (Torino, 1991), pp. 552-569

l'opera risulta particolarmente significativa perché costituisce il primo tentativo di Freud di applicare in maniera sistematica i principi della psicoanalisi da lui teorizzati, che non volevano intervenire né sull'organismo né sul senso morale dei pazienti ma sulla loro psicologia, cioè sul complesso mentale delle loro emozioni. È importante ricordare che in *Studi sull'isteria* non compare ancora in modo esplicito il termine "inconscio", il cui concetto però inizia a delinearsi nei suoi tratti essenziali.

Convenzionalmente la nascita della psicoanalisi si fa risalire al 1899, anno di pubblicazione di *Die Traumdeutung* (in italiano, *L'interpretazione dei sogni*), uno dei testi di Freud dalla portata maggiormente rivoluzionaria che segnerà nel profondo la temperie culturale di quasi tutto il XX secolo. In essa lo psichiatra austriaco utilizza i sogni e le tecniche per la loro corretta interpretazione come strumento per conoscere ed analizzare, questa volta in maniera aperta, il concetto di inconscio. Nell'opera viene descritta la configurazione della psiche propria di ogni essere umano, detta "prima topica" per distinguerla dalla seconda, frutto di una rielaborazione delle sue teorie operata negli anni Venti in *Jenseits des Lustprinzips* (in italiano, *Al di là del principio del piacere*) e *Das Ich und das Es* (in italiano, *L'Io e l'Es*). La prima topica, quindi, consiste di tre sistemi: l'inconscio, il preconcio e il conscio. Semplificando l'articolata teoria freudiana, si può asserire che tutto ciò che è manifesto alla nostra coscienza è ubicato nel sistema conscio della psiche e viene inteso ed espresso in modo consapevole; c'è poi un contenuto latente, "trattenuto" ad un livello preconcio poiché considerato inaccettabile, e dunque esternabile solo in forma mascherata; esso di norma alberga nella regione più profonda della psiche, l'inconscio, e corrisponde a tutto quel materiale rimosso che difficilmente può giungere alla coscienza, se non in condizioni specifiche come durante il sonno o l'ipnosi. Dai rapporti che si instaurano tra questi tre sistemi, infine, derivano anche i vari fenomeni di difesa che si verificano durante l'attività onirica notturna – i quali riflettono la vita quotidiana diurna – tra cui ad esempio negazione, proiezione e repressione, ossia quegli schermi che l'uomo è costretto a mettere in atto all'interno di una società civile per riuscire a controllare dei desideri che non può soddisfare, soprattutto di natura sessuale, attraverso la riduzione del livello di angoscia provocata dalla frustrazione.

Il sogno però diventa fonte di conferma per la conoscenza di un'altra parte dell'apparato. Abbiamo visto che ci sarebbe diventato impossibile spiegare la formazione del sogno senza rischiare l'ipotesi di due istanze psichiche, una delle quali sottopone l'attività dell'altra a una critica, dalla quale deriva l'esclusione dalla presa di coscienza. L'istanza critica, abbiamo concluso, intrattiene rapporti più stretti con la coscienza dell'istanza criticata. Sta fra questa e la coscienza come uno schermo. Abbiamo inoltre scoperto qualche punto d'appoggio per identificare l'istanza critica con ciò che guida la nostra vita vigile e decide delle nostre azioni coscienti, volontarie. [...] Chiamiamo *preconscio* l'ultimo dei sistemi disposti all'estremità motoria, per indicare che i processi di eccitamento che vi si svolgono possono giungere alla coscienza senza ulteriore impedimento, purché siano osservate certe condizioni, come per esempio il raggiungimento di una determinata intensità, una determinata distribuzione della funzione definibile come attenzione e così via. Nello stesso tempo, in esso sono racchiuse le chiavi della motilità volontaria. Chiamiamo *inconscio* il sistema posto dietro questo, perché non ha accesso alla coscienza *se non attraverso il preconscio*; nel passaggio il suo processo di eccitamento deve accettare determinate modificazioni.⁷⁰

In seguito, nella seconda topica Freud sostituì i sistemi precedenti con altrettante istanze – Es, Io e Superio – non più nell'ottica di spiegare le funzioni psichiche di tipo nevrotico e i meccanismi dello stato onirico bensì, in generale, le dinamiche che segnano il confine tra normale e psicopatologico. Freud, infatti, fu il primo psichiatra a formulare una risposta coerente riguardo a ciò che costituisce la malattia mentale: essa si manifesta quando la realtà psicologica inconscia – che è primitiva, spontanea, dinamica, disorganizzata e non soggetta al tempo e allo spazio – domina il mondo reale, mentre è il contrario che dovrebbe rappresentare la “normalità”⁷¹.

Sin dalle prime pubblicazioni risulta evidente l'interesse di Freud per lo studio della libido, definita come un nucleo di energia sessuale posseduta da ciascun individuo. Nel corso della sua lunga e prolifica attività, egli continuerà ad indagare in tale direzione giungendo addirittura a sostenere che tutte le funzioni corporee collegate

⁷⁰ SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Sigmund Freud. Opere Vol. 3: L'interpretazione dei sogni (1899)*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri (Torino, 1978), pp. 493-494

⁷¹ ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., pp. 434-435

col piacere – e le nevrosi che ne derivavano – dovessero essere ricondotte a delle difficoltà nella gestione delle pulsioni sessuali, le cui radici affondavano nell’infanzia. Da qui elaborò la sua teoria a proposito dello sviluppo psicosessuale dei bambini, articolato in cinque fasi (orale, anale, fallica, di latenza, genitale) durante le quali potevano generarsi dei traumi che avrebbero accompagnato la persona fino all’età adulta; il più noto è certamente il complesso di Edipo che, insorgendo intorno alla fase fallica, porta il bambino a nutrire un sentimento di aspra competizione nei confronti del genitore del suo stesso sesso biologico e, allo stesso tempo, un bisogno di possesso esclusivo per il genitore di sesso opposto.

Il riconoscimento del ruolo del periodo infantile e puberale nella formazione dei processi pulsionali è una delle tante rivelazioni da accreditare a Freud: in precedenza, infatti, si credeva che la componente sessuale della personalità coincidesse unicamente con la pratica genitale attiva e consapevole degli adulti. Nonostante i progressi compiuti dallo psichiatra austriaco in questo ambito siano notevoli, d’altra parte è proprio tale elemento a costituire uno dei limiti principali delle sue teorie: invero, egli estese in modo eccessivo il concetto di sessualità e sopravvalutò l’importanza delle esperienze infantili, finendo per ricorrere a questi due fattori per rendere conto della quasi totalità dei comportamenti umani. Per tale ragione la psicologia contemporanea ha ridimensionato questo aspetto, attribuendogli un peso decisamente inferiore⁷².

La scoperta dell’inconscio, comunque, costituisce uno dei traguardi più sovversivi per quanto riguarda la concezione dell’uomo in merito a sé stesso, uno spartiacque che segnò un “prima” e un “dopo” la rivoluzione freudiana: è la scoperta di una componente di cui in passato si era solamente *avvertita* la presenza e che adesso assumeva un nome, delle caratteristiche proprie e un suo funzionamento specifico che era possibile spiegare attraverso la scienza. Come è naturale, una conquista di tale portata impiegò del tempo per essere assorbita; non era facile accettare il fatto che ciascun essere umano non fosse un’entità unitaria e monolitica ma possedesse invece una parte intima che nutriva desideri diversi da quelli della coscienza, lontani da ciò che era socialmente lecito e liberi da qualsiasi vincolo, ma così potenti da riuscire a condizionare l’individuo fino a condurlo alla psicosi. L’uomo novecentesco, frammentato e decostruito, ricorse ampiamente alla nuova pratica della psicoanalisi,

⁷² ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., p. 160

durante la quale un terapeuta guidava il proprio paziente in un'analisi profonda della sua psiche per riconoscerne gli schemi e risolverne i conflitti nell'ottica di un miglioramento della propria condizione psicologica.

Sebbene i contenuti delle teorie freudiane riguardassero qualcosa che di fatto non aveva consistenza materica, e dunque non si poteva né vedere né toccare, ad essere particolarmente meritevole fu anche il suo metodo, grazie al quale riuscì a presentare le sue argomentazioni in modo credibile.

[...] Sin dall'inizio, Freud espresse le sue ipotesi in termini di fisiologia, di energia e di costante correlazione delle nostre energie con le funzioni del nostro corpo. Freud non si allontanò mai dal punto di vista scientifico, e nemmeno parlò mai dell'anima come di uno speciale concetto filosofico e teologico. [...] Il suo metodo fu clinico, empirico, descrittivo, fenomenologico. [...] Il suo contributo principale fu l'introduzione del metodo descrittivo riguardo agli stati psicologici soggettivi.⁷³

Per concludere, è piuttosto interessante notare che Freud si servì spesso di esempi tratti dalla letteratura per rendere più chiara l'esposizione delle sue teorie puntellandola di riferimenti con cui i lettori avessero familiarità, dal momento che i casi clinici potevano risultare di ostica comprensione ai non specialisti.

2.2 Il Novecento

2.2.1 I metodi di trattamento empirico-somatici nel primo trentennio del XX secolo

Nei primi decenni del nuovo secolo, lo psichiatra austriaco Sigmund Freud era ancora nel pieno della sua attività e la nuova disciplina della psicoanalisi, con le sue concezioni avanguardistiche e rivoluzionarie, stava guadagnando popolarità in tutta Europa grazie ad un numero sempre crescente di specialisti che la sperimentavano nella loro pratica all'interno degli istituti psichiatrici. Essa venne presto esportata anche negli Stati Uniti dallo stesso Freud, quando nel 1909 tenne delle lezioni presso

⁷³ ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 433

la Clark University in Massachusetts⁷⁴; oltreoceano, a dire il vero, la psicoanalisi attecchì ancora meglio che nel vecchio continente e intraprese uno sviluppo indipendente, dinamico e proficuo⁷⁵. Nel 1910 venne istituita l'Associazione Psicoanalitica Internazionale, nata con l'obiettivo di coordinare il lavoro delle organizzazioni nazionali europee a carattere psicoanalitico, alla guida della quale fu posto il più brillante degli allievi di Freud, Carl Gustav Jung (1875-1961). Altri psichiatri austriaci della stessa scuola, tra cui Alfred Adler e Wilhelm Stekel, curarono invece le riviste legate al lavoro della neonata associazione⁷⁶.

Tuttavia, le medesime caratteristiche che stavano rendendo conosciuta la psicoanalisi allo stesso tempo iniziavano a sollevare diverse critiche, anche molto aspre. La consonanza di opinioni era venuta a mancare persino tra gli allievi di Freud, motivo per il quale i già citati Jung e Adler si staccarono dal loro maestro per imboccare strade differenti che li portarono ad elaborare i propri sistemi concettuali autonomi⁷⁷. Ma ad essere in disaccordo con i contenuti di Freud non erano soltanto psichiatri e medici, bensì anche altri intellettuali che non erano persuasi dalle sue rappresentazioni teoriche e ancora meno dai suoi metodi terapeutici, guardati con scetticismo e diffidenza. Del resto, si è già parlato dell'andamento discontinuo che contraddistinse lo sviluppo della psichiatria: dunque, non stupisce il fatto che le innovazioni introdotte dalla psicoanalisi siano state ostacolate per lungo tempo da chi faticava ad abbandonare opinioni e prassi precedenti, ormai superate ma pur sempre dotate di una tradizione secolare alle spalle, per accettarne la portata rivoluzionaria.

Una cinquantina d'anni è uno spazio di tempo troppo breve perché una scoperta scientifica metta radici, particolarmente se concerne quel campo delle funzioni umane che è stato un campo di battaglia secolare di pregiudizi, passioni, rancori, religiosità e sacrilegi. L'uomo non poteva accettare volentieri l'asserzione – adesso ormai scontata – che esiste un inconscio. L'ammissione che poteva agire senza saperne il motivo, ed essere contemporaneamente nel pieno possesso delle sue facoltà, significava ammettere l'esistenza in se stesso di qualcosa che era

⁷⁴ Il contenuto di tali lezioni successivamente conflui in *Cinque conferenze sulla psicoanalisi* e rappresentò il primo riconoscimento internazionale delle teorie freudiane.

⁷⁵ ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 445

⁷⁶ ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., p. 158

⁷⁷ *Ibidem*

normalmente inaccessibile alla sua mente. Questo né il filosofo, né lo scienziato, né l'uomo della strada erano mai stati capaci di ammetterlo.⁷⁸

A rallentare in maniera ulteriore il processo di assimilazione di questa nuova disciplina contribuì l'esilio a cui furono costretti Freud e la sua famiglia quando, a causa delle loro radici ebraiche, a partire dal 1933 divennero vittime delle persecuzioni razziali messe in atto da Adolf Hitler dopo la sua ascesa al potere in Germania. Le opere dello psichiatra entrarono nella lista delle letture proibite quello stesso anno ed essi iniziarono a subire continue vessazioni per mano della Gestapo, culminate con la revoca della cittadinanza austriaca; a seguito di tale evento Freud, divenuto apolide, cedette alle pressioni e si trasferì a Londra con lo status di rifugiato politico.

In definitiva la psicoanalisi aveva avuto il merito incomparabile di porre il focus, per la prima volta nella storia della psichiatria, sulla componente psicologica dei malati mentali, contribuendo in tal modo ad una “demedicalizzazione” della disciplina: all'inizio del secolo gli psicologi cominciarono a lavorare all'interno degli istituti psichiatrici accanto ai medici, ai quali si aggiunsero gli assistenti sociali all'incirca dagli anni '20 e i terapeuti di gruppo nel decennio successivo⁷⁹. Tuttavia il viaggio della psichiatria non poteva certo terminare qui, soprattutto se si considera che la maggioranza degli internati non aveva ancora alcuna prospettiva di guarigione ma soltanto una vaga speranza di mitigare la propria condizione. L'eziologia di molte patologie mentali era tuttora ignota, e di conseguenza lo erano anche le terapie necessarie al risanamento, e d'altronde non esisteva una risposta definitiva ed univoca a proposito della natura intrinseca della malattia mentale.

Lo psichiatra del 1900 non si trovava affatto in una situazione soddisfacente. Poteva classificare e prognosticare le psicosi meglio di quanto avessero potuto fare i suoi predecessori cento anni prima. Ma i suoi scarsi strumenti terapeutici e le sue conoscenze eziologiche erano purtroppo rimaste le stesse. Lavorando in un'istituzione psichiatrica o in una clinica, vedeva solo quadri psicotici gravi e senza speranza. [...] L'anatomia e la fisiologia, che erano state di così grande aiuto per i suoi colleghi internisti, non gli avevano insegnato nulla sulla natura

⁷⁸ ZILBOORG, HENRY, *Storia della psichiatria*, cit., p. 433

⁷⁹ ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., p. 163

delle malattie affidate alla sua cura. Il suo paziente era come un prigioniero. Anzi, lo psichiatra stesso era, in certa misura, tale, ossia prigioniero della difficile materia che si era scelto.⁸⁰

Nonostante la psicoanalisi avesse impresso una nuova direzione alla ricerca psichiatrica, infatti, ciò non escludeva che potesse essere portata avanti in ogni caso la sperimentazione di altre metodologie di cura. Nel primo trentennio del XX secolo, tornando a concentrarsi ancora una volta sul versante fisico-corporeo delle malattie mentali, si fece ricorso ad una serie di trattamenti che si rivelarono efficaci per determinate patologie: si trattava dei metodi cosiddetti empirico-somatici.

Il primo di essi ad ottenere un riscontro positivo fu la malarioterapia, una forma di piretoterapia⁸¹ introdotta dal medico austriaco Julius Wagner-Jauregg (1857-1940) per la cui scoperta gli venne conferito il Premio Nobel per la medicina nel 1927. Egli ricorse a questo protocollo nel tentativo di curare una patologia della quale si conosceva già la natura organica, ovvero la paralisi progressiva dovuta a neurosifilide. Dopo numerosi esperimenti fallimentari compiuti negli anni precedenti che avevano condotto alla morte dei pazienti coinvolti, nel 1917 Wagner-Jauregg intuì che, inoculando nei malati del sangue infettato dalla malaria, la febbre alta che ne sarebbe seguita – se protratta per un periodo di tempo sufficientemente lungo – avrebbe ucciso il batterio responsabile della sifilide, arrestandone il decorso e bloccando la paralisi progressiva; la malaria sarebbe poi stata guarita per mezzo della somministrazione di chinino, farmaco che all'epoca veniva utilizzato a tale scopo. I risultati incoraggianti ottenuti attraverso l'applicazione estensiva di questo trattamento spinsero i medici a collaudarlo per la terapia di altre malattie mentali croniche, in particolare la schizofrenia, ma purtroppo non si ottennero gli esiti sperati⁸².

La malarioterapia, a dispetto del suo valore storico, ebbe vita breve poiché cadde in disuso già negli anni '40 quando la penicillina si sostituì ad essa nella cura delle malattie batteriche; anche nel campo dei disturbi psichiatrici, però, venne presto

⁸⁰ Ivi, p. 141

⁸¹ Procedimento curativo consistente nella provocazione artificiale della febbre a scopo terapeutico. GIUSEPPE GIUNCHI, *Enciclopedia Italiana Treccani online – II appendice (1949)*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/piretoterapia_\(Enciclopedia-Italiana\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/piretoterapia_(Enciclopedia-Italiana)/#)

⁸² Riguardo alla malarioterapia di Julius Wagner-Jauregg: ACKERKNECHT, *Breve storia della psichiatria*, cit., p. 171

accantonata in favore di nuove procedure basate su un principio di funzionamento diverso, lo shock⁸³.

Negli anni '30, infatti, il neurologo ucraino Manfred Sakel (1900-1957) applicò per la prima volta con successo l'ICT (Insuline Coma Therapy) per un paziente ricoverato presso la clinica psichiatrica universitaria di Vienna che presentava sintomi paranoici e comportamenti insoliti, per i quali gli venne diagnosticata la schizofrenia. Sakel, provocandogli lo shock ipoglicemico tramite dosi molto elevate di insulina, lo indusse in una successione di coma profondi e, al termine di un trattamento tale della durata di circa tre settimane, l'uomo venne giudicato guarito. Durante il processo erano occorse tuttavia delle crisi di convulsioni simili a quelle epilettiche che il neurologo in realtà non aveva preventivato ma, non avendo certezza di quale dei due gli avesse assicurato la buona riuscita, si arrogò il merito di aver scoperto tanto la terapia dello shock quanto quella convulsiva. L'ICT cominciò quindi ad essere adoperata sistematicamente per le patologie maniaco-depressive e fu la prima delle tre principali terapie somatiche di quel decennio.

Malgrado le affermazioni poco veritiere del suo rivale Sakel, nello stesso periodo fu un altro neurologo, Ladislav Meduna (1896-1964), a mettere a punto la terapia convulsiva come antagonista degli stati catatonici associati alla schizofrenia. Egli ricorse al pentetrazolo, un farmaco stimolante che, ad alti dosaggi, causava degli attacchi di convulsioni nei pazienti; Meduna procedette in modo analogo a quello del collega, alternando le crisi a momenti di remissione dei sintomi fino al raggiungimento della ripresa definitiva. La procedura ideata da Meduna si rivelò addirittura migliore dell'ICT di Sakel in quanto più sicura per i malati: coloro che venivano posti in un coma insulinico profondo, d'altra parte, erano di fatto ad un passo dalla morte; il pentetrazolo, inoltre, richiedeva un ciclo terapeutico di durata inferiore⁸⁴.

In ogni caso, entrambe le tecniche furono superate dall'invenzione della loro "sorella" più famosa, la terapia elettroconvulsione (TEC), meglio nota come elettroshock. Essa si deve a due neurologi italiani, Ugo Cerletti e Lucio Bini, che la applicarono per la prima volta nel 1938 su un paziente affetto da schizofrenia.

⁸³ Le informazioni che seguono a proposito delle terapie da shock di Sakel, Meduna e Cerletti-Bini sono tratte da EDWARD SHORTER, DAVID HEALY, *Shock Therapy: A History of Electroconvulsive Treatment in Mental Illness*, Rutgers University Press (Piscataway, New Jersey, 2007)

⁸⁴ Ivi, p. 29

L'importanza del loro risultato non risiede nel suo valore concettuale, poiché Meduna aveva già dimostrato l'efficacia terapeutica delle convulsioni nel trattamento delle malattie psichiatriche, bensì nel fatto che la TEC agiva ancora più rapidamente del pentetrazolo ed era meglio tollerata dai pazienti per via della perdita di conoscenza istantanea⁸⁵. Essa, dunque, guadagnò popolarità molto in fretta, prima in Italia e poi anche all'estero, e divenne presto la terapia convulsiva di elezione: per quanto ci è noto, non esiste tuttora un agente convulsivo migliore dell'elettricità. La TEC, oltretutto, si assesta storicamente tra gli interventi più efficaci nel campo della medicina psichiatrica⁸⁶. Sebbene anch'essa con l'avvento degli psicofarmaci andò incontro ad una notevole riduzione del suo impiego, a differenza delle altre terapie di cui si è parlato non venne mai abbandonata in maniera definitiva: verso la metà degli anni Ottanta conobbe una fase di rivalutazione negli Stati Uniti e ancora oggi talvolta vi si fa ricorso, ma solo in mancanza di altre soluzioni e con modalità differenti rispetto al passato.

Nonostante la sua comprovata validità, all'elettroshock sono legati una serie di pregiudizi, esacerbati dalla sua rappresentazione cinematografica e televisiva, in buona parte dovuti al fatto che esso venne storicamente impiegato quale forma di tortura. Anche in ambito medico, però, non si può negare che sia stato spesso applicato senza un'adeguata regolamentazione, per esempio servendosi indiscriminatamente su tutte le tipologie di pazienti psichiatrici, imponendolo con la forza o spingendo il voltaggio e la durata delle scariche di corrente a degli eccessi tali da convertirlo in un abuso. Inoltre, la TEC è ancora oggi oggetto di dibattito poiché non si è raggiunta una completa comprensione del suo meccanismo d'azione e gli eventuali effetti collaterali, specie quelli sul lungo termine, non sono del tutto noti.

D'altro canto, è fondamentale distinguere la TEC da altre pratiche psichiatriche – tra cui la terapia da coma insulinico e operazioni psichirurgiche quali la lobotomia – che, almeno in occidente, vengono considerate un vero e proprio abuso terapeutico disumano nei confronti del paziente.

⁸⁵ Ivi, p. 32

⁸⁶ *Ibidem*

2.2.2 Eugenetica e internamento psichiatrico come strumento politico nella Germania nazista

Nel ripercorrere gli snodi fondamentali della storia della psichiatria non ci si può esimere dal citare le politiche di eugenetica messe in atto nella Germania nazista tra gli anni '30 e '40 del Novecento, non perché esse abbiano portato ad alcun progresso significativo sul piano medico ma, al contrario, in ragione del fatto che rappresentano uno dei momenti più bui di tale disciplina.

Come si è già discusso nei paragrafi precedenti, nel XIX secolo avevano riscosso grande consenso una serie di dottrine che, fin dalla loro prima formulazione, avevano cercato di fornire delle basi scientifiche concrete alla discriminazione di alcune minoranze, tra le quali rientravano anche i criminali e i malati mentali. Mentre frenologia e fisiognomica nel Novecento erano state quasi del tutto accantonate, però, il darwinismo sociale si rivelò essere invece molto più longevo: verso la metà del secolo, infatti, il dibattito a proposito dell'eugenetica⁸⁷ e dell'esistenza di una gerarchia intrinseca tra le razze⁸⁸ e le tipologie umane aveva ormai raggiunto il suo apice.

Nel contesto della Germania nazista tali teorie furono recuperate, distorte e strumentalizzate per suffragare misure di emarginazione, persecuzione e infine sterminio di interi gruppi di individui che venivano considerati indesiderabili agli occhi del regime. Il risvolto peggiore di questa vicenda, ovvero il genocidio di milioni di ebrei d'Europa che prende il nome di Shoah, è tristemente noto; tuttavia, a subirne gli effetti furono anche i pazienti psichiatrici, ed è proprio su tale aspetto che intendo soffermarmi in questa sede.

Poco dopo l'ascesa al potere di Adolf Hitler (1933) la Germania introdusse una legge per la prevenzione della nascita di persone affette da malattie ereditarie, nell'ottica di una presunta igiene razziale funzionale alla creazione di una società geneticamente perfetta. Il provvedimento, nel quale rientravano patologie come schizofrenia, epilessia e ritardo mentale, sanciva la loro sterilizzazione coatta in modo

⁸⁷ L'eugenetica è una disciplina nata verso la fine dell'Ottocento che, basandosi su considerazioni genetiche e applicando i metodi di selezione usati per animali e piante, si poneva l'obiettivo del miglioramento della specie umana. (DEVOTO, OLI, SERIANNI, TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 811)

⁸⁸ Si sottolinea che il concetto di razza in relazione agli esseri umani, storicamente connotato in chiave discriminatoria, al giorno d'oggi è stato respinto poiché privo di un effettivo fondamento biologico ed è stato sostituito con una terminologia più corretta ed inclusiva.

da impedire che generassero figli malati: così, in centinaia di migliaia furono sottoposti alla procedura contro la loro volontà e tra i più colpiti si annoverano proprio i pazienti ricoverati negli istituti psichiatrici, definiti “deboli di mente”. In parallelo, i cittadini tedeschi che possedevano tratti tipicamente ariani erano incoraggiati a riprodursi soltanto tra loro per preservare la purezza della razza. Oltre un secolo di faticose conquiste dal punto di vista del miglioramento delle condizioni dei malati mentali e di lotte contro il pregiudizio furono cancellati da una simile strategia politica. La legge venne applicata in maniera sistematica fino al 1937, quando il numero di sterilizzazioni forzate iniziò a diminuire a causa della necessità impellente di manodopera che consentisse alla Germania di sostenere la propria industria bellica, per cui molti furono ritenuti di nuovo “utili” alla comunità e vennero risparmiati.

Questo provvedimento in realtà faceva parte di un programma più ampio, l'*Aktion T4*, che nella sua fase conclusiva prevedeva l'eliminazione metodica delle «vite indegne di essere vissute»⁸⁹ (in tedesco, *Lebensunwertes Leben*), ossia di tutti quei soggetti che presentavano disabilità fisiche e mentali oppure che costituivano una minaccia per il regime; nello stesso periodo, infatti, era ricominciato l'internamento sommario di persone scomode al sistema, primi tra tutti gli oppositori politici. L'operazione di eutanasia eugenetica venne accompagnata fin dai suoi esordi da un'oculata propaganda che plagiò l'opinione pubblica e dissimulò il suo vero intento dietro alla necessità del progresso scientifico. Negli anni immediatamente precedenti alla guerra essa comprendeva soltanto i bambini di età inferiore ai tre anni e venne applicata con una certa cautela per evitare di sollevare proteste da parte dei genitori; in seguito venne estesa anche agli adolescenti e, infine, dal 1939 sfociò in un eccidio selvaggio che riguardava tutte le fasce della popolazione. Istituzioni quali ospedali psichiatrici e non, orfanotrofi e case di riposo per anziani furono costretti prima a segnalare e poi a consegnare i loro pazienti che rientravano tra le categorie perseguitate. All'interno dei campi di concentramento e di sterminio alcuni prigionieri, prima di essere uccisi, venivano trasformati in vere e proprie cavie di laboratorio sulle quali i medici nazisti non mancarono di sperimentare ogni tipo di sevizia: i malati psichiatrici, in particolare, furono sottoposti ad una varietà di interventi disumani come

⁸⁹ L'espressione, tratta dal libro *Die Freigabe der Vernichtung Lebensunwerten Lebens* (1920) di Karl Binding e Alfred Hoche, divenne di uso comune tra i membri del Terzo Reich.

ad esempio la lobotomia, una pratica di recente invenzione che consisteva nella perforazione del cranio per permettere l'asportazione di specifici lobi del cervello e che il più delle volte lasciava i pazienti in uno stato vegetativo irreversibile.

Il programma eugenetico fu una componente significativa della politica voluta da Hitler e, purtroppo, risulta esemplificativo delle atroci conseguenze della distorsione perversa di certe dottrine – in questo caso, quelle del darwinismo sociale e dell'eugenetica – alimentata dallo stigma che da secoli accompagna un'intera categoria di persone.

2.2.3 Gli anni '50: la scoperta degli psicofarmaci e la deistituzionalizzazione dei manicomi

Quando negli anni Quaranta venne scoperta l'efficacia della penicillina, sulla scia del miracolo degli antibiotici crebbero le aspettative anche a proposito della possibilità di sintetizzare farmaci capaci di incidere chimicamente a livello del sistema nervoso centrale al fine di trattare i disturbi psichiatrici e quelli neurologici⁹⁰.

L'uso di medicinali in campo psichiatrico non era di per sé una novità. In precedenza la psichiatria si era servita di alcune sostanze di origine naturale già note da secoli e dotate di proprietà calmanti oppure stimolanti: bevande a base di erbe, l'oppio e persino l'alcol venivano usati di frequente a tale scopo. Fin dall'Ottocento all'interno dei manicomi non era infrequente che i pazienti venissero tenuti tranquilli attraverso farmaci pesanti, che tuttavia non erano impiegati a scopo terapeutico ma soltanto in virtù delle loro facoltà sedative; dal momento che l'unico obiettivo era l'ottenimento dell'effetto desiderato, in tale contesto non venivano presi in considerazione il principio di funzionamento del farmaco, il dosaggio o la questione della dipendenza e degli effetti collaterali. Nei primi decenni del XX secolo, poi, si era diffuso l'uso di due sostanze che oggi sono classificate come stupefacenti e, in quanto tali, sono illegali in molte parti del mondo: la cocaina e l'eroina. Della prima venivano apprezzate soprattutto le proprietà anestetiche, tanto che lo stesso Freud se ne avvaleva in prima persona e la raccomandava anche ai suoi pazienti, negando con fermezza che provocasse dipendenza. La seconda invece era erroneamente ritenuta un analgesico

⁹⁰ ROY PORTER, *Madness. A Brief History*, cit., p. 205

migliore della morfina perché meno tossico. Entrambe furono largamente commercializzate senza bisogno della prescrizione medica e occorse molto tempo per riconoscerne i gravi effetti nocivi sulla salute e per limitarne la distribuzione.

Per tale ragione fu soltanto negli anni '50 del Novecento che, con l'introduzione della clorpromazina, sviluppata per il trattamento dei sintomi psicotici nei pazienti affetti da schizofrenia, si assistette alla nascita di una nuova classe di medicinali: gli psicofarmaci; agli antipsicotici fecero seguito antidepressivi, ansiolitici e stabilizzatori dell'umore, cosicché venne presto coperto buona parte dello spettro dei disturbi mentali.

Al di là dell'innegabile traguardo dal mero punto di vista farmacologico, che non verrà qui approfondito, l'invenzione degli psicofarmaci ebbe delle ricadute notevoli sullo stile di vita dei pazienti psichiatrici. Essendosi aperte nuove possibilità nel trattamento dei disturbi mentali, la qualità della vita per molti malati migliorò in modo significativo: gli psicofarmaci, infatti, permisero di evitare lunghe degenze all'interno di un ospedale psichiatrico e di continuare a vivere una vita normale attraverso una terapia continua che, tutto sommato, risultava essere anche ragionevolmente economica⁹¹.

La conseguenza più evidente di tale fenomeno fu senza dubbio la riduzione del numero di istituzionalizzati. I manicomi, protagonisti assoluti della disciplina psichiatrica per tutto l'Ottocento e nella prima metà del secolo corrente, andarono incontro ad un inevitabile declino; sempre più strutture, impossibilitate a continuare la loro attività poiché prive di una quantità sufficiente di pazienti, furono costrette a chiudere e gli edifici che le ospitavano vennero abbandonati o riconvertiti. Nell'opinione comune – soprattutto a seguito della nuova ondata di consapevolezza che mise in luce gli abusi atroci perpetrati durante la guerra – l'internamento veniva ormai associato al confino non volontario, a pratiche di tortura formalizzata e alla perdita perpetua della libertà individuale. Quando gli psicofarmaci si affacciarono sulla scena, abbattendo di fatto la “ghettizzazione” a cui i malati mentali erano stati sottoposti per secoli e permettendo loro di integrarsi nella società come persone qualsiasi, vennero accolti con un'ondata di entusiasmo.

⁹¹ Ivi, p. 205-206

Allo stesso tempo, gli psichiatri europei e americani erano critici non solo nei confronti dei manicomi, ma anche della disciplina psichiatrica stessa. Dopo la rivoluzione psicoanalitica di Freud andava diffondendosi l'idea che i disturbi mentali albergassero in ogni singolo individuo a diversi livelli e che, dunque, la rigida dicotomia tra sani e malati non avesse più senso d'esistere. Mentre alcuni si auspicavano una modernizzazione radicale degli ospedali psichiatrici che partisse dall'interno, spingendo per sperimentare cliniche ambulatoriali e day-hospital psichiatrici, altri pretendevano qualcosa di più drastico. Questi ultimi si costituirono in un vero e proprio movimento antipsichiatrico che raggiunse il suo apice tra gli anni '60 e '70. I suoi sostenitori assunsero delle posizioni anche piuttosto estreme, arrivando a sostenere che la malattia mentale non fosse una realtà psicologica e comportamentale con una componente biochimica ma soltanto un'etichetta negativa o addirittura una strategia consapevole per affrontare un mondo difficile e problematico. Allineandosi alle politiche di sinistra, l'antipsichiatria si impegnò molto per sollecitare la deistituzionalizzazione; solo in Gran Bretagna, la popolazione di internati negli anni '80 si era ridotta ad un quinto di quella del 1950⁹².

Per concludere, è importante ricordare che l'uso di psicofarmaci comporta anche diverse sfide, principalmente riguardo ai potenziali effetti collaterali e al rischio di dipendenza, e questioni etiche generate dal fatto che essi vanno a modificare la personalità dei soggetti a cui vengono somministrati⁹³. Inoltre, il trattamento farmacologico non dovrebbe eliminare del tutto le terapie psicologiche alle quali, anzi, andrebbe il più possibile accompagnato.

2.2.4 La definizione di una nuova categoria criminale: il fenomeno dei serial killer

Mentre la psichiatria compiva i progressi di cui si è parlato finora, anche la criminologia aveva intrapreso la propria strada autonoma nel momento in cui si era compreso che la malattia mentale poteva sì costituire un fattore di devianza ma, a dispetto delle considerazioni di Lombroso, non esisteva affatto una corrispondenza univoca tra l'una e l'altra.

⁹² Ivi, p. 207-212

⁹³ Ivi, p. 207

Negli anni '70 del Novecento la criminologia americana si trovò a fronteggiare una categoria di criminali che, per quanto fosse sempre esistita, non era mai stata studiata in maniera sistematica e dunque sfuggiva ad ogni strumento di indagine già noto: i serial killer. Prima di allora, infatti, c'era semplicemente «un enorme contenitore onnicomprensivo che andava sotto il nome di omicidio multiplo e che comprendeva, indistintamente, tutti quei casi in cui un assassino uccideva più di una vittima»⁹⁴. Dall'inizio del secolo, tuttavia, e in particolare nella sua seconda metà, nella società statunitense era in aumento un fenomeno di omicidi multipli con caratteristiche specifiche che non potevano essere né afferrate né tantomeno esaurite da un insieme così generico. Il Dipartimento di Scienze Comportamentali del Federal Bureau of Investigation (FBI) si rivolse quindi a due agenti esperti, Robert Ressler e John E. Douglas, i quali furono i primi ad isolare alcuni dei tratti peculiari dei serial killer e a farli interagire all'interno di un quadro complesso per ricavarne un profilo psicologico⁹⁵ necessario alla cattura; di seguito viene riportata la definizione originaria coniata dai due profiler:

Serial Killer (“Assassino Seriale”): uccide tre o più vittime in luoghi diversi e con un «periodo di intervallo emotivo» (*cooling-off time*) fra un omicidio e l'altro; in ciascun evento delittuoso, il soggetto può uccidere più di una vittima; può colpire a caso oppure scegliere accuratamente la vittima; spesso, ritiene di essere invincibile e che non verrà mai catturato.⁹⁶

⁹⁴ VINCENZO MARIA MASTRONARDI, RUBEN DE LUCA, *I serial killer. Il volto segreto degli assassini seriali: chi sono e cosa pensano? Come e perché uccidono? La riabilitazione è possibile?*, Newton Compton Editori (Roma, 2011)

⁹⁵ Il profilo psicologico può essere considerato «l'analisi delle principali caratteristiche comportamentali e di personalità di un individuo, ottenibili dall'analisi dei crimini che il soggetto stesso ha commesso» (RUBEN DE LUCA, *Anatomia del serial killer 2000. Nuove prospettive di studio e intervento per un'analisi psico-socio-criminologica dell'omicidio seriale nel terzo millennio*, Giuffrè Editore, Milano, 2001, p. 481). La costruzione di un profilo si basa sulla premessa fondamentale che una corretta interpretazione della scena del delitto può indicare il tipo di personalità del soggetto che ha compiuto il crimine. Tale tecnica non viene usata in tutti i paesi del mondo e gli esperti internazionali nel *profiling* (chiamati, con un termine praticamente intraducibile, *profilers*) che hanno effettuato un addestramento rigoroso non sono più di cinquanta. (MASTRONARDI, DE LUCA, *I serial killer. Il volto segreto degli assassini seriali: chi sono e cosa pensano? Come e perché uccidono? La riabilitazione è possibile?*, cit., p. 546)

⁹⁶ ROBERT RESSLER, ANN BURGESS, JOHN DOUGLAS, *Sexual Homicide: Patterns and Motives*, Simon & Schuster (Londra, 1988) in MASTRONARDI, DE LUCA, *I serial killer. Il volto segreto degli assassini seriali: chi sono e cosa pensano? Come e perché uccidono? La riabilitazione è possibile?*, cit., p. 19

Anche se tale descrizione restituisce ancora un'idea sommaria del concetto, attualmente non è ritenuta abbastanza esaustiva poiché eccede nella semplificazione e, soprattutto, non tiene conto della casistica internazionale. A partire da essa, comunque, nel corso degli anni ne sono seguite molte altre che hanno mirato ad approfondirla nel suo senso generale oppure in alcuni aspetti particolari, benché sia evidente che nessuna di esse potrà mai rispecchiare in toto la realtà di un fenomeno articolato di fronte al quale la criminologia odierna si trova tuttora piuttosto impreparata. In ogni caso, al fine di rendere più chiara la trattazione ho scelto di fare riferimento alla definizione elaborata da De Luca, che tra le altre lo rappresenta in maniera più fedele:

L'assassino seriale è un soggetto che mette in atto personalmente due o più *azioni omicidiarie* separate tra loro (nello stesso luogo o in luoghi diversi) oppure esercita un qualche tipo di influenza psicologica affinché altre persone commettano le azioni omicidiarie al suo posto. Per parlare di assassino seriale, è necessario che il soggetto mostri una *chiara volontà di uccidere ripetutamente*, anche se poi gli omicidi non si compiono e le vittime sopravvivono: l'elemento centrale è la *ripetitività dell'azione omicidiaria*. L'intervallo che separa le azioni omicidiarie può andare da qualche ora a interi anni e le vittime coinvolte in ogni singolo evento possono essere più di una. L'assassino seriale agisce preferibilmente da solo, ma può agire anche in coppia o come membro (o capo) di un gruppo. Le motivazioni superficiali che spingono all'omicidio seriale sono varie, ma c'è sempre una motivazione psicopatologica profonda insita nel soggetto che lo spinge al comportamento omicidiario ripetitivo.⁹⁷

Sebbene la sua definizione sia recente, l'omicidio seriale non è un fenomeno da circoscrivere all'epoca contemporanea: esso esiste da secoli, e lo dimostra il fatto che il primo caso di cui abbiamo testimonianza è quello di Locusta, un'avvelenatrice professionista attiva a Roma durante il I secolo d.C; secondo l'opinione di certi studiosi, poi, alcuni imperatori romani – tra cui Caligola e Nerone – potrebbero rientrare senza forzature nella categoria di serial killer così come la intendiamo oggi⁹⁸.

⁹⁷ DE LUCA, *Anatomia del serial killer 2000. Nuove prospettive di studio e intervento per un'analisi psico-socio-criminologica dell'omicidio seriale nel terzo millennio*, cit., pp. 22-23 modificato in RUBEN DE LUCA, *Omicida e artista: le due facce del serial killer*, Magi Edizioni (Roma, 2006)

⁹⁸ MASTRONARDI, DE LUCA, *I serial killer. Il volto segreto degli assassini seriali: chi sono e cosa pensano? Come e perché uccidono? La riabilitazione è possibile?*, cit., pp. 36-38

Occorre tenere in considerazione, tuttavia, che quando si ha a che fare con dei “casi” così lontani nel passato è inevitabile che la storia sia giunta fino a noi intrecciata alla leggenda e non si riesca a distinguerle del tutto: la superstizione popolare spesso credette che assassini seriali particolarmente cruenti fossero in realtà creature sovranaturali, soprattutto vampiri – nelle circostanze in cui era presente il cannibalismo – e lupi mannari – se i cadaveri erano stati squartati⁹⁹.

Gli esperti sono concordi nell’affermare che l’omicidio seriale con movente sessuale e/o delirante, quello più prossimo alla concezione moderna giacché slegato dalla conquista del potere politico, sia nato in Europa intorno al XV secolo nella classe nobiliare, all’interno della quale si ricorreva a tale pratica per motivi di noia; il serial killer odierno, invece, proviene più di frequente da classi sociali svantaggiate¹⁰⁰. È tuttavia nel XIX secolo che si registra un aumento notevole dei casi di omicidio seriale ed esso assume la medesima connotazione attuale nel momento in cui «i serial killer europei iniziano a prendere di mira un nuovo e particolare tipo di vittima: la prostituta»¹⁰¹. Un caso tanto esemplare quanto celebre è quello di Jack the Ripper (in italiano, Jack lo Squartatore), il serial killer londinese mai identificato che tra l’estate e l’autunno del 1888 uccise, squartò e mutilò le sue vittime con una ferocia tale da ispirare una serie di imitatori in altre parti del mondo. Il fenomeno esplose contemporaneamente anche negli Stati Uniti: nel corso del Novecento, il paese raggiungerà il primato incontrastato per numero di reati di tale tipologia.

Mentre si occupavano di inquadrare questa categoria criminale dal punto di vista teorico, gli studiosi constatarono presto che, nonostante i tratti comuni, sotto certi aspetti i serial killer erano così disomogenei tra loro da rendere necessario distinguerli in diverse classi, variabili a seconda dei parametri presi in esame (numero e scelta delle vittime, modalità esecutive, movente, atipicità ecc.). Non bisogna quindi cadere nell’errore di identificare i serial killer soltanto nelle figure di quelli cosiddetti “classici”, ovvero i predatori sessuali che catturano le vittime e le uccidono, spesso a seguito di una violenza sessuale; questo è stato promosso soprattutto dalla

⁹⁹ Ivi, pp. 39 e 52

¹⁰⁰ Ivi, pp. 44-45

¹⁰¹ Ivi, p. 60

pubblicizzazione mediatica che ha reso popolari alcuni casi a discapito di altri, come ad esempio quelli di Ted Bundy e Jeffrey Dahmer¹⁰².

In anni recenti, infatti, la figura del serial killer ha avuto molto a che fare con la rappresentazione cinematografica, televisiva e letteraria che ne è stata fatta. All'interno di queste narrative l'investigatore di turno, dotato di un'intelligenza fuori dal comune, instaura una sorta di "partita a scacchi" con l'assassino, che si lascia dietro indizi e messaggi in codice per sfidare il suo avversario, e per mezzo di tale legame riesce infine a stilare un profilo psicologico accuratissimo che condurrà immancabilmente all'arresto. La realtà, tuttavia, è ben diversa. Sebbene le tecniche di indagine per l'identificazione di questo genere di criminali siano molto progredite, purtroppo la maggior parte delle volte essi vengono catturati soltanto grazie ad avvenimenti fortuiti: ciò avviene innanzitutto perché non è semplice come si potrebbe pensare riconoscere un collegamento (*linkage*) in un numero variabile di omicidi, talvolta occorsi in nazioni differenti¹⁰³. Per riuscire, i profiler si basano su due componenti cardine del fenomeno dell'omicidio seriale, entrambe riguardanti l'esecuzione materiale dei delitti. Man mano che aumenta la quantità delle loro vittime i serial killer consolidano un *modus operandi*, un «insieme delle modalità esecutive utilizzate [...] per realizzare praticamente il comportamento illecito»¹⁰⁴; esso non è definitivo, ma tende a perfezionarsi con l'esperienza allo scopo di ricavare il massimo beneficio e allo stesso tempo minimizzare il rischio di identificazione. Ciò che invece non cambia da un omicidio all'altro è la "firma" dell'assassino, quell'elemento – o più di uno – caratteristico, unico ed originale, che ha una precisa valenza simbolica per il killer e costituisce il suo "biglietto da visita"; non è detto che la firma sia sempre presente ma, nel caso in cui lo sia, di solito è legata alle fantasie patologiche del criminale e per questo costituisce un appiglio fondamentale alla sua psicologia¹⁰⁵.

Al di là della mera definizione concettuale, ciò che risulta davvero interessante a proposito dei serial killer sono le domande scaturite inevitabilmente dell'esame della natura di questi individui. Perché uccidono? Come lo fanno? Esiste un trattamento

¹⁰² Ivi, p. 82

¹⁰³ Ivi, p. 534

¹⁰⁴ Ivi, p. 482

¹⁰⁵ Ivi, pp. 481 e 492

efficace per la loro riabilitazione? In questo senso, psichiatria e psicologia rientrano prepotentemente in gioco.

L'omicidio seriale, infatti, non può in alcun modo essere considerato il raptus estemporaneo di una persona che ha perso la testa all'improvviso: si tratta invece del «punto di arrivo di un processo interno dell'individuo che può durare molti anni e passare attraverso una serie di stadi intermedi»¹⁰⁶. La maggioranza degli esperti ha sottolineato la rilevanza delle esperienze traumatiche vissute dal soggetto in ambito familiare per spiegare l'insorgenza del comportamento omicidiario seriale¹⁰⁷. Questa considerazione trova supporto e fondamento nella teoria dello sviluppo psicosessuale di Freud che, come si è discusso in precedenza, illustra le cinque fasi della maturazione sessuale infantile e il modo in cui è possibile che insorgano dei traumi quando, per qualsivoglia ragione, essa non viene portata a compimento in maniera salutare. Gli omicidi seriali, allora, sarebbero dei tentativi ripetuti da parte dell'assassino di superare il suo trauma, rivivendolo in un circolo perpetuo per modificarne ogni volta l'esito, ribaltando quelle dinamiche di potere che lo avevano visto nel ruolo di vittima attraverso l'atto delittuoso che lo trasforma in carnefice¹⁰⁸. Ciò non significa, ovviamente, che ogni bambino o adolescente con gravi problemi familiari diventerà un serial killer da adulto, soprattutto poiché tale fenomeno è multifattoriale e non può certo essere ricondotto ad un'unica causa scatenante.

Per una comprensione approfondita dell'universo del crimine seriale è cruciale soffermarsi anche sul suo rapporto con i disturbi mentali. Dal punto di vista diagnostico, infatti, i serial killer possono essere ripartiti in due macro-categorie: da una parte quelli sani di mente, ovvero i soggetti che soffrono di uno o più disturbi di personalità (di solito psicopatia e sociopatia) ma che rimangono coscienti delle proprie azioni e hanno percezione della differenza fra realtà e fantasia; dall'altra coloro che sono incapaci di intendere e di volere, i quali più propriamente possono essere definiti malati poiché soffrono di patologie psichiatriche che compromettono il senso di realtà dell'individuo (la più frequente è la schizofrenia)¹⁰⁹. Tale divisione ha delle ricadute non indifferenti sul piano giudiziario, siccome in sede processuale i primi tendono a

¹⁰⁶ Ivi, p. 98

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ Ivi, p. 334

¹⁰⁹ Ivi, p. 686

ricevere una pena detentiva da scontare in carcere, mentre i secondi necessitano di cure mirate all'interno di una struttura a carattere psichiatrico¹¹⁰.

Il legame tra criminalità e malattia mentale è tanto innegabile quanto complesso, e richiede di essere affrontato con accortezza. Il fenomeno dei serial killer nella nostra epoca richiama su di sé un'enorme attenzione mediatica che spinge il pubblico a sentirsi coinvolto nelle vicende al punto da voler trovare a tutti i costi una spiegazione razionale alle azioni criminali; quando è implicata la variabile della malattia mentale, il rischio è quello di scivolare in due eccessi tra loro agli antipodi: "giustificare" i delitti oppure stigmatizzare le persone affette da disturbi psichiatrici scadendo in generalizzazioni e perpetrando stereotipi dannosi. L'analisi del movente presuppone un approccio multidisciplinare che tenga presente allo stesso tempo degli aspetti biologici, psicologici, sociali e ambientali, ma anche così non è sempre possibile ricavarne una soluzione soddisfacente.

In ultimo, una questione piuttosto spinosa e ancora sostanzialmente irrisolta riguarda l'eventualità di "curare" i serial killer, cioè di debellare la condotta criminale in maniera permanente nella prospettiva, ove possibile, del reinserimento sociale. Gli approcci adottati fino ad oggi in tal proposito sono opposti: negli Stati Uniti – che ricordiamo essere il paese con il maggior numero di casi al mondo – dopo numerosi fallimenti la riabilitazione viene ormai ritenuta inattuabile e dunque l'unica opzione per salvaguardare la sicurezza della società sembra essere il carcere a vita o addirittura la pena di morte; quest'ultima non è però legale negli stati dell'Unione Europea e in Canada, dove si è compreso che, nonostante i rischi che qualsiasi genere di iniziativa presenta, sarebbe ancora più dannoso tenere rinchiuso il serial killer senza tentare alcun tipo di interazione terapeutica con lui¹¹¹. Astenendosi da un giudizio di valore in merito ai due orientamenti, rimane comunque un fatto incontrovertibile che «allo stato attuale, non esista alcun tipo di trattamento in grado di modificare il comportamento degli assassini seriali»¹¹², poiché «i soggetti incarcerati sono sottoposti a trattamenti che non sono mai pensati appositamente per la categoria del serial killer, ma usufruiscono semplicemente del tipo di terapia disponibile per la popolazione

¹¹⁰ Ivi, p. 689

¹¹¹ Ivi, p. 669

¹¹² Ivi, p. 653

carceraria generale»¹¹³. A ciò va aggiunto che, il più delle volte, l'assassino seriale recluso in carcere è un individuo tranquillo che non costituisce una minaccia né per sé stesso né per gli altri detenuti ma, nel momento in cui viene rimesso in libertà, tende a riprendere la sua attività delittuosa¹¹⁴.

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *Ibidem*

Capitolo 3

Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde

Quando si parla di rappresentazione letteraria di follia e devianza non si può prescindere dal considerare *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* (titolo originale: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*) di Robert Louis Stevenson, la cui rilevanza culturale ha fatto sì che la locuzione “Jekyll e Hyde” entrasse nel linguaggio di uso comune, dove viene adoperata in qualità di sostantivo e di aggettivo per descrivere uno spettro di comportamenti dicotomici o duplici di varia gravità¹¹⁵.

Pubblicato nel 1886 e divenuto da subito un enorme successo editoriale, il racconto è generalmente ritenuto uno dei due maggiori capolavori dell'autore scozzese – l'altro è il romanzo d'avventura *Treasure Island* (in italiano, *L'isola del tesoro*), precedente a questo di tre anni. *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* rientra appieno all'interno del macro-genere del gotico, più nello specifico nel filone del “gotico decadente” della fine del XIX secolo caratterizzato da un particolare interessamento «al problema della degenerazione e quindi all'assenza dell'umano»¹¹⁶.

Del suo genere di appartenenza esso presenta molti degli stilemi peculiari. Il dipanarsi della narrazione si configura come un'indagine che il narratore, insieme ad alcuni aiutanti, conduce per disvelare la verità a proposito del sospetto legame tra il rispettabile dottor Jekyll e l'oscuro Hyde. La dilettantistica ricerca che li vede nel ruolo di detective è innescata da pettegolezzi potenzialmente compromettenti riguardo al loro comune conoscente, Jekyll, che li spingono a collaborare per risolvere il mistero¹¹⁷. La verità emerge a poco a poco mentre Utterson cerca di destreggiarsi tra indizi costituiti da documenti, lettere, testamenti, biglietti e una confessione scritta in cui è il dottore stesso a rivelare infine la sua doppia natura, identificandosi al contempo in entrambe le persone di Jekyll e Hyde. Il dispositivo della suspense, principio fondante del gotico, si regge sulle ambientazioni prevalentemente notturne della fumosa Londra ottocentesca, in cui convivono eleganti edifici d'epoca e squallidi

¹¹⁵ MICHAEL ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, Palgrave Macmillan (Londra, 2016), p. 137

¹¹⁶ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 215

¹¹⁷ STEPHAN KARSCHAY, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Palgrave Macmillan (Londra, 2015), p. 86

sobborghi di una «città da incubo»¹¹⁸, e sulla progressione climatica degli eventi anomali e apparentemente inspiegabili che si succedono sotto gli occhi dell'ignaro Utterson. A dispetto degli elementi investigativi, tuttavia, il racconto non è da intendersi come una classica storia thriller né tantomeno come un giallo, poiché presenta una componente fortemente allegorica espressa anche attraverso il soprannaturale. L'elemento portante dell'opera, infatti, è la sua costruzione, giocata intorno ai temi di duplicità, scissione, raddoppiamento, che non si possono esaurire soltanto sul piano della contrapposizione tra bene e male incarnati rispettivamente da Jekyll e Hyde. La follia stessa, come si vedrà, presenta diversi livelli di lettura.

Prima di procedere all'analisi del testo, per ragioni di chiarezza riassumerò in breve le svolte principali della trama¹¹⁹, sebbene la sterile successione cronologica dei fatti non possa in alcun modo restituire la complessità delle tematiche. La vicenda prende avvio quando il narratore, l'avvocato Gabriel John Utterson, durante una delle sue abituali passeggiate domenicali si trova a passare davanti ad un «palazzotto sinistro»¹²⁰ privo di finestre e caratterizzato soltanto da una porta «senza battente né campanello»¹²¹, «stinta e scrostata»¹²² che riporta alla mente del suo accompagnatore, l'amico e parente alla lontana Richard Enfield, un evento strano occorso qualche tempo prima: una notte un certo Edward Hyde, un individuo dall'aspetto ripugnante, aveva fatto cadere una bambina in mezzo alla strada e l'aveva calpestata con indifferenza; obbligato a pagare un risarcimento in denaro ai familiari della vittima affinché soprassedessero sull'accaduto e non provocassero uno scandalo, Hyde era entrato proprio in quell'edificio per poi uscirne con un assegno firmato dal rispettabile dottor Henry Jekyll, amico dello stesso Utterson. In seguito al racconto di Enfield, l'avvocato ricorda di avere in consegna il testamento di Jekyll nel quale egli dichiara di lasciare tutti i suoi averi proprio a questo misterioso Hyde.

Utterson inizia quindi ad indagare a proposito di Hyde, che riesce anche ad incontrare, e scopre che è una sorta di *protégé* di Jekyll. Qualche settimana più tardi,

¹¹⁸ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, trad. it. di L. Pirè, Bompiani (Milano, 2018), p. 28

¹¹⁹ Il riassunto della trama del racconto si basa su ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, in *Semiotics and Popular Culture*, cit., pp. 139-141

¹²⁰ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 8

¹²¹ *Ibidem*

¹²² *Ibidem*

sospettando che Hyde possa star ricattando il suo amico, egli decide di confrontare direttamente Jekyll a proposito del loro rapporto; il dottore però si sottrae alle domande e rifiuta di discutere la questione, ma finisce per confermarci che qualcosa di strano sta accadendo entro i confini del suo laboratorio, il cui ingresso è per l'appunto costituito dalla porta scrostata.

Dopo la loro conversazione, per qualche tempo sembrano perdersi le tracce di Hyde, finché una sera un membro del parlamento, Sir Danvers Carew, anch'egli cliente di Utterson, viene picchiato a morte per strada con un bastone da passeggio; un testimone identifica il colpevole nella persona di Hyde, che diventa il principale indiziato per l'omicidio, e lo stesso Utterson riconosce il bastone utilizzato come arma del delitto in quanto si trattava di un dono che aveva fatto a Jekyll. A quel punto l'avvocato affronta di nuovo Jekyll, che insiste di aver reciso ogni legame con Hyde e, come prova, mostra all'amico una sua criptica lettera di congedo.

Qualche tempo dopo il dottor Lanyon, uno degli amici comuni di Utterson e Jekyll che aveva litigato in maniera irreparabile con quest'ultimo, muore improvvisamente nel giro di pochi giorni in circostanze misteriose. Nel frattempo il maggiordomo di Jekyll, Poole, ritiene che la situazione del suo padrone sia così grave da spingerlo a rivolgersi ad Utterson per ricevere aiuto. I due uomini, temendo che Hyde abbia assassinato anche Jekyll, irrompono quindi nel laboratorio per determinare una volta per tutte il livello di coinvolgimento del dottore nei crimini di Hyde e la natura della loro affiliazione. Nella stanza rinvennero il corpo privo di vita di Hyde, apparentemente morto suicida, con indosso gli abiti di Jekyll il quale, al contrario, è scomparso. Due biglietti, uno lasciato da Jekyll ed uno indirizzato ad Utterson da Lanyon prima della sua morte, rivelano infine la verità: Henry Jekyll ed Edward Hyde erano la stessa persona. L'ultimo capitolo del racconto coincide con la confessione di Jekyll, che ripercorre tutta la vicenda dall'inizio fornendone una spiegazione e nelle ultime righe lascia intuire la necessità del suo suicidio.

3.1 La costruzione fisica di Jekyll e Hyde secondo le categorie lombrosiane

Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde è «la più famosa storia di “Doppelgänger” di tutte»¹²³, al punto che «la letteratura scientifica e laica a proposito delle malattie mentali che coinvolgono le cosiddette personalità scisse o multiple si è riferita a *Jekyll e Hyde* per scopi dimostrativi negli ultimi cento anni e più [...]. In effetti, non c'è dubbio che il racconto di Stevenson rappresenti un testo spartiacque rispetto al riconoscimento di quello che oggi viene classificato clinicamente come disturbo dissociativo dell'identità (DID) e, in precedenza, con il nome ormai superato di disturbo di personalità multipla»¹²⁴. Eppure, non si tratta di una rappresentazione della follia che si può ridurre in termini di diagnosi psichiatriche. Jekyll e Hyde sono innegabilmente costruiti dall'autore in modo speculare l'uno rispetto all'altro, due personalità all'interno del medesimo corpo, con il secondo che rappresenta una sorta di negativo fotografico del primo; tuttavia, gli elementi forniti dalla narrazione sono molteplici e in parte anche contraddittori: numerosi critici, infatti, si sono spesi per cercare di inquadrare la natura della loro relazione. In tal senso l'analisi testuale delle descrizioni circa il loro aspetto fisico può costituire un ottimo punto di partenza.

Henry Jekyll è un uomo del XIX secolo che appartiene all'*upper class* londinese. È un medico di professione, vive in un elegante edificio d'epoca che reca «i segni della ricchezza e degli agi»¹²⁵, ha a sua disposizione del personale di servizio, tra le sue amicizie figurano altri dottori e avvocati. La sua fisionomia coincide con ciò che ci si aspetterebbe da un uomo del suo status sociale:

[...] Un uomo sulla cinquantina, dalla corporatura grande e proporzionata, e un bel viso liscio, forse con qualcosa di sfuggente, ma con tutti i segni dell'intelligenza e della gentilezza [...].¹²⁶

¹²³ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 215

¹²⁴ ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, cit., p. 137 [«The scientific and lay literature on mental illnesses involving so-called split or multiple personalities has been deferring to *Jekyll and Hyde* for demonstrative purposes for the last hundred and more years (...). Indeed, there is little question that Stevenson's novella is a watershed text with respect to the acknowledgement of what is now clinically classified as dissociative identity disorder (DID) and previously by the now outmoded name of multiple personality disorder».]

¹²⁵ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 20

¹²⁶ Ivi, p. 23

Fatta eccezione per queste righe, poco altro viene aggiunto nel corso del racconto a proposito delle sembianze del dottor Jekyll. In ogni caso, ciò è sufficiente per notare sin da subito l'approccio tipicamente ottocentesco – figlio di fisiognomica, frenologia e teorie lombrosiane –, secondo il quale l'esteriorità di un individuo rispecchierebbe la sua indole interiore, soprattutto le sue qualità morali o l'assenza di esse. A ben guardare, la descrizione di Jekyll è in realtà piuttosto scarna e priva di qualsiasi dettaglio saliente: di lui non è dato sapere neppure il colore dei capelli o quello degli occhi, la forma del viso, della bocca o del naso. In sostanza, per il lettore risulta impossibile figurarsi con precisione il suo volto a partire da questa presentazione; nondimeno il narratore, l'avvocato Utterson, ritiene che da esso si possano evincere intelligenza e gentilezza. La rispettabile reputazione di Jekyll, insomma, si riflette nelle sue fattezze, ma l'ombra di un sospetto sul suo conto insorge nel momento in cui viene precisato che in lui è possibile cogliere qualcosa di sfuggente: è chiaro che tale appunto, collocato quasi in sordina, non è casuale e vuole prefigurare la rivelazione conclusiva sulla natura duplice del dottore.

Tutt'altra questione è quella di Edward Hyde, sulla cui fisicità si insiste moltissimo durante la narrazione. In questo caso ci troviamo di fronte ad un vero e proprio *nomen omen*: il cognome infatti riecheggia il verbo inglese *to hide*, che significa «nascondere, celare»¹²⁷. Hyde entra in contatto con diversi personaggi, che ne forniscono descrizioni simili ma mai perfettamente coincidenti, con l'unico elemento comune costituito dall'impressione di «indicibile deformità»¹²⁸ che suscita la sua presenza. Il solo punto di vista a disposizione per l'inquadramento di Jekyll, quello del narratore Utterson, sembra voler suggerire un senso di piana unità, di affidabilità, onestà e trasparenza; al contrario, la moltitudine di prospettive a proposito di Hyde rende l'idea dell'ambiguità del personaggio.

Il primo scorcio di Hyde è dato al lettore attraverso una fonte indiretta, Enfield, al quale un curioso Utterson ha chiesto maggiori informazioni:

¹²⁷ AA.VV., *Grande dizionario Hazon di inglese 2.0. Inglese-italiano, italiano-inglese*, cit., p. 581

¹²⁸ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 30

“C’è qualcosa che non quadra nel suo aspetto, qualcosa di sgradevole, di assolutamente respingente. Non ho mai visto un uomo che mi ripugnasse tanto, senza saperne la ragione. Deve avere qualche deformità, insomma, ti dà la netta sensazione di una qualche deformità, ma non si capisce dove. Una cosa è certa: quell’uomo ha un aspetto fuori dal comune, eppure non saprei indicare un solo dettaglio anormale.”¹²⁹

Più tardi, Utterson riesce ad incontrare Hyde di persona e fornisce la propria impressione dell’uomo, confermata in seguito dal maggiordomo di Jekyll¹³⁰:

Hyde era pallido e con le proporzioni di un nano, dava un’impressione di deformità senza però mostrare malformazioni precise, aveva un sorriso repellente e nei suoi confronti si era comportato con un misto perverso di timidezza e insolenza [...]. Ciascuno di questi elementi giocava a sfavore di Hyde ma, pur volendoli sommare tutti, non bastavano a spiegare le sensazioni a lui sconosciute di disgusto, ribrezzo e paura che lo assalivano al solo ricordo.¹³¹

Infine, lo stesso Jekyll nella confessione finale riporta il suo giudizio a proposito di sé stesso nei panni di Hyde ed è l’unico a fornire una spiegazione di qualche sorta circa le ragioni di tale differenza nella fisionomia dei due:

Il lato malvagio della mia natura, al quale avevo adesso trasferito il potere di modellare la mia forma, era meno robusto e meno sviluppato di quello buono, che avevo appena abbandonato. Forse perché, avendo dedicato nove decimi della mia vita allo studio, alla virtù e alla disciplina, l’uno era stato molto meno esercitato e meno logorato dell’altro. Così spiegherei il fatto che Edward Hyde fosse tanto più piccolo, più agile e più giovane di Henry Jekyll. Come il bene traspariva luminoso dai lineamenti dell’uno, così il male era scritto a chiare lettere sul volto dell’altro. Ed era il male [...] ad aver impresso su quel corpo un marchio di deformità e debolezza.¹³²

¹²⁹ Ivi, p. 12

¹³⁰ «“[...] Vi sarete accorto, come ci siamo accorti tutti qui, che c’è in lui qualcosa di innaturale... qualcosa che ti scuote dentro... non so come spiegarlo in un altro modo... una sensazione di gelo che ti penetra sottilmente fino al midollo”» (Ivi, p. 49)

¹³¹ Ivi, p. 20

¹³² Ivi, p. 68

Ora, le mani di Henry Jekyll [...] erano, per la loro forma e dimensione, le tipiche mani di un medico: grandi, ferme, bianche e ben fatte. Ma la mano che vidi lì [...] era scarna, ossuta, di un pallore grigiastro e fittamente ricoperta di una peluria scura. Era la mano di Edward Hyde.¹³³

Il racconto di Stevenson risale al 1886, e dunque è di dieci anni posteriore alla prima pubblicazione del trattato *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* di Cesare Lombroso. Il ritratto di Hyde, che tanto insiste sulla sua deformità scimmiesca¹³⁴, trae chiara ispirazione dalle categorie lombrosiane dell'atavismo e del criminale nato: una serie di deformazioni a livello somatico riconducibili ad involuzione o a mancata evoluzione, definite "ataviche" in quanto proprie dei primati, non possono essere altro che il sintomo di un'intrinseca malvagità e, di conseguenza, di un comportamento deviante. Subito dopo aver preso atto delle fattezze animalesche di Hyde, infatti, da parte degli altri personaggi non tardano ad arrivare le supposizioni sulle sue inclinazioni criminali¹³⁵. Inoltre se l'aspetto onesto di Jekyll era immagine delle migliori virtù dell'alta borghesia vittoriana, non sorprende che la fisionomia deforme di Hyde trovi dimora nell'appartamento di uno «squallido quartiere di Soho»¹³⁶ popolato di «vagabondi laceri»¹³⁷, «ragazzini cenciosi»¹³⁸ e donne che iniziano a bere alcolici già a metà della mattinata¹³⁹. Compatibilmente con quanto affermato da Lombroso, «[...] la trasformazione di Jekyll è un mutamento di condizione presentato nella forma più estrema. [...] È la regressione della specie, l'onnipresente minaccia che, se l'evoluzione è una scala, c'è anche la possibilità di cominciare a ridiscenderla»¹⁴⁰.

¹³³ Ivi, pp. 71-72

¹³⁴ Hyde viene associato più volte a questo aggettivo in maniera esplicita: scimmieschi sono la sua furia (p. 27), i suoi dispetti (p. 80), le sue ripicche (p. 82) e persino il suo modo di fuggire saltellando (p. 49).

¹³⁵ «“Questo signorino Hyde [...] deve avere, se solo s'indagasse un po' su di lui, i suoi bravi segreti: segreti nerissimi, a giudicare dal suo aspetto, e al cui confronto quelli più bui di Jekyll sarebbero chiari come la luce del sole.”» (Ivi, p. 22)

¹³⁶ Ivi, p. 28

¹³⁷ *Ibidem*

¹³⁸ Ivi, p. 29

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 219

La caratterizzazione dicotomica di Jekyll e Hyde non riguarda esclusivamente il corpo dei due personaggi. Tra gli indizi che Utterson segue per svelare il mistero, infatti, riveste un ruolo decisivo anche la grafia. Essa interviene nella vicenda in diverse occasioni, quando l'avvocato entra in contatto con scritti che in un primo momento attribuisce ad Hyde e in seguito scopre essere di pugno di Jekyll. Poiché di fatto è la stessa persona a vergare le lettere, la grafia dei due risulta quasi identica, ed è solo l'inclinazione differente a rivelarne la paternità¹⁴¹. Ciò spinge più volte Utterson verso ipotesi errate: in una circostanza egli suppone che Hyde stia ricattando Jekyll per estorcergli del denaro, in un'altra crede che Jekyll possa aver falsificato un documento per favorire Hyde dopo l'assassinio di Sir Carew.

Il medesimo discorso vale per altri aspetti dei due personaggi: la loro voce e l'andatura. Hyde ha una voce «bassa, spezzata, poco più che un bisbiglio»¹⁴² e «un po' roca»¹⁴³, accompagnata inoltre da una «risata selvaggia»¹⁴⁴; i suoi passi sono «insolitamente leggeri»¹⁴⁵, con «una certa cadenza pur nella loro lentezza»¹⁴⁶, ben diversi da quelli pesanti di Jekyll che «facevano cigolare l'impiantito»¹⁴⁷. Quando il maggiordomo Poole e l'avvocato Utterson odono ciascuno di questi suoni anomali da dietro la porta del laboratorio, intuiscono subito che la persona che si trova nella stanza non è Henry Jekyll bensì Edward Hyde¹⁴⁸.

3.2 Il conflitto interiore dell'uomo borghese e il ritorno del represso

Dopo aver messo in evidenza la costruzione della duplicità tra Jekyll e Hyde sul piano della loro corporalità, rimane aperta la questione dell'interpretazione della stessa. In tal senso occorre riferirsi soprattutto al capitolo conclusivo del racconto, in cui Jekyll rivela finalmente la verità a proposito della vicenda e il lettore può ascoltare per la

¹⁴¹ «“Vedete, signore,” spiegò l'assistente, “noto una somiglianza davvero singolare. Le due grafie sono identiche in molti punti, soltanto l'inclinazione è diversa.”» (STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 35)

¹⁴² Ivi, p. 20

¹⁴³ Ivi, p. 19

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Ivi, p. 51

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ «“È la coscienza sporca che gli è nemica e non gli dà pace! È il sangue empientemente versato a muovere ognuno di quei passi! [...] Metteteci tutta l'anima, Mr Utterson, e ditemi: è l'andatura del dottore questa?”» (Ivi, pp. 50-51); «“Ah, questa non è la voce di Jekyll... è la voce di Hyde!”» (Ivi, p. 51)

prima volta il suo punto di vista di protagonista interno ai fatti. In apertura di esso, il dottore inquadra da subito il problema nei termini di repressione e reputazione sociale:

Fra i miei difetti, il peggiore consisteva in una sorta di impaziente esuberanza [...] che faticavo a conciliare con l'imperativo morale di andare sempre a testa alta ed esibire in pubblico un comportamento più che irreprensibile. Fu così che mi abituai molto presto a celare i miei piaceri, e fu così che, quando giunsero gli anni della riflessione e cominciai a valutare i progressi fatti e la mia posizione nel mondo, mi trovai già profondamente invischiato in una vita di doppiezza.¹⁴⁹

Come si evince da una moltitudine di elementi testuali¹⁵⁰, Henry Jekyll è un uomo che appartiene all'*upper class* di una Londra che, sebbene non venga reso esplicito, di fatto presenta i tratti specifici dell'età vittoriana, periodo durante il quale Stevenson autore vive e scrive. Compatibilmente con questa informazione di carattere storico-culturale e con quanto segnalato dal testo, allora, lo sforzo principale della vita quotidiana di Jekyll consiste nel sottostare alle rigide imposizioni richieste al suo ceto sociale; per continuare a farne parte, egli è costretto a mantenere delle apparenze che frustrano sistematicamente una serie di desideri del tutto incompatibili con le aspettative esterne. Questo lo porta a ricercare una valvola di sfogo per i suoi istinti più intimi che però non intacchi in alcun modo la sua reputazione, e sembra trovare una soluzione praticabile nella separazione tra le due componenti della sua persona:

Avevo constatato che, se potevo essere in tutta onestà ora l'una e ora l'altra delle due nature che si contendevano il campo della mia coscienza, ciò era dovuto solo al fatto di essere radicalmente entrambe. E, fin dall'inizio, [...] presi ad accarezzare, come si accarezza un sogno a occhi aperti, l'idea di separare queste due componenti. Se, mi dicevo, potessi isolarle ciascuna in un'identità separata e distinta, la vita sarebbe alleggerita di quanto ha di più intollerabile [...].¹⁵¹

¹⁴⁹ Ivi, p. 64

¹⁵⁰ Nel paragrafo precedente sono stati messi in evidenza la sua professione di medico, la sua ricca residenza collocata in un buon quartiere di Londra, il personale di servizio che ha a disposizione, le sue amicizie altolocate.

¹⁵¹ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 65

Tale scelta fa emergere «l'inevitabile gemello»¹⁵² della repressione: l'ipocrisia. Il dottor Jekyll è convinto di essere onesto con sé stesso in ognuna delle sue due esistenze e, per questo, ritiene di non essere una persona ipocrita¹⁵³; eppure, per poter soddisfare certe cupidigie egli ha necessariamente bisogno di indossare i panni di Hyde, in modo che Jekyll non debba subire le conseguenze delle sue azioni. Quando la situazione inizia a sfuggirgli di mano e Hyde viene indagato per i crimini che ha commesso, Jekyll non mostra alcun segno di pentimento ma si preoccupa soltanto di come la vicenda possa riflettersi sulla sua immagine sociale: «“Non m'importa che fine farà Hyde. Ho chiuso con lui, definitivamente, te l'ho detto. Temo piuttosto per la mia reputazione, che questa dannata faccenda ha messo a repentaglio”»¹⁵⁴.

Il conflitto interiore di Jekyll lo rende una figura moderna che, per certi aspetti, anticipa le teorie psicoanalitiche che verranno elaborate alla fine del secolo da Sigmund Freud. Benché a questa altezza temporale i concetti di inconscio e repressione non siano ancora stati descritti da una prospettiva medico-scientifica, nel racconto emerge una nozione abbastanza chiara di entrambi. «I costi della repressione sono evidenti ovunque nel racconto, il cui quadro più ampio consente a Stevenson di dipingere il ritratto schiacciante di una società definita da essa [...]. La storia è piena di uomini per i quali la rispettabilità funge da coperchio ben serrato sopra desideri a volte illeciti, a volte solo vagamente disonorevoli. [...] Utterson, Enfield, Lanyon e Poole – i quattro personaggi maschili del romanzo oltre a Jekyll – vengono mostrati continuamente restii ad indagare troppo in profondità sulle proprie motivazioni o sulla vita degli altri»¹⁵⁵.

In questo contesto entra in scena Edward Hyde. Dopo lunghi studi ed esperimenti la cui natura verrà analizzata in seguito, Jekyll riesce a preparare una pozione in grado di scindere la sua componente buona da quella malvagia; al termine di una dolorosa trasformazione, quindi, il dottore scopre la sua nuova identità, che

¹⁵² STEPHEN ARATA, *Stevenson and Fin-de-Siècle Gothic*, in *The Edinburgh Companion to Robert Louis Stevenson*, Penny Fielding (a cura di), Edinburgh University Press (Edimburgo, 2010), p. 67

¹⁵³ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., pp. 64-65

¹⁵⁴ Ivi, p. 32

¹⁵⁵ ARATA, *Stevenson and Fin-de-Siècle Gothic*, cit., p. 67 [«The costs of repression are everywhere evident in the novel, whose broader canvas allows Stevenson to paint a damning portrait of a society defined by repression (...). The story is filled with men for whom respectability acts as a lid screwed down tight over sometimes illicit, sometimes just vaguely shameful, desires. (...) Utterson, Enfield, Lanyon and Poole – the novel's four male characters apart from Jekyll – are continually shown to be skittish about inquiring too deeply either into their own motivations or into the lives of others.»]

possiede gli attributi somatici di cui si è parlato. Fin da subito, anche la sfera emotiva e la caratura morale di Hyde sono presentate in termini antitetici rispetto a quelle di Jekyll:

C'era qualcosa di strano nelle mie sensazioni, qualcosa di indicibilmente nuovo e, per la sua stessa novità, di incredibilmente dolce. Mi sentivo felice, più giovane e più leggero nel corpo, mentre avvertivo un'inebriante irrequietezza che mi invadeva e un flusso di immagini sensuali che turbinavano disordinate nella mia mente. E, nell'anima, uno scioglimento dalle costrizioni dei doveri, e una sconosciuta ma non innocente libertà. Seppi, fin dal primo soffio di questa nuova vita, di essere un peccatore, dieci volte peccatore, uno schiavo della mia malvagità originaria: un pensiero che, in quel momento, mi esaltò e deliziò come l'effetto di un vino.¹⁵⁶

La metamorfosi di Jekyll, di fatto, coincide con l'affrancamento dai suoi opprimenti vincoli morali. È la conquista della libertà di pensiero ma, soprattutto, di azione. Hyde, poiché non è un gentiluomo, può fare tutto ciò che a Jekyll era precluso: lui non ha un'immagine pubblica e una professione da difendere, il suo aspetto esteriore non è tenuto ad essere piacevole né curato, non deve dare prova costante delle sue virtù davanti ai suoi pari, non ha l'incombenza di rendere la sua abitazione sempre in ordine per ricevere eventuali ospiti e, infine, non deve preoccuparsi di preservare la sua condizione economica ma, anzi, può spendere senza riserve il denaro accumulato da Jekyll.

Nell'identità di Hyde prendono corpo i desideri più intimi ed inconfessabili che Jekyll è stato a lungo costretto a castigare a beneficio della propria reputazione pubblica; le sue idee, prima ancora di aver commesso dei crimini, non sono virtuose, bensì orientate in direzione di una sensualità che si intuisce essere proibita. L'affioramento di Hyde dalle profondità inconscie di Jekyll, infatti, è una vera e propria rappresentazione iconografica del meccanismo psicologico del ritorno del represso. Secondo questa prospettiva, allora, «Hyde non è l'opposto di Jekyll ma qualcosa al

¹⁵⁶ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 67

suo interno. Il fatto che egli sia più piccolo del dottore, un “nano”, dimostra come egli sia solo una parte, laddove Jekyll è un insieme complesso [...]»¹⁵⁷.

La narrazione procede su due binari paralleli di emersione: da una parte Jekyll, portando ripetutamente alla luce Hyde, ne scopre sempre più caratteristiche; dall'altra Utterson durante la sua indagine disvela nuovi indizi che lo avvicinano alla verità. Questi due aspetti evidentemente sono correlati l'uno all'altro, dal momento che maggiori sono i reati commessi da Hyde più numerose saranno le prove che Utterson incontra.

Poco dopo aver dato sfogo al suo inconscio, tuttavia, Jekyll si accorge della difficoltà di ridurlo nuovamente alla sottomissione. Col tempo Hyde incrementa la sua forza in maniera inversamente proporzionale a quella del dottore, tanto che di conseguenza sembra crescere anche a livello fisico: «Quella parte di me che avevo il potere di proiettare all'esterno si era molto esercitata e rinvigorita negli ultimi tempi. Avevo addirittura avuto l'impressione, di recente, che il corpo di Edward Hyde fosse cresciuto di statura»¹⁵⁸. Jekyll scopre presto che la repressione funziona a senso unico: una volta che ha lasciato emergere i contenuti del suo inconscio, quindi, non può più ignorarli come in precedenza. Lui invece tenta di soffocare Hyde, il quale però reagisce con una violenza ancora superiore: «Hyde in pericolo di vita era una creatura nuova per me: fremente di una rabbia inconsulta, smanioso di infliggere sofferenze, e pronto a uccidere. E al tempo stesso era una creatura astuta»¹⁵⁹.

3.3 Le conseguenze della repressione: la perdita del controllo

Come si è detto, in un primo momento la trasformazione di Jekyll assume delle proprietà liberatorie e, per dirla in termini freudiani, permette al dottore di tenere sotto controllo il livello della sua frustrazione provocata dalla repressione continua dei suoi desideri. Nei panni del suo doppio, Jekyll riesce a soddisfare dei piaceri «indegni»¹⁶⁰ sentendosi al sicuro, senza il timore di distruggere la sua reputazione pubblica.

Le due personalità convivono all'interno dello stesso corpo consapevoli l'una dell'esistenza dell'altra, ma all'inizio il loro dominio è rigorosamente alternato: la

¹⁵⁷ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 218

¹⁵⁸ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 72

¹⁵⁹ Ivi, p. 78

¹⁶⁰ Ivi, p. 70

presenza di Jekyll esclude quella di Hyde, e viceversa. Tuttavia, il potere sempre maggiore concesso ad Hyde finisce col tempo per indebolire la volontà di Jekyll, per il quale diventa via via più difficile tornare a rivestire la sua identità originaria. Poco dopo, infatti, egli comincia a perdere il controllo sulla metamorfosi, che adesso non avviene soltanto in maniera volontaria. Il muro che divideva le due metà si sta sgretolando ed esse, non più separate, riescono ad incidere l'una sulla vita dell'altra, sebbene il loro rapporto appaia sbilanciato: «Jekyll nutriva qualcosa di più dell'interesse di un padre; Hyde nutriva qualcosa di più dell'indifferenza di un figlio»¹⁶¹. L'assopimento della coscienza del dottore è reso metaforicamente dal fatto che la trasformazione incidentale si verifica soprattutto durante il sonno, ovvero in un momento in cui le funzioni razionali dell'uomo sono per loro natura abbassate. Una dinamica analoga si riscontrerà anche in *Fight Club* di Chuck Palahniuk, dove l'avvicinarsi tra il protagonista e il suo alter-ego, Tyler Durden, è innescato proprio dal meccanismo fisiologico tra sonno e veglia.

Se questo stato di cose si fosse protratto a lungo, l'equilibrio della mia natura alla fine ne sarebbe rimasto sconvolto, il potere di trasformarmi quando volevo poteva annullarsi e la personalità di Edward Hyde diventare irrevocabilmente la mia. [...] Se all'inizio la difficoltà maggiore era stata quella di sbarazzarmi del corpo di Jekyll, adesso, in modo graduale ma inequivocabile, la difficoltà era esattamente inversa. [...] Stavo lentamente perdendo il controllo sul mio io originario, sulla parte migliore di me; e lentamente diventavo un corpo unico col mio secondo io, la mia parte peggiore.¹⁶²

Spaventato dal degenerare della situazione, Jekyll è costretto a compiere una scelta. «Puntare tutto su Jekyll significava soffocare quegli appetiti a cui prima indulgevo in segreto e che ora mi concedevo apertamente. Puntare su Hyde, invece, significava soffocare mille interessi e aspirazioni per ridurmi, in un colpo solo e per sempre, alla condizione di un reietto, disprezzato e solo»¹⁶³. Pur a malincuore, il dottore decide infine di rinunciare ad Hyde e all'emancipazione che gli garantiva.

¹⁶¹ Ivi, p. 73

¹⁶² Ivi, pp. 72-73

¹⁶³ Ivi, p. 73

Quando viene confrontato da Utterson, egli liquida le preoccupazioni dell'amico assicurandogli di essersi sbarazzato di Hyde e di non voler avere più nulla a che fare con lui; il dottore è sinceramente convinto di avere tutto sotto controllo, e di fatto per due mesi riesce a tenere fede al suo impegno.

Ma in «un'ora di debolezza morale»¹⁶⁴, dilaniato da «tormenti e spasmodici desideri»¹⁶⁵ che coincidono con i tentativi di Hyde di riguadagnare il primato sul corpo, Jekyll cede alla tentazione di una nuova trasformazione per scoprire le terribili conseguenze di una repressione troppo prolungata: la perdita del controllo. «Se è vero che è stata la repressione a produrre la personalità di Hyde, da un'ulteriore negazione delle sue pretese non potrà che risultare un aumento della violenza. Ed è esattamente quello che succede [...]»¹⁶⁶. Da questo momento l'equilibrio interiore del dottore è irrimediabilmente sconvolto, al punto che l'orrore di essere Hyde supera la paura di dover rispondere delle sue azioni davanti alla società¹⁶⁷. «Gli ultimi tentativi di repressione da parte di Jekyll predispongono la furia di Hyde [...]»¹⁶⁸, il quale ha acquisito a spese del dottore un vigore ormai incontrollabile. La guerra per il corpo è diventata una lotta per la vita: colui che riuscirà a conquistare l'interrezza spodestando l'altro ne decreterà la morte definitiva. Poiché la pozione ha perso la proprietà di innescare la metamorfosi, l'unica arma efficace rimasta a Jekyll per contrastare Hyde è il suicidio, attraverso cui può eliminare non solo sé stesso ma anche il suo gemello: ed è proprio questa, alla fine, la tragica soluzione che sceglie.

Alla luce dei fatti, verrebbe dunque da chiedersi quale tra Jekyll e Hyde sia la personalità dominante, poiché la divisione tra “bene” e “male” in realtà non appare mai perfettamente bilanciata. La morte conclusiva del dottore, una sorta di presa di potere estrema, lascia supporre la probabile sconfitta di entrambi. Eppure, fin dal principio «è difficile [...] classificare Jekyll come un personaggio intrinsecamente buono»¹⁶⁹ poiché

¹⁶⁴ Ivi, p. 74

¹⁶⁵ *Ibidem*

¹⁶⁶ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 219

¹⁶⁷ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 79

¹⁶⁸ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 219

¹⁶⁹ ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, cit., p. 142 [«It is difficult (...) to classify Jekyll as an inherently “good” character.»]

Stevenson sembrerebbe aver fatto di tutto per rendere Jekyll meno simpatetico e redimibile di quanto avrebbe potuto, sottolineando più in generale il tema del relativismo morale nel diciannovesimo secolo. Sebbene il lettore non sia mai del tutto sicuro di quali “peccati” Jekyll stia commettendo, tanto da dover prima diventare Hyde per commetterli, quando i sospetti di Utterson vengono sollevati sembra che Hyde sia passato ad atti di violenza non provocati contro vittime indiscriminate, fino a sfociare in azioni omicide.¹⁷⁰

Ma se le tendenze devianti di Hyde si intensificano e sfuggono ad ogni tentativo egemonico da parte di Jekyll, «è Hyde, e non Jekyll, ad essere l’identità dominante – la forma predefinita dell’uomo»¹⁷¹. In tal caso, «si potrebbe ipotizzare [...] che il Jekyll concettuale fosse semplicemente una maschera sviluppata da Hyde in una fase precoce della sua vita per mimetizzarsi e nascondere la propria natura abominevole [...]»¹⁷²; il racconto di Stevenson, quindi, metterebbe in scena una rappresentazione esasperata del normale funzionamento sociale.

Le modalità criminali di Hyde, tra l’altro, lo rendono assimilabile sotto molti aspetti ai serial killer così come vengono intesi nella loro accezione contemporanea, benché tale definizione applicata ad un’opera del 1886 risulti un po’ anacronistica. È pur vero, però, che il fenomeno del moderno omicidio seriale era già diffuso in Europa e negli Stati Uniti, e infatti nel 1888 Londra verrà sconvolta dai violenti omicidi di Jack the Ripper.

Col tempo la pulsione [*scil.* di Hyde] a commettere atti violenti diventa più frequente, non diversamente dal periodo di *cooling-off* emotivo tra i vari omicidi dei serial killer – in particolare gli omicidi seriali di natura sessuale – che tende a diventare più breve man mano che gli intervalli tra i crimini diminuiscono [...].¹⁷³

¹⁷⁰ *Ibidem* [«Stevenson it would seem went to great lengths to make Jekyll less sympathetic and redeemable than he might have, underscoring the theme of moral relativism in the nineteenth century more generally. Although the reader is never entirely sure what “sins” Jekyll is indulging in such that he needs to first become Hyde to commit them, by the time Utterson’s suspicions are piqued, Hyde has apparently graduated to unprovoked acts of violence against indiscriminate victims, up to and including acts of murder».]

¹⁷¹ *Ibidem* [«It is Hyde and not Jekyll who is the dominant identity – the default form of the man».]

¹⁷² *Ibidem* [«It could be posited (...) that the conceptual Jekyll was simply a guise developed by Hyde early on in life to blend in and conceal his own nefarious nature (...)».]

¹⁷³ ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, cit., p. 142 [«In time the compulsions to commit violent acts become more frequent, not unlike the

Il testo tende a glissare sulla gran parte dei reati di Hyde, a cui si allude in modo vago quel tanto che basta per introdurre il sospetto di un'implicazione sessuale, elemento che risulta significativo se si considera che durante l'età vittoriana la sfera erotica era una tra le componenti della vita privata maggiormente soggetta alla repressione e al controllo sociale. Ad un certo punto della sua indagine l'avvocato Utterson ipotizzerà addirittura un legame di natura omosessuale tra Jekyll e Hyde, e la negazione di questo sarà per lui motivo di grande sollievo ma anche di vergogna per aver avuto l'ardire di associare una simile infamia ad un amico suo pari¹⁷⁴. Altri fattori, comunque, avvicinano Edward Hyde al profilo tipico che spesso caratterizza i serial killer cosiddetti "classici", ovvero i predatori sessuali, primo tra tutti la sua condizione di emarginazione e la conseguente mancanza di qualsiasi tipo di relazione sana e stabile, cui fanno seguito anche l'assenza di empatia, gravi problemi di gestione dell'aggressività che sfociano in violenza e l'arroganza provocata dalla convinzione di non poter essere catturato. La rappresentazione letteraria dei serial killer, in ogni caso, verrà esaminata soprattutto nel capitolo dedicato a *Il silenzio degli innocenti* di Thomas Harris.

3.4 Tema del doppio, follia e devianza: una questione di classe

Il tema del doppio, in definitiva, si annida ovunque nel racconto: nella fisicità lombrosiana di Jekyll e Hyde, nell'attitudine del loro animo e nelle loro azioni, nella diversa posizione che ricoprono all'interno della società dalla quale dipendono aspettative differenti e persino, come si approfondirà nel prossimo paragrafo, nelle due concezioni antitetiche della scienza incarnate rispettivamente dal dottor Jekyll e dal dottor Lanyon.

Tale duplicità, tuttavia, non è da interpretarsi soltanto con la banale opposizione tra bene e male, luce e buio, sebbene ad una lettura superficiale il testo

emotional cooling-off period between murders among serial killers – in particular serial sexual murderers – that tends to become shorter as the intervals between crimes decrease (...).».]

¹⁷⁴ «La lettera [...] recava la firma di Edward Hyde. In breve, questi ammetteva di aver indegnamente ripagato l'infinita generosità del Dr. Jekyll, benefattore dello scrivente, e lo tranquillizzava circa la propria salvezza, avendo mezzi su cui poter contare per mettersi al sicuro. All'avvocato il documento non dispiacque affatto: gettava una luce meno allarmante sulla relazione fra i due, e finì col rimproverarsi d'aver nutrito certi sospetti». (STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 33)

stesso sembrerebbe insistere soprattutto su questo aspetto: «fu quindi la natura troppo esigente delle mie aspirazioni a fare di me quello che sono stato e a scavare in me un solco – più profondo che negli altri – fra il bene e il male, le due province che scindono l'uomo e ne compongono la duplice natura»¹⁷⁵. Al contrario, si è visto che il racconto di Stevenson ha in qualche modo anticipato alcune delle teorie che verranno formulate tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo da Sigmund Freud. Jekyll, infatti, percependo dentro di sé un conflitto anche tra i due versanti della sua intelligenza, «morale e razionale»¹⁷⁶, giunge ad ipotizzare che un giorno «l'uomo sarà alla fine riconosciuto come una mera aggregazione di soggetti multiformi, incongrui e indipendenti fra di loro»¹⁷⁷, un concetto che non si discosta di molto dalla descrizione freudiana a proposito della struttura della psiche, dominata dalle tre istanze di conscio, preconsciouso e inconscio.

In aggiunta a questi elementi, la doppiezza di Jekyll e Hyde è soprattutto una questione di classe. Appoggiandosi agli stilemi nodali del genere gotico¹⁷⁸, Stevenson mette in scena una rappresentazione estremamente critica del funzionamento della società vittoriana nella quale lui stesso vive, ma riesce a renderne la portata universale spostandola sul piano dell'antitesi tra le categorie senza tempo di bene e male. «Dalle prospettive drammaticamente mutevoli della biologia evolutiva e della sessualità umana come solo due delle componenti più provocatorie dello scontro tra la rivoluzione scientifica e la cultura vittoriana, *Jekyll e Hyde* cattura in modo appropriato l'incertezza e l'insicurezza del periodo e devia i temi gotici che abbracciano l'inquietante e il decadente nello squallore di un angolo affollato ed inquinato della Londra del diciannovesimo secolo»¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Ivi, p. 64

¹⁷⁶ Ivi, p. 65

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ «La narrativa gotica è stata uno dei veicoli principali per discutere le ansie legate alla repressione sessuale, alla fantasia e all'eziologia dell'omosessualità.» [«Gothic fiction was one of the primary vehicles for discussing anxieties about sexual repression, fantasy, and the etiology of homosexuality.»] (ARNTFIELD, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, cit., p. 136)

¹⁷⁹ *Ibidem* [«From dramatically changing perspectives on evolutionary biology and human sexuality as just two of the more provocative components of the collision between the scientific revolution and Victorian culture, *Jekyll and Hyde* appropriately captures the uncertainty and self-doubt of the period and shunts Gothic themes encompassing the uncanny and the decadent into the squalor of a crowded and polluted corner of nineteenth-century London.».]

Jekyll si fa simbolo dell'uomo borghese contemporaneo, costretto entro limiti stringenti che lo frustrano sistematicamente ma al contempo gli permettono di mantenere una certa immagine pubblica; incapace di adeguarvisi a lungo poiché attratto da desideri contrari, è lui stesso a metterne in discussione la legittima validità, sollevando il velo dell'ipocrisia. Jekyll, insomma, dà forma alle istanze civili: è la maschera che l'uomo inserito in un tessuto sociale deve mostrare ogni giorno al resto del mondo. Hyde, d'altra parte, rappresenta le esigenze private ed è un'incarnazione dell'inconscio freudiano, ovvero di quel complesso di pulsioni che l'essere umano nutre ad un livello profondo della propria coscienza e da cui, pur non essendone consapevole, è influenzato nella vita quotidiana.

La follia di Jekyll non può essere espressa soltanto in termini biologici e, infatti, il disgregarsi delle facoltà razionali non si traduce nella malattia mentale in senso strettamente medico, bensì nella perdita di controllo sulla componente istintuale del proprio *io*. Il conflitto razionale-morale di *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* si colloca sul piano interpretativo dell'allegoria: la follia di Jekyll, così come il comportamento deviante di Hyde, sono conseguenza di una deformazione morale e nulla hanno a che vedere con patologie dell'organismo, se non nella misura in cui quest'ultimo è reso immagine di uno stato emotivo interiore.

Jekyll non riesce ad accettare la presenza dell'Hyde che alberga dentro di lui poiché costituisce una minaccia costante alle barriere che ha faticosamente eretto; frattanto, egli continua ad essere calamitato verso quei desideri che per mezzo di Hyde possono trovare uno sfogo. Subito dopo aver forzato una separazione netta tra le due metà della sua persona, Jekyll vive un periodo di felicità apparente. La sua durata è però molto breve, poiché esse non sono affatto destinate alla scissione e ben presto i loro contorni tornano a confondersi gli uni con gli altri, mettendo in crisi l'idea di un dottor Jekyll interamente buono ed immune al fascino esercitato da Hyde. Una volta lasciata cadere la maschera, poi, Jekyll scopre con orrore di non riuscire più ad indossarla come prima: non essendo in grado di rinunciare ad Hyde, la situazione inizia a sfuggirgli di mano e precipita verso il suo tragico epilogo.

Nel racconto, d'altronde, la follia paradossalmente sembra coincidere con la soluzione più logica tra tutte. L'avvocato Utterson di fatto non risolve il mistero dell'identità di Jekyll, ma scopre la verità soltanto attraverso la sua confessione. In più

di un'occasione nel corso della sua indagine egli ricorre proprio alla follia come ad una spiegazione sicura, piana, in grado di rimettere ogni pezzo al suo posto. Per buona parte dell'investigazione è portato a difendere a tutti i costi l'innocenza di Jekyll, preferendo credere piuttosto che egli sia stato raggirato da Hyde; quando questo non è più possibile perché è ormai chiaro che il dottore sia coinvolto nella vicenda, Utterson si rivolge volentieri alla scappatoia della follia, che permetterebbe di dichiarare l'amico non responsabile delle sue azioni in quanto incapace di intendere e di volere.

“Il vostro padrone, Poole, è stato evidentemente colpito da una di quelle malattie che non solo torturano chi ne è affetto, ma lo deformano. Da qui, per quanto ne so, la voce contraffatta; da qui, la necessità di portare una maschera ed evitare gli amici; da qui, la frenesia di trovare a tutti i costi quella medicina a cui, poveretto!, deve aver affidato l'ultima speranza di guarigione... e Dio voglia che sia così! Questa è la mia spiegazione, Poole. Molto triste, lo so, e anche agghiacciante per certi versi, ma è la più semplice e naturale, in fin dei conti: fa quadrare le cose e ci libera da paure esagerate.”¹⁸⁰

La figura del dottor Jekyll, infatti, rappresenta l'interezza dell'*upper class* londinese di cui anche Utterson fa parte; per lui, quindi, è impensabile che un uomo della sua specie, «dedito a fare il bene (qualsiasi cosa voglia dire)»¹⁸¹, si sia macchiato di un simile comportamento e per questo desidera escludere in fretta una possibilità tanto minacciosa. Un uomo della posizione sociale di Jekyll che commette dei reati nel pieno possesso delle sue facoltà mentali distruggerebbe l'ipocrita reputazione dietro cui si nasconde l'alta borghesia, secondo la quale la devianza è appannaggio esclusivo delle classi meno abbienti: la ristrettezza economica e l'indigenza, del resto, non possono che coincidere con la povertà morale. Se la criminalità di Jekyll è conseguenza di una malattia mentale debilitante, invece, essa può essere archiviata come un'eccezione straordinaria, perdendo in tal modo il proprio potere sovversivo. Lo scandalo, infatti, è una minaccia ben peggiore della follia stessa:

¹⁸⁰ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 48

¹⁸¹ Ivi, p. 11

“Credevo fosse follia,” si disse, mentre riponeva nella cassaforte quelle carte riprovevoli. “Comincio invece a temere che sia qualcosa di vergognoso.”¹⁸²

3.5 Una follia indotta: il ruolo di scienza e medicina nella trasformazione di Jekyll

Un elemento chiave che non è stato ancora evidenziato riguarda il ruolo che ricoprono la scienza e, in particolare, la medicina all'interno del racconto di Stevenson. Entrambi questi temi, infatti, occupano una posizione piuttosto rilevante nell'economia della narrazione, anche se talvolta passano in secondo piano rispetto ad altre questioni che per svariate ragioni risultano più prominenti.

Cominciamo col constatare che la trasformazione di Henry Jekyll in Edward Hyde non è un evento casuale né spontaneo, bensì indotto. È lo stesso Jekyll, per sua volontà, a forzare la divisione tra la sua parte benigna e quella malvagia, servendosi di una pozione preparata da lui stesso con l'aggiunta di un «sale speciale»¹⁸³. Del resto Henry Jekyll è il *dottor* Jekyll, un uomo la cui professione rientra appieno nel campo delle scienze; attraverso la voce del suo collega, il dottor Lanyon, già dalle prime pagine scopriamo che egli si è distaccato dal solco della medicina tradizionale per sperimentare altre soluzioni, provocando così l'allontanamento sdegnato del suo amico: «“Henry Jekyll ha iniziato a viaggiare troppo con la fantasia, per i miei gusti. Ha preso una cattiva strada; la sua mente, voglio dire. [...] Per colpa di quelle sue scempiaggini pseudoscientifiche...”»¹⁸⁴. Da subito, dunque, si delinea un conflitto tra due diverse categorie di medici ottocenteschi e i relativi approcci: quella rappresentata da Lanyon, tradizionalista e conservatrice, prudentemente legata ai metodi e ai precetti ormai consolidati nella pratica medica del tempo; e quella incarnata da Jekyll, che è un medico faustiano, una sorta di “scienziato pazzo” che supera i confini della scienza ortodossa nel tentativo di appropriarsi dei segreti dell'essere umano e per questo finisce per creare un mostro fuori dal suo controllo¹⁸⁵.

¹⁸² Ivi, p. 15

¹⁸³ Ivi, p. 67

¹⁸⁴ Ivi, p. 16

¹⁸⁵ KARSCHAY, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, cit., p. 86

È lo stesso Jekyll nella sua confessione a dichiarare in maniera esplicita che i suoi studi erano ormai «interamente rivolti ad aspetti mistici e trascendentali»¹⁸⁶. Convintosi che l'uomo sia «autenticamente due»¹⁸⁷ e desideroso di isolare l'una dall'altra le identità che albergano dentro di lui, il dottore scopre che certi agenti chimici hanno «il potere di squassare e strappare via questo rivestimento di carne (*scil.* il corpo che ci riveste)»¹⁸⁸ e riesce a produrre una soluzione in grado di scalzare dalla loro supremazia le facoltà intrinseche al suo spirito per lasciare il posto «a una seconda forma e a un secondo aspetto»¹⁸⁹. In definitiva, Jekyll ha compreso che «l'essere umano potrebbe essere il prodotto di un iniziale matrimonio misto, di una mescolanza fondamentalmente instabile, che un incidente scientifico o psicologico potrebbe sempre tornare a separare»¹⁹⁰. La parola “incidente” in riferimento alla sperimentazione e al progresso scientifico non è usata per caso da David Punter. Nonostante le sue ambizioni pionieristiche, infatti, Jekyll è ben consapevole dei pericoli che corre chiunque voglia sfidare i vincoli imposti dalla natura, tanto che in un primo momento è titubante a compiere il passo che separa la sua teoria dalla pratica:

Sapevo bene di mettere la mia vita a repentaglio, poiché una sostanza tanto potente da dominare e scuotere dalle fondamenta la forza stessa dell'identità avrebbe rischiato, per una minima eccedenza nel dosaggio o per il minimo errore nei tempi della somministrazione, di distruggere del tutto quel tabernacolo immateriale che io volevo soltanto trasformare.¹⁹¹

Ma alla fine Jekyll è pur sempre un uomo di scienza e, vinto dalla *curiositas* e dall'*hybris* come molti protagonisti dei miti classici, cede alla tentazione «di una scoperta così singolare e importante»¹⁹². Ciò che lui disvela risulta però fatale al moderato dottor Lanyon che, posto davanti alla medesima rivelazione, rimane sconvolto dall'eccesso a cui si è spinto il collega al punto da ammalarsi gravemente e morire poco dopo. La follia di Jekyll, dunque, non coincide con la tradizionale perdita

¹⁸⁶ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 65

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 66

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 220

¹⁹¹ STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, cit., p. 66

¹⁹² *Ibidem*

delle facoltà razionali da parte del soggetto e con la sua incapacità di distinguere la realtà dalle proprie fantasie. Al contrario, si tratta della follia della superbia: è l'inevitabile conseguenza che si abbatte su un uomo che non ha saputo accettare la sua condizione limitata di creatura mortale.

Un altro aspetto che vale la pena di approfondire riguarda la rappresentazione della pratica medico-scientifica all'interno dell'opera di Stevenson. Essa viene infatti descritta in termini piuttosto vaghi e, soprattutto, attraverso una serie di rituali stereotipati ben radicati nell'immaginario collettivo. È evidente che non ci sia alcun interesse da parte dell'autore nello specificare i nomi, le proprietà e il dosaggio degli ingredienti utilizzati da Jekyll per mettere a punto la sua pozione: la componente cardine è «un sale cristallizzato di colore bianco»¹⁹³, mentre il liquido nelle fiale viene qualificato dal colore «rosso sangue»¹⁹⁴ e dall'odore pungente¹⁹⁵. Anche la preparazione rimane un mistero, poiché gli unici passaggi di cui il lettore è messo a conoscenza sono la miscelatura e l'ebollizione degli ingredienti, i quali provocano delle generiche variazioni di colore che segnano l'andamento del processo. In maniera significativa, il solo libro lasciato aperto sul tavolo nel laboratorio di Jekyll è un testo religioso¹⁹⁶, non un manuale di chimica o di medicina come ci si aspetterebbe. Ancora, l'efficacia del risultato è attribuita ad una «ignota impurità»¹⁹⁷ nella scorta di sale adoperata dal dottore per sintetizzare il primo campione della pozione. Nel complesso, allora, Jekyll sembra essere più vicino alla figura di un alchimista medioevale che a quella di un medico moderno.

Infine, in una notte maledetta, mescolai gli elementi, li guardai bollire e fumare nel bicchiere e, quando l'ebollizione cessò, raccolsi tutto il mio coraggio e bevvi d'un fiato la pozione. Seguirono spasimi lancinanti, una sensazione di ossa che si sbriciolavano, una nausea mortale e un orrore dello spirito che nemmeno l'ora della nascita o della morte possono provocare. Poi questi tormenti cominciarono

¹⁹³ Ivi, p. 58

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ Ivi, p. 53

¹⁹⁷ Ivi, p. 81

rapidamente a placarsi e ritornai in me, quasi fossi convalescente da una grave malattia.¹⁹⁸

Il racconto si dimostra sensibile alle tematiche di scienza e medicina, due discipline che all'epoca in cui Stevenson scrive stanno percorrendo una parabola di rapido sviluppo che comincia a mettere gravemente in crisi la religione, un aspetto della vita a cui l'uomo era ancora molto legato, soprattutto nell'Inghilterra della devota regina Vittoria. Nel 1859, circa un trentennio prima di *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, la pubblicazione del saggio *L'origine delle specie* di Charles Darwin aveva dato luogo ad uno scontro animato tra evoluzionisti, sostenitori della teoria di un'evoluzione graduale di tutte le specie animali dovuta al meccanismo della selezione naturale, e creazionisti, fedeli alla dottrina cristiana che voleva il mondo come creazione immutabile di Dio.

Il complesso tema del progresso scientifico, affascinante ma al contempo dotato di un potenziale distruttivo, è ricorrente nella letteratura del XIX secolo e, in particolare, all'interno del genere gotico cui il racconto di Stevenson appartiene. Ancora una volta si tratta di una paura che tormenta la società ottocentesca, trasposta e sviscerata secondo modalità tipicamente letterarie. L'esempio forse migliore è costituito da *Frankenstein o il moderno Prometeo*¹⁹⁹ (1818) di Mary Shelley, dove il riferimento al titano della mitologia greca inquadra alla perfezione il perno della riflessione dell'intero romanzo. Henry Jekyll, dal canto suo, sottolinea che la sostanza che assume per innescare la sua trasformazione non è di per sé «né diabolica né divina»²⁰⁰. Ad angosciare gli uomini e le donne dell'Ottocento, dunque, non è l'avanzamento scientifico in quanto fenomeno caratteristico del periodo, ma il modo in cui esso viene sfruttato e la coscienza di chi se ne serve; l'idea che l'essere umano conquisti l'accesso a facoltà che in precedenza erano considerate una prerogativa divina porta con sé controversie etiche difficili da sciogliere. Una questione, questa, che viene ancora avvertita in modo pressante nel mondo contemporaneo, specialmente dopo che il progresso scientifico-tecnologico ha reso possibile che si verificassero alcuni orrori quali, ad esempio, la costruzione e lo sgancio della bomba atomica.

¹⁹⁸ Ivi, p. 67

¹⁹⁹ Titolo originale: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*.

²⁰⁰ Ivi, p. 69

Capitolo 4

Il silenzio degli innocenti

Il fenomeno dell'omicidio seriale, cresciuto esponenzialmente nel corso del XIX secolo ma studiato per la prima volta in maniera sistematica soltanto a partire dagli anni '70 del Novecento, è caratteristico del panorama criminale degli Stati Uniti. Il suo impatto sull'opinione pubblica, benché il numero di casi di per sé risulti piuttosto esiguo se comparato ad altre tipologie di reati, è stato così notevole – e continua tuttora ad esserlo – che ben presto esso è stato assorbito anche all'interno delle narrazioni culturali, divenendo un tema letterario e cinematografico di enorme fortuna.

La narrativa sui serial killer tocca diversi contenuti inerenti a questa trattazione e nasconde una complessità superiore a ciò che si potrebbe immaginare, meritevole di essere scomposta ed analizzata. In primo piano risaltano soprattutto i temi di devianza e follia, trattati sullo sfondo di un'indagine poliziesca che nella maggioranza dei casi colloca tali narrazioni nei macro-generi del thriller, dell'horror, del giallo e del noir. Per questo, dunque, di frequente si ritrovano elementi di carattere gotico che da una parte contribuiscono all'estetica generale – si pensi, ad esempio, alle ambientazioni – e dall'altra aiutano a mantenere alta la suspense.

Si può affermare che l'autore e giornalista americano Thomas Harris sia in un certo senso «il creatore della formula dei serial killer»²⁰¹. Il suo romanzo più noto, *Il silenzio degli innocenti* (titolo originale, *The Silence of the Lambs*), pubblicato nel 1988 e adattato per il grande schermo nel 1991 in una pellicola vincitrice di ben cinque Academy Awards, ha lanciato questo tipo di narrazioni e ne ha fatto un successo di massa; negli anni successivi, infatti, intorno alla figura del serial killer cannibale Hannibal Lecter si è sviluppato un intero franchise crossmediale che l'ha reso a tutti gli effetti un personaggio di riferimento della cultura pop.

La narrazione segue l'indagine della giovane detective Clarice Starling mentre tenta di catturare il serial killer Buffalo Bill. La rappresentazione del fenomeno dell'omicidio seriale nel romanzo risulta estremamente realistica e, dunque,

²⁰¹ SONIA BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, in «Atlantis», vol. 24, n° 2 (2002), p. 8 [«Thomas Harris can be considered the creator of the serial killer formula».]

novecentesca. Rispetto agli amatoriali tentativi dell'avvocato Utterson, Clarice fa affidamento sulla tecnica del *profiling* psicologico: di fondamentale importanza è il riconoscimento di un *linkage* tra i vari omicidi (lo scuoiamento, il sesso femminile di tutte le vittime, il modo di adescarle prima del sequestro e quello di liberarsi dei cadaveri), l'individuazione della firma del killer (ovvero la crisalide di falena che egli lascia nella bocca delle sue vittime), l'analisi del background familiare e sociale problematico che l'ha portato ad essere un omicida seriale. Allo stesso tempo, però, il testo combina a questi degli elementi dal sapore ottocentesco ed espliciti rimandi di carattere gotico; è emblematico il fatto che Buffalo Bill, ad esempio, scelga per la sua identità falsa il nome di "Mr Hide", che non può non richiamare il più celebre Edward Hyde scaturito dalla penna di Stevenson del quale si è parlato nel capitolo precedente.

La scoperta degli indizi utili alla risoluzione del caso si intreccia inoltre con i complicati rapporti interpersonali tra i personaggi, in particolare quello tra Clarice ed Hannibal Lecter. L'insieme di questi ingredienti è proprio ciò che ha reso apprezzato il romanzo e ne ha determinato la popolarità, come si esaminerà nel dettaglio nel corso dell'argomentazione. Di seguito, invece, se ne riporta in breve la trama per chiarificare la successione degli eventi nella prospettiva di un'analisi che si focalizzerà su aspetti piuttosto specifici della costruzione narrativa dell'opera.

Jack Crawford, capo della sezione di Scienza del Comportamento dell'FBI, sta lavorando al caso del serial killer Buffalo Bill, il quale uccide giovani donne, le scuovia e infine ne abbandona i cadaveri mutilati nelle acque di diversi fiumi degli Stati Uniti. Egli si rivolge alla promettente recluta Clarice Starling affinché si rechi presso il manicomio criminale statale di Baltimora per interrogare il celebre psichiatra e serial killer Hannibal Lecter, detto Hannibal the Cannibal a causa dei suoi omicidi a stampo cannibalistico, che è internato lì da diversi anni; Crawford, infatti, ritiene che il dottor Lecter possa rivelarsi utile per le indagini su Buffalo Bill, ma fino ad allora l'uomo si è sempre rifiutato di collaborare con la polizia federale.

Clarice, desiderosa di predisporre al meglio la sua futura carriera, accetta l'incarico e grazie alla sua onestà riesce a stabilire un legame con Hannibal fin dal loro primo colloquio; lui quindi le consiglia di perquisire la macchina di un certo Benjamin Raspail, suo ex paziente nonché una delle sue vittime. Clarice segue il suggerimento e rinviene una testa umana mal conservata sotto alcol, appartenuta ad un marinaio di

nome Klaus che era stato amante di Raspail. Poiché il suo primo indizio si è rivelato veritiero, durante l'incontro successivo Lecter promette a Clarice nuove informazioni sul caso di Buffalo Bill se lei gli farà ottenere un trasferimento in una cella con una finestra dalla quale si possa godere di una veduta sull'esterno.

Nel frattempo viene recuperato il corpo di un'altra vittima di Buffalo Bill, la sesta, e Clarice, divenuta ormai parte integrante delle indagini, svolge personalmente l'autopsia della ragazza sotto la supervisione di Crawford: inserita dietro il palato molle della vittima viene trovata la crisalide di un insetto che, dopo un esame degli esperti, si determina essere la rara falena asiatica *Acherontia Styx*, anche nota come Sfinge Testa di Morto per via del disegno di teschio che compare sul suo dorso. La medesima crisalide verrà scoperta in seguito anche nella bocca di Klaus.

La situazione precipita quando Buffalo Bill sequestra Catherine Baker Martin, figlia di una senatrice. L'importanza particolare della ragazza spinge Clarice, suffragata da Crawford, ad ingannare Hannibal con un accordo falso affinché li aiuti a catturare in fretta il serial killer, assicurandogli che la senatrice in persona gli garantirà un trasferimento in un istituto con più privilegi se sua figlia verrà recuperata ancora in vita. Il dottor Lecter rivela quindi che Buffalo Bill è convinto di essere transessuale e la crisalide che lascia nella gola delle sue vittime è una metafora del cambiamento che vuole attuare attraverso la nuova pelle che si sta cucendo. In cambio delle informazioni, Hannibal chiede a Clarice di parlargli del suo passato e lei glielo concede.

Dopo il loro colloquio, tuttavia, il dottor Frederick Chilton, direttore della struttura, svela a Lecter l'imbroglio di Clarice e gli propone un altro patto, questa volta reale: il suo trasferimento immediato a Memphis, in Tennessee, per il vero nome di Buffalo Bill. Il giorno successivo Clarice, avendo intuito che Hannibal ha fornito alla polizia un nome falso, torna a fargli visita e, nella speranza di ricevere la verità, gli racconta l'evento più traumatico della sua infanzia: una notte era scappata dal ranch dei suoi zii, dov'era stata accolta a seguito della morte improvvisa del padre, poiché aveva udito le urla degli agnellini che venivano macellati; quel suono straziante la tormenta ancora nel presente, tanto che lei cerca in ogni modo di farlo tacere. Si tratta dell'ultima conversazione tra Clarice e il dottor Lecter: più tardi, infatti, lui riesce a fuggire approfittando delle norme meno rigide del suo nuovo carcere.

Attraverso una nota che Hannibal le ha lasciato scritta nel fascicolo di Buffalo Bill, Clarice capisce di dover tornare ad indagare sulla sua prima vittima, la giovane Fredrica Bimmel, poiché la differenza di trattamento del suo cadavere rispetto a quello delle altre ragazze lascia supporre che il killer la conoscesse di persona. Nel finale l’FBI, convinto di aver finalmente individuato l’ubicazione di Jame Gumb (vero nome di Buffalo Bill), organizza la cattura nei pressi di Chicago. È Clarice, invece, che in maniera incidentale bussa alla porta della sua casa di Belvedere, in Ohio, e riesce ad ucciderlo, salvando Catherine Baker Martin.

Il romanzo si conclude con una scena in cui Hannibal Lecter, di nuovo in libertà, scrive una lettera indirizzata a Clarice.

4.1 La rappresentazione della professione medica: Hannibal Lecter e Frederick Chilton

Rispetto a *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* e *Fight Club*, il testo di Harris si sofferma maggiormente sulla rappresentazione esplicita della scienza e della professione medica.

Innanzitutto, una delle ambientazioni principali dell’opera è il manicomio criminale statale di Baltimora, dove il dottor Lecter è internato in quanto era stato dichiarato pazzo dopo la sua cattura. È interessante notare come tale istituto venga definito “manicomio” sebbene a quest’altezza temporale – si ricorda che il romanzo è stato pubblicato nel 1988, dunque alle porte dell’ultimo decennio del Novecento – il fenomeno dei manicomi, che era stato caratteristico del secolo precedente, sia ormai caduto in disuso; le strutture recenti, infatti, assumono più spesso la denominazione di “ospedali psichiatrici” e svolgono una funzione che non è soltanto detentiva ma anche terapeutica e riabilitativa nei confronti dei pazienti. Tale ambientazione, combinata alla scelta lessicale, assume delle connotazioni quasi ottocentesche all’interno di un romanzo che, per il resto, è pienamente lanciato verso il nuovo millennio, come dimostrano le pratiche mediche, le tecniche di indagine e la sensibilità con cui alcuni temi, quali la transessualità e le differenze di genere, vengono messi in scena.

Il testo presenta due figure di medici antitetiche, il dottor Lecter e il “dottor” Chilton. Quest’ultimo è il direttore della suddetta struttura, eppure non è davvero

laureato in medicina²⁰²; nonostante ciò, è un uomo arrogante e di grande ambizione che in diverse occasioni si fa fregio di avere in cura un famoso serial killer nonché uno tra i pochi individui diagnosticati come sociopatici puri²⁰³; inoltre, è così borioso da credere di essere la nemesi personale di Lecter²⁰⁴, benché dal punto di vista dello psichiatra cannibale sia evidente l'indifferente disprezzo che nutre verso di lui. All'inizio della narrazione Chilton denigra Clarice poiché è convinto che verrà derisa e manipolata da Hannibal; in seguito, quando la ragazza instaura in breve tempo un rapporto con il serial killer mentre invece lui non vi era mai riuscito in anni di vani tentativi, egli passa all'ostilità aperta. Chilton è invidioso e si sente sminuito nel suo ruolo soprattutto perché Clarice è una giovane donna e una poliziotta, esterna dunque alla professione medica.

Dall'altra parte Hannibal era uno psichiatra molto stimato durante il periodo della sua attività prima della cattura e continua ad esserlo anche nel presente, tant'è che gli vengono ancora richieste delle consulenze. Si tratta evidentemente di una circostanza paradossale: il serial killer cannibale e paziente psichiatrico, infatti, risulta essere il medico migliore tra i due, dove anzi Chilton non è neanche un vero dottore.

La professione medica, nella vita e nella letteratura gotica, storicamente è sempre stata ritenuta l'ultimo baluardo di difesa per arginare la minaccia della follia. In *Il silenzio degli innocenti*, tuttavia, essa perde il proprio valore rassicurante nel momento in cui uno psichiatra è investito degli stessi tratti di follia dai quali aveva il compito di proteggere il resto della società: Hannibal Lecter è in prima persona la minaccia e al contempo anche la difesa, il serial killer pazzo e il dottore; all'interno del romanzo egli ricopre entrambi questi ruoli poiché collabora alla ricerca di Buffalo Bill, ma lo fa attraverso le sbarre della sua cella nel manicomio criminale statale di Baltimora, quindi lui stesso nei panni di un criminale. Già il dottor Jekyll, d'altro canto, liberando proprio grazie alle sue capacità scientifiche una creatura mostruosa che della follia era la personificazione, veniva meno al suo ruolo di medico tradizionale.

Nel finale del romanzo, Lecter aiuta Clarice a catturare Gumb per poi fuggire dalla prigionia e riconquistare la sua libertà, che promette di utilizzare per rivalersi sul

²⁰² THOMAS HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, trad. it. di R. Rambelli, Mondadori (Milano, 2013), p. 221

²⁰³ *Ivi*, p. 24

²⁰⁴ «“Pensa che io sia la sua nemesi”». (*Ibidem*)

dottor Chilton, nei confronti del quale nutre degli intenti cannibalistici²⁰⁵. Ancora una volta, dunque, sembra che il pericolo perturbante non sia costituito dalla medicina in sé, ovvero dalle sue potenzialità e dalla professione, ma piuttosto dalla natura individuale della persona che se ne serve e del modo in cui potrebbe adoperarla.

4.2 Statuti di genere problematici: femminilità e transessualità dal gotico classico al thriller contemporaneo

Il conflitto tipicamente gotico tra repressione e riemersione risulta quasi sempre legato a questioni di genere: il gotico, d'altro canto, nasce e si sviluppa in un periodo storico in cui la società occidentale è ossessionata dalla sessualità degli individui e dal suo controllo in senso oppressivo; all'interno della letteratura, allora, i personaggi con identità non conformi ai ruoli convenzionali di genere – spesso rappresentati con tratti mostruosi e orrifici – collocano il lettore in una posizione scomoda e perturbante, costringendolo a mettere in discussione la validità delle norme sociali. Ma tale dinamica supera i confini del gotico classico e sopravvive in realtà per tutto il XX secolo, trovando nuove forme espressive soprattutto nei generi contemporanei dell'horror e del thriller.

Il silenzio degli innocenti, volendo collocarsi nel solco di una tradizione gotica riconoscibile, non manca di utilizzare tale congegno narrativo, servendosi tuttavia di elementi peculiari del tempo in cui è stato scritto, tra cui il fenomeno novecentesco dell'omicidio seriale.

La narrativa sui serial killer è un genere che ha stretti legami sia con il gotico che con il poliziesco. Questa narrativa prende il caotico mondo del gotico e lo adatta a quello contemporaneo attraverso la figura del serial killer.

[...] Così, nella narrativa sui serial killer il mondo del caos viene recuperato dalla narrativa gotica, pur sottolineando la figura del detective che compete con il serial killer per il ruolo principale all'interno del genere. Per Philip Simpson, Thomas Harris può essere considerato il creatore della formula del serial killer [...] e, in

²⁰⁵ Ivi, p. 345

questo senso, *Il silenzio degli innocenti* costituisce un perfetto esempio pratico di tali convenzioni.²⁰⁶

Cominciamo quindi analizzando la principale figura femminile del romanzo, quella di Clarice Starling. Nell'economia della narrazione, ella ricopre il ruolo centrale di detective e dunque è affidato a lei il compito di raccogliere indizi e ricomporli per giungere alla risoluzione del caso. La sua funzione è equiparabile a quella dell'avvocato Utterson nella novella di Stevenson, ma la differenza di genere tra i due personaggi porta con sé conseguenze non indifferenti che avvicinano Clarice alla Marla Singer del testo di Palahniuk.

Sebbene nel finale spetti a Clarice ristabilire l'ordine sociale sconvolto dal serial killer Buffalo Bill, lei stessa con la sua posizione problematizza il mondo degli uomini che le stanno intorno. Clarice è una semplice studentessa, seppur molto brillante, presso l'accademia di Quantico dell'FBI, un ambiente dominato dalla presenza maschile soprattutto per quanto concerne le cariche di potere; ciononostante, «Clarice è colei che unisce i pezzi del puzzle, arriva da sola a casa del serial killer, salva Catherine Martin e uccide Gumb»²⁰⁷. Nessuno degli uomini, neppure il suo superiore Jack Crawford, riesce ad ottenere i medesimi risultati: la competenza professionale di Clarice, insomma, non può e non dovrebbe essere negata²⁰⁸. Invece, per tutto il corso della narrazione il suo ruolo nelle indagini appare precario e viene spesso sminuito o addirittura ridicolizzato dai personaggi maschili, che in diverse occasioni costituiscono per lei un ostacolo più che un supporto.

Sin dal primo capitolo, quando Crawford le propone di recarsi al manicomio criminale di Baltimora per parlare con il dottor Lecter, Clarice teme che si tratti di una mansione poco lusinghiera che potrebbe minare le sue ambizioni.

²⁰⁶ BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in "The Silence of the Lambs" (1988) and "American Psycho" (1991)*, cit., p. 8 [«Serial killer fiction is a genre that has close links with both the gothic and the detective genre. This fiction takes the chaotic world of gothic and adapts it to the contemporary world through the figure of the serial killer. (...) Thus, in serial killer fiction the world of chaos is recuperated from gothic fiction, while underlining the figure of the detective, who competes with the serial killer for the main role in the genre. For Philip Simpson, Thomas Harris can be considered the creator of the serial killer formula (...) and, in that sense, *The Silence of the Lambs* serves as a perfect practical example of those conventions».]

²⁰⁷ Ivi, p. 13 [«Clarice is the one that joins the pieces in the puzzle, arrives at the serial killer's house on her own, rescues Catherine Martin and kills Gumb. Her competence cannot be denied».]

²⁰⁸ *Ibidem*

Un lavoro burocratico. L'interesse personale di Clarice Starling fiutava l'aria come un segugio alla punta. Sentiva l'odore dell'imminente offerta di un incarico... probabilmente il compito noioso di introdurre dati grezzi in un nuovo sistema informatico. La tentazione di entrare a Scienza del comportamento a qualunque titolo era forte; ma sapeva cosa succede a una donna, se viene classificata come segretaria... continua a esserlo fino alla fine dei secoli. Si prospettava una scelta e voleva scegliere bene.²⁰⁹

Benché ancora giovane ed inesperta, Clarice è già consapevole delle difficoltà che incontrerà lungo il suo percorso a causa dell'atteggiamento misogino radicato nel settore in cui desidera fare carriera. Tale convinzione viene infatti confermata poco dopo dal direttore della struttura, Frederick Chilton, un uomo arrogante che si fa fregio del titolo di "dottore" malgrado non sia davvero laureato in medicina²¹⁰: egli insinua che Crawford abbia scelto Clarice per l'incarico in quanto donna dotata della capacità di far leva sul desiderio carnale di Hannibal Lecter per estorcergli informazioni utili; risulta di particolare interesse il fatto che Chilton non si rivolga a Clarice utilizzando il corretto appellativo di "agente", ma preferisca il più generico "signorina".

«Qui sono venuti molti investigatori, ma non ne ricordo uno tanto carino» disse Chilton senza alzarsi.

[...]

«Lei è la signorina Sterling, no?»

«*Starling*, dottore, con la *a*. Grazie per avermi ricevuta.»

«Dunque l'FBI adesso va a donne come tutto il resto del mondo, ah, ah.» Chilton aggiunse il sorriso macchiato di tabacco che usava per separare le frasi.

«Il Bureau sta migliorando, dottor Chilton. Senza il minimo dubbio.»²¹¹

«Crawford è molto abile... no?... a servirsi di lei con Lecter.»

«Cosa vorrebbe dire, dottor Chilton?»

²⁰⁹ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., pp. 17-18

²¹⁰ Ivi, p. 221

²¹¹ Ivi, p. 21

«Una giovane donna per “accenderlo”... penso si dica così. Non credo che Lecter abbia più visto una donna da diversi anni... forse ha intravisto una delle addette alle pulizie. In genere, teniamo le donne fuori di qui. Causano disordine.»

Oh, Chilton, vai al diavolo. «Mi sono laureata con lode all’Università della Virginia, dottore. Non è una scuola per indossatrici.»²¹²

Anche Crawford, pur essendo meno subdolo di Chilton, in una circostanza si serve del sessismo interiorizzato di un gruppo di poliziotti per spingerli a collaborare con lui a dispetto della loro diffidenza. Clarice, da parte sua, non lascia passare inosservato l’accaduto.

«Quando ho detto a quel vicesceriffo che io e lui non dovevamo parlare di fronte a una donna, le è bruciato abbastanza, non è vero?»

«Infatti.»

«Era soltanto una cortina fumogena. Volevo parlargli a quattr’occhi.»

«Lo so.»

«Bene.» Crawford richiuse rumorosamente il portabagagli e si voltò.

Clarice non volle lasciar perdere.

«È importante, signor Crawford.»

Lui tornò a voltarsi, un po’ curvo sotto il peso del datafax e della borsa, e la fissò con tutta l’attenzione di cui era capace.

«Quei poliziotti sanno chi è lei» disse Clarice. «La osservano per vedere come si devono comportare.» Rimase eretta, scrollò le spalle e allargò leggermente le braccia. Ecco: era la verità.²¹³

In modo paradossale (ma significativo) Hannibal Lecter, il pericoloso serial killer cannibale, è l’unico uomo a riconoscere da subito il valore di Clarice, alla quale concede la sua fiducia e persino la sua stima nel momento in cui sceglie di collaborare alle indagini soltanto attraverso la sua mediazione. In pieno accordo con la tradizione gotica, Harris crea una saldatura tra i personaggi che mettono in crisi i paradigmi sociali per mezzo del loro statuto variamente sovversivo: i “mostri”, coloro che appartengono ad una minoranza stigmatizzata, si collocano quindi su un fronte opposto

²¹² Ivi, p. 24

²¹³ Ivi, p. 99

rispetto agli “altri”. Tale espediente risulta tanto più perturbante se si considera che Clarice è la protagonista del romanzo e ricopre il ruolo cardine del detective, senza il quale non potrebbe sussistere la narrazione di matrice poliziesca.

Per giunta, benché le vittime di Buffalo Bill siano tutte di sesso femminile, Clarice è l'unica donna che lavora all'indagine²¹⁴. Con il progredire della narrazione, Clarice inizia ad attuare un processo di identificazione con le ragazze che la porterà, infine, a comprendere che l'aspetto per cui viene sottovaluta dai colleghi coincide con il suo più grande punto di forza.

Ricorda, lui non vede le donne come le vedono gli uomini. Non conta che siano piacenti nel senso convenzionale del termine. Devono avere la pelle liscia ed essere abbondanti.

Clarice si chiese se lui pensasse alle donne come “pelli”, allo stesso modo in cui certi idioti le chiamano “fiche”.

[...] Acquisì la consapevolezza del suo corpo, dello spazio che occupava, della sua figura e del suo viso, del loro effetto e del loro potere, il seno al di sopra del libro, il ventre piatto contro il volume, le gambe al di sotto. Quale parte della sua esperienza poteva applicare a quel caso?

Si vide nel grande specchio in fondo alla stanza e si compiacque di essere diversa da Fredrica. Ma sapeva che la differenza era solo un fatto di cervello.²¹⁵

La posizione di Clarice, in particolare negli anni in cui fu pubblicato il romanzo, era piuttosto inedita per il suo genere di appartenenza; di norma, infatti, fino a quel momento il ruolo dell'investigatore era sempre stato ricoperto da uomini, la cui preparazione professionale tende a non essere messa in discussione né dai personaggi interni alla narrazione né dagli stessi lettori. Clarice invece è «una donna che lotta contro il patriarcato e che la farà pagare ad un serial killer di genere maschile per i suoi

²¹⁴ «Tutte le vittime di Buffalo Bill erano donne. Era ossessionato dalle donne, viveva per dare la caccia alle donne. Nessuna donna gli stava dando la caccia a tempo pieno. Nessuna investigatrice si era occupata di tutti i suoi delitti.» (Ivi, p. 276); «Io ci so fare quanto chiunque altro per ciò che riguarda la routine poliziesca e in certe cose sono anche più qualificata. Le vittime sono tutte donne e non ci sono donne che lavorano al caso. Io posso entrare nella camera di una donna e capire sul suo conto molte più cose di quante ne capirebbe un uomo, e lei sa che è vero. Mandi me.» (Ivi, p. 282)

²¹⁵ Ivi, p. 299

crimini contro le donne»²¹⁶; con le sue innegabili capacità, Clarice rovescia un ordine secolare basato sulla preminenza a priori degli uomini: lei riesce a superare Chilton conquistando la fiducia di Hannibal Lecter, ma mette in ombra anche il suo superiore Jack Crawford poiché arriva a Buffalo Bill prima di lui grazie ad un'intuizione che dipende in larga misura da un tipo di empatia che solo lei, in quanto donna, può provare nei confronti delle vittime. Queste ultime, d'altra parte, non sono del tutto passive come accade nella maggioranza degli *slasher movies*, nei quali le ragazze tendono ad essere ridotte a gusci attraenti privi di personalità o intelligenza. Catherine Baker Martin, al contrario, batte in astuzia Buffalo Bill attirando la sua cagnolina nel pozzo dove è tenuta prigioniera e in tal modo rimanda la sua morte guadagnandosi il tempo necessario ad essere tratta in salvo²¹⁷.

In un romanzo poliziesco ogni detective che si rispetti incontra la propria nemesi nella figura del criminale a cui deve dare la caccia: non sorprende, dunque, che l'uomo che spinge Clarice al limite sia proprio il serial killer Buffalo Bill. I suoi omicidi, in un certo senso, riguardano personalmente la ragazza giacché toccano il ricordo più traumatico del suo passato legato alle grida degli agnelli.

Si può affermare che Buffalo Bill sia uno dei “mostri” del romanzo e, anzi, la sua identità di genere è in assoluto la più problematica. Jame Gumb si considera transessuale: nato uomo sotto il profilo del sesso biologico, egli desidera trasformarsi in una donna tramite la realizzazione di una pelle femminile da indossare che sta cucendo poco a poco. Dopo essere stato rifiutato dai principali ospedali degli Stati Uniti che praticano l'operazione chirurgica per il cambio di sesso, Gumb ha deciso di provvedere in autonomia alla sua metamorfosi. Nel romanzo lo si vede spesso in atteggiamenti che tradizionalmente vengono associati alla sfera della femminilità: egli tiene molto alla cura del corpo, si sforza di usare il registro più alto della sua voce, svolge un lavoro nel campo della moda e ama provare abiti davanti allo specchio nascondendo i suoi genitali maschili tra le cosce per avere l'illusione di possedere quelli femminili. Nonostante ciò, quando al lettore è concesso di seguire il suo punto di vista si accorge subito del fatto che lui deumanizza le sue vittime (tutte donne) in

²¹⁶ BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, cit., p. 12 [«(scil. Clarice is) A woman fighting against patriarchy who will make a male serial killer pay for his crimes against women».]

²¹⁷ Ivi, p. 13

maniera sistematica, pensando ad esse nei termini di oggetti inanimati funzionali alla produzione della pelle che tanto brama. Jame Gumb, quindi, possiede alcune caratteristiche di entrambi i generi ma al contempo non rientra in nessuna delle due categorie di maschile e femminile: egli è una figura gotica poiché rompe lo schema binario della sessualità umana.

La rappresentazione esplicita della transessualità è poco praticata all'interno della letteratura. L'idea di un uomo che vuole diventare donna non è concepibile in nessuna società pre-novecentesca: basti pensare che in *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* il semplice sospetto dell'omosessualità di Jekyll, un medico dell'*upper class*, risulta sconvolgente agli occhi dell'avvocato Utterson. Ancora nel XX e XXI secolo, comunque, la transessualità è un tema complesso che genera acceso dibattito. *Il silenzio degli innocenti*, infatti, non è stato esente da critiche per aver legato un comportamento deviante, l'omicidio seriale, al personaggio transessuale, evidenziandone inevitabilmente gli aspetti più violenti e mostruosi. Tali contestazioni, tuttavia, non sussistono per almeno un paio di ragioni. Innanzitutto nel testo compare un altro serial killer, Hannibal Lecter, con attributi altrettanto raccapriccianti. In secondo luogo, è proprio Hannibal in qualità di psichiatra a rimarcare a Clarice che Jame Gumb in realtà non è davvero transessuale, ma piuttosto si sforza a tutti i costi di esserlo.

«Dottor Lecter, non ho mai visto una correlazione tra il transessualismo e la violenza... Di solito i transessuali sono tipi piuttosto passivi.»

[...]

«Ha detto che la violenza e il comportamento aberrante distruttivo non sono in correlazione con il transessualismo, dal punto di vista statistico. È vero. Ricorda quello che abbiamo detto della collera espressa come libidine, del lupus che si presenta come orticaria? Billy non è un transessuale, Clarice, ma crede di esserlo e cerca di esserlo.»²¹⁸

L'ipotesi di Lecter verrà poi avvalorata dai medici dell'ospedale John Hopkins, che aveva rifiutato a Gumb la procedura di cambio di sesso in quanto egli non era

²¹⁸ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., pp. 160 e 162

conforme ai parametri richiesti. Per mezzo delle loro parole il romanzo di Harris difende ripetutamente le persone transessuali, dimostrando l'assenza di eventuali ideologie transfobiche alla base del testo.

«Il semplice fatto di parlare di Buffalo Bill in relazione ai problemi che trattiamo qui dimostra ignoranza ed è ingiusto e pericoloso, signor Crawford. Mi fa rizzare i capelli in testa. Ci sono voluti anni, e non abbiamo ancora finito, per dimostrare al pubblico che i transessuali non sono pervertiti, non sono pazzi, non sono *froci* o quello che è...»

«Sono d'accordo con lei...»

«Mi lasci finire. La percentuale della violenza fra i transessuali è molto inferiore a quella rilevata nella popolazione generale. Sono individui per bene con un problema autentico... un problema irrinunciabile. Meritano aiuto e noi possiamo darglielo. Non tollererò una caccia alle streghe qui dentro.»²¹⁹

La vera ossessione di Gumb, prima ancora del trasformarsi in donna, è la bellezza, come conferma l'ultima frase che rivolge a Clarice in punto di morte: «“Che... effetto... fa... essere... così... bella?”»²²⁰. Del meccanismo di estetizzazione, di cui il romanzo fa un uso cospicuo, si parlerà infatti di seguito.

4.3 L'estetizzazione del comportamento deviante: divergenze di rappresentazione tra Buffalo Bill e Hannibal Lecter

Il silenzio degli innocenti è un testo che si costruisce intorno ad una serie di opposizioni binarie i cui contorni, tuttavia, vengono continuamente sfumati e problematizzati: ci sono due dottori (Lecter e Chilton), una giovane recluta dell'FBI di sesso femminile e il suo superiore (Clarice e Jack Crawford), una detective e la sua nemesis (Clarice e Jame Gumb). Infine, Harris rappresenta la duplicità anche in altri termini, ponendo in contrasto due figure di serial killer molto diverse tra loro: Hannibal Lecter, il vero protagonista del romanzo e del franchise più in generale, e Buffalo Bill, il *villain* di questo specifico capitolo della saga.

²¹⁹ Ivi, pp. 174-175

²²⁰ Ivi, p. 329

Su un piano strettamente logico non dovrebbero crearsi discrepanze nella percezione dei lettori a proposito dei due uomini, dal momento che entrambi sono criminali seriali e, almeno agli occhi della legge, devono pagare allo stesso modo per i reati cruenti che hanno commesso nei confronti delle loro vittime. Eppure, all'interno del romanzo essi svolgono funzioni narrative differenti e, infatti, la rappresentazione dell'uno è antitetica rispetto a quella dell'altro.

Iniziamo col ribadire che il testo può essere analizzato secondo una chiave di lettura propria del gotico, poiché alcune delle sue modalità narrative sono nucleari di tale genere: la principale di queste riguarda la dinamica tra ciò che viene sistematicamente represso in quanto inaccettabile per la società e la sua costante riemersione in una nuova forma dai tratti orrorifici. In *Il silenzio degli innocenti* questa è incarnata nel personaggio di Jame Gumb²²¹. Egli rispecchia con buona fedeltà la figura del serial killer “classico”²²², ovvero l'uomo bianco di bassa estrazione sociale e con un'infanzia problematica alle spalle il quale si converte in un omicida seriale che adesca con l'inganno le sue vittime – tutte donne che presentano caratteristiche comuni, in questo caso specifico giovani ragazze di corporatura robusta con una bella pelle priva di imperfezioni – e le uccide per mezzo di un *modus operandi* riconoscibile; a tale ritratto piuttosto convenzionale va ad aggiungersi l'elemento inedito e problematico della transessualità.

Che si sia d'accordo o meno che Gumb sia transessuale, è certamente vero che non appartiene alla norma. Egli non rappresenta una chiara identità sessuale ed è deviante nel suo bisogno di uccidere le donne per diventare una di loro attraverso la pelle. Il fatto che non rappresenti una chiara identità sessuale è qualcosa di inaccettabile in una società borghese, e per questo viene trasformato nel mostro del film/libro. È lui il responsabile della morte di tutte quelle giovani donne, forse è addirittura il responsabile di tutta l'oppressione che le donne in generale subiscono nella società. Il finale diventa soddisfacente perché la sua morte, per mano di una donna, significa la fine della sua minaccia, la fine di ogni devianza.

²²¹ È significativo il fatto che il nome di battesimo del serial killer sia incompleto al pari della sua identità: egli avrebbe dovuto chiamarsi *James* ma, per un errore all'anagrafe, la *s* finale non è mai stata registrata, risultando in un nome anomalo e troncato. (Ivi, p. 338)

²²² BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, cit., p. 14

Il pubblico può sentirsi di nuovo sollevato, poiché tutta la colpa è di Gumb. L'ordine sociale viene ristabilito, la sua ideologia restaurata e Hannibal è lasciato libero.²²³

Buffalo Bill, dunque, è il mostro necessario al funzionamento di qualsiasi opera letteraria che voglia definirsi gotica: lui costituisce l'aporia nell'altrimenti ineccepibile tessuto sociale e i suoi tentativi violenti e sovversivi di ritagliarsi uno spazio possono essere tollerati per un periodo di tempo limitato. Per tale ragione, la sua morte al termine del romanzo risulta rassicurante²²⁴: «per bloccare ogni male e vivere felici e contenti è necessario fermare il serial killer, colui che sconvolge l'ordine in una società perfettamente organizzata. [...] Tutto ciò che la nostra civiltà reprime o opprime riemerge come oggetto di orrore, e il lieto fine significa il ripristino della repressione»²²⁵.

Hannibal, al contrario, pur essendo ugualmente un serial killer, è introdotto sotto una luce diversa e non viene mai trattato fino in fondo in qualità di mostro. Proseguendo secondo la linea interpretativa gotica, il dottor Lecter condivide diversi attributi con la figura tradizionale del vampiro. Tale associazione è resa esplicita nell'adattamento cinematografico del 1991, nel quale altri personaggi applicano questo termine allo psichiatra, mentre viene soltanto suggerita all'interno del romanzo di Harris. Negli ultimi capitoli, la stampa scandalistica che si occupa di coprire il caso di Buffalo Bill insinua l'esistenza di un rapporto di natura sessuale tra Clarice e Hannibal per giustificare l'aiuto che lui le ha prestato nel corso delle indagini; il giornale in questione pubblica una serie di servizi intitolati "*La moglie di Dracula*"²²⁶,

²²³ *Ibidem* [«Whether we agree that Gumb is a transsexual or not, it is a certainly true that he does not belong to the norm. He does not represent a clear sexual identity and is deviant in his need to kill women to become one of them through their skin. The fact that he does not represent a clear sexual identity is something unacceptable in a bourgeois society, so he is made the monster of the film/book. He is to blame for the death of all these young women, maybe he is even to blame for all the oppression that women suffer in society. The ending becomes satisfactory because his death, at the hands of a woman, means the end to his threat, the end to all deviance. The audience can feel relieved again, since all the blame lies with Gumb. The social order is reassured, its ideology restored and Hannibal left free».]

²²⁴ *Ivi*, p. 11

²²⁵ *Ivi*, p. 14 [«In order to stop all harm and live happily ever after, the serial killer, the one who disrupts all order in a perfectly organised society, must be stopped. (...) All that our civilisation represses or oppresses reemerges as an object of horror, and the happy ending signifies the restoration of repression».]

²²⁶ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., p. 341. In precedenza lo stesso giornale aveva appellato Clarice come "La moglie di Frankenstein!" (*Ivi*, p. 72).

dove è evidente il riferimento al vampiro forse più noto della storia della letteratura. Hannibal possiede delle capacità sensoriali al di sopra della norma che sfrutta con un fine predatorio: tra queste spicca soprattutto l'olfatto, grazie al quale egli è capace di riconoscere anche a distanza l'odore caratteristico di ciascun individuo in base ai prodotti per la cura del corpo che è solito utilizzare. Infine, il punto di contatto più rilevante è costituito senza dubbio dalla pratica del cannibalismo, da lui vissuta al pari di una consuetudine alimentare qualsiasi, che richiama le abitudini nutritive distintive dei vampiri. Ma, in accordo con l'evoluzione contemporanea di tale figura letteraria, questa creatura non è più esclusivamente mostruosa: le sue peculiarità ferine al contempo lo rendono anche affascinante e tendono a bilanciare il fattore cruento del consumo di sangue²²⁷.

In definitiva, comunque, Hannibal Lecter non è un mostro classico soprattutto perché non è portatore di istanze problematiche che minacciano le convenzioni della vita sociale: egli, infatti, «è bianco, probabilmente eterosessuale, intelligente, ha esercitato una professione liberale ed è un gentiluomo»²²⁸. Persino il suo aspetto più perturbante, il cannibalismo, viene in parte privato dell'effetto raccapricciante attraverso una sua descrizione in termini estetizzanti, un espediente proprio delle forme di narrazione che permette di ridurre il senso di realtà del lettore e il suo attaccamento eccessivo alla logica del verosimile. «[...] Lecter non è presentato come un uomo selvaggio e assetato di sangue, ma come un buongustaio selettivo e di alto livello»²²⁹: «egli è sofisticato anche in ciò che sceglie di mangiare, solo gli organi che costituiscono le “carni dolci”, e accompagnati da un buon vino ed erbe aromatiche»²³⁰. Il prodotto del franchise che ha insistito di più in tale direzione è la serie tv *Hannibal*, dove viene costruita una potente estetica culinaria alla quale contribuiscono i titoli di

²²⁷ Nelle narrazioni ultra-contemporanee l'equilibrio tra le due componenti tende ad essere abbandonato in favore di una romanticizzazione marcata della figura maschile del vampiro, la cui indole violenta spesso è ridotta ad un ostacolo facilmente aggirabile qualora richiesto dalla progressione della vicenda amorosa: basti pensare al successo riscosso dalla celebre saga letteraria e cinematografica di *Twilight*, oppure a serie televisive quali *Buffy the Vampire Slayer*, *True Blood* e *The Vampire Diaries*. Tale fenomeno non riguarda però il romanzo di Harris che si sta analizzando.

²²⁸ BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, cit., p. 14 [«He is white, probably heterosexual, intelligent, had a liberal profession and is a gentleman».]

²²⁹ Ivi, p. 15 [«(...) Lecter is not presented as a savage bloodthirsty man but a selective high-class gourmet».]

²³⁰ Ivi, p. 17 [«(...) He is sophisticated even in what he chooses to eat, only the organs that constitute the “sweet meats”, and accompanied by a good wine and herbs».]

molti degli episodi, che coincidono con il nome di una portata all'interno di un lungo banchetto reale e metaforico: l'estetizzazione del cannibalismo del dottor Lecter è così ben riuscita che lo spettatore, sorprendendosi a desiderare di poter gustare alcune delle pietanze da lui preparate, si trova spesso in una posizione fortemente alienante. Gli omicidi dello psichiatra, inoltre, vengono messi in scena con l'accompagnamento della musica classica, creando in tal modo un contrasto stridente tra i crimini sanguinosi e la raffinatezza del sottofondo musicale; una sequenza di questo tipo, quella in cui Hannibal riesce a fuggire da Memphis, è presente anche nel film del 1991.

Buffalo Bill, dunque, con la sua *backstory* e il suo comportamento assume i connotati di un serial killer reale o quantomeno realisticamente verosimile; Hannibal Lecter, nonostante sia ispirato ad un individuo che lo stesso Harris ha incontrato di persona, risulta la versione estetizzata di un serial killer, quella che si incontra nelle narrazioni culturali ed è pensata di proposito per catturare il favore del pubblico. Sebbene il romanzo si addentri nella sfera emotiva, psicologica e nella storia personale di entrambi, l'immagine dei due killer è opposta sotto ogni prospettiva: il dottor Lecter appare un uomo intelligente e carismatico, dotato di uno spiccato senso dell'umorismo²³¹, elegante nei gusti e nei modi, che incidentalmente è anche un omicida seriale; Jame Gumb invece è ripugnante, spregevole e, soprattutto, disturbante. Poco importa che egli venga approfondito in misura maggiore rispetto ad Hannibal, che nel primo capitolo della saga rimane tutto sommato un personaggio misterioso; è appunto quest'aura di ambiguità a renderlo più affascinante per i lettori.

La differenza di trattamento tra i due uomini risulta evidente anche se si analizzano le modalità con cui vengono mostrati i crimini da loro commessi. Poiché l'indagine principale del romanzo riguarda gli omicidi di Jame Gumb, il testo dedica ad essi molto spazio. Il focus, in questo caso, è spostato però sulle vittime, le innocenti ragazze che Buffalo Bill tratta come oggetti, materie prime da consumare per l'egoistica produzione di una nuova pelle. Attraverso gli occhi di Clarice, anch'essa una giovane donna inserita in un ambiente patriarcale segnato dalla mascolinità tossica, il lettore è costretto a soffermare l'attenzione sui cadaveri delle vittime, orribilmente mutilati dal loro carnefice e ridotti in uno stato ancora peggiore dalla

²³¹ È divenuta iconica la battuta dell'adattamento cinematografico del 1991 che Hannibal pronuncia per lasciar intendere a Clarice i suoi intenti cannibalistici nei confronti di Chilton: «I'm having an old friend for dinner».

permanenza nell'acqua dei fiumi in cui vengono abbandonati. L'empatia provata da Clarice per le ragazze esclude quella nei confronti di Gumb, benché la sua tragica storia personale – rivelata al termine del romanzo – richiederebbe una certa dose di compassione e, soprattutto, dovrebbe spingere la società ad interrogarsi sul proprio fallimento.

L'approccio verso i crimini del dottor Lecter è decisamente diverso. In primo luogo, dal momento che lui rimane internato per buona parte della narrazione i suoi omicidi non sono altrettanto numerosi quanto quelli di Buffalo Bill, e non viene rivelato quasi nulla in merito ai precedenti che l'hanno portato alla cattura. Secondariamente, Hannibal a differenza di Gumb sembra possedere una certa "etica" – se così si può dire – nella selezione delle sue vittime; in particolar modo risaltano i casi di Miggs, vicino di cella dello psichiatra nell'istituto in cui è rinchiuso, e di Chilton, direttore della suddetta struttura: siccome entrambi gli uomini adottano un comportamento viscido e maleducato nei confronti di Clarice, e in generale sono personaggi piuttosto sgradevoli, il lettore tende a non dispiacersi per nulla quando il dottor Lecter li uccide e, anzi, si potrebbe giungere ad interpretare il gesto come un castigo meritato. Il fatto che anche Hannibal consumi i corpi delle sue vittime tramite la pratica del cannibalismo passa del tutto in secondo piano. Occorre tenere in considerazione che questa dinamica sbilanciata in favore dello psichiatra è coadiuvata dal punto di vista prevalente sulla vicenda, quello di Clarice, il quale è evidentemente parziale.

Il rapporto con Clarice, per altro, è un fattore significativo nel determinare l'immagine diseguale di Buffalo Bill ed Hannibal Lecter per almeno altre due ragioni. La prima di esse riguarda la collaborazione di Hannibal alle indagini per la cattura del suo "collega": lo psichiatra fornisce alla giovane molteplici suggerimenti che si riveleranno indispensabili alla risoluzione del caso, indirizzandola in diverse occasioni sulla strada giusta. Clarice, dal canto suo, è l'unica a riuscire nell'impresa di conquistarsi la fiducia e la stima del dottor Lecter, il quale è disposto a concedere informazioni veritiere soltanto a lei in cambio dell'onestà della giovane a proposito del suo passato. In ultima istanza è anche merito di Hannibal se la minaccia di Buffalo Bill viene neutralizzata e la vita di Catherine Baker Martin risparmiata: egli risulta dunque "il male minore" tra i due serial killer presentati dal testo, e perciò non si rende

necessaria la sua morte al termine della narrazione per soddisfare le aspettative dei lettori e ripristinare l'ordine; come dimostra l'ultimo capitolo, è addirittura preferibile che ad Hannibal sia concesso di godere della sua ritrovata libertà.

La seconda ragione ha a che fare con l'intimità instauratasi tra Clarice e il dottor Lecter. La migliore opportunità di redenzione per gli eroi negativi²³², infatti, dipende quasi sempre da quanto appare concretamente possibile investirli del sentimento dell'amore. Nella conclusione del romanzo, Hannibal scrive una lettera indirizzata a Clarice per ricevere da lei una risposta in merito al silenzio degli agnelli e la rassicura di non avere alcun desiderio di cercarla per farle del male: «Non ho nessuna intenzione di farle visita, Clarice, perché la sua presenza rende il mondo più interessante. Le raccomando di voler ricambiare questa cortesia»²³³; lo psichiatra chiude la sua missiva con la frase «Alcune delle nostre stelle sono le stesse»²³⁴ che, per quanto coerente con il resto del discorso, cela un ulteriore significato non letterale che allude al destino comune dei due personaggi. In generale si tratta di affermazioni dal tono delicato, nuove per lo psichiatra cannibale, che sollevano il sospetto di un legame di tipo sentimentale tra lui e Clarice. Nel sequel de *Il silenzio degli innocenti*, infatti, la trama amorosa prenderà consistenza a tal punto che nel finale la ragazza sceglierà di fuggire insieme ad Hannibal e i due diventeranno una coppia a tutti gli effetti. La saga cinematografica segue pressappoco lo stesso corso. Nella serie televisiva, invece, il dottor Lecter instaura una relazione a metà tra l'amore e la co-dipendenza con il profiler dell'FBI Will Graham, presente anche nel libro *Il delitto della terza luna* (titolo originale, *Red Dragon*); l'elemento omoerotico risulta particolarmente interessante poiché sposta Hannibal verso un'identità sessuale che esula dalla norma, sebbene non allo stesso livello di quella di Buffalo Bill²³⁵.

²³² Gli eroi negativi sono quei protagonisti che compiono azioni del tutto inaccettabili per il sistema morale contemporaneo, ma che per il resto mantengono in un modo o nell'altro il loro statuto eroico; essi suscitano sentimenti di empatia negativa, ovvero un tipo di empatia che scaturisce dalle emozioni negative e dai comportamenti parasociali altrui. Per approfondire: STEFANO ERCOLINO, MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani (Milano, 2022)

²³³ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., p. 346

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ Lo stigma intorno all'omosessualità non è stato completamente debellato e per questo conserva ancora parte del suo potere perturbante. All'interno della serie, tuttavia, questo aspetto è trattato senza alcun tipo di pregiudizio: il problema nella relazione tra Hannibal Lecter e Will Graham, infatti, deriva dalla tossicità e non dalla sua natura omosessuale.

Mentre il dottor Lecter sperimenta una qualche forma di relazione affettiva in ogni prodotto del franchise, Jame Gumb al contrario è estremamente isolato: egli ha perso la sua famiglia quando era ancora un bambino, ha ucciso i nonni che gli facevano da tutori e nel presente della narrazione abita da solo in una vecchia casa ereditata da una donna anziana ormai deceduta. Jame ha avuto un'unica storia romantica con la giovane Fredrica Bimmel, una sua concittadina che ha conosciuto poiché entrambi lavoravano come sarti, durata finché lui non l'ha rapita e uccisa per prenderne la pelle, rendendola la prima vittima di Buffalo Bill; Clarice scoprirà in seguito che Fredrica aveva continuato a fargli avere lettere d'amore anche durante la prigionia. Jame, dunque, nel suo passato ha riservato comportamenti disumani nei confronti delle persone che più lo amavano, i suoi nonni e Fredrica, giungendo addirittura a privarli della vita; tutto ciò che gli è rimasto è la sua barboncina Precious, poiché non solo egli non è meritevole di ricevere affetto da altri essere umani, ma la sua colpa lo colloca al di là di qualsiasi atto espiatorio.

Quale che sia l'orientamento di Hannibal, l'amore in ogni caso funge da catalizzatore verso una sua umanizzazione: infatti si è portati a credere che se personaggi positivi come Clarice Starling e Will Graham sono in grado di amare Hannibal Lecter a fronte del suo lato mostruoso, allora per proprietà transitiva egli diventa degno anche della benevolenza del pubblico. La possibilità dell'amore però è solo uno dei numerosi meccanismi per mezzo dei quali Hannibal Lecter viene progressivamente investito dell'empatia del lettore con l'avanzare della saga a lui dedicata. Un altro di questi, ad esempio, è l'esplorazione della sua infanzia e la scoperta della sua *villain origin story* in *Hannibal Lecter – Le origini del male* (titolo originale, *Hannibal Rising*).

In ultimo occorre soffermarsi sull'aspetto della follia, dal momento che anch'esso colloca Hannibal Lecter e Buffalo Bill su due estremi opposti. Fin dall'inizio del romanzo, il dottor Lecter è internato presso il manicomio criminale statale di Baltimora diretto da Chilton in quanto anni prima, dopo la scoperta delle sue attività criminali di stampo cannibalistico, era stato dichiarato pazzo. Tale etichetta nel corso della narrazione viene variamente riferita ad Hannibal dagli altri personaggi, sempre con una connotazione negativa o quantomeno derisoria. Eppure le sue azioni appaiono ponderate, i ragionamenti lucidissimi e persino i suoi omicidi seguono un certo criterio,

per quanto contorto: sebbene tutti gridino al pazzo, insomma, la percezione del lettore a proposito di Lecter non risponde affatto all'immagine che si cerca di dipingere di lui.

Chilton è convinto che Hannibal sia un «sociopatico puro»²³⁶, ma più tardi Clarice affermerà di non aver riscontrato in lui l'aridità emotiva caratteristica di tale patologia e dunque ritiene che la diagnosi non sia corretta²³⁷. Un dialogo analogo coinvolge il profiler dell'FBI Will Graham nel romanzo *Il delitto della terza luna*²³⁸ (1981).

«[...] Il dottor Lecter non è matto, nel senso in cui noi definiamo matta la gente. Ha fatto delle cose orrende perché gli piaceva farle. Ma quando vuole si comporta in modo normalissimo.»

«Come lo chiamano gli psicologi... cosa c'era che non andava in lui?»

«Dicono che è un sociopatico perché non sanno in che altro modo definirlo. Ha alcune delle caratteristiche di quelli che loro chiamano sociopatici. Non ha assolutamente rimorsi o sensi di colpa. E aveva rivelato il primo sintomo, il peggiore: fin da bambino era sadico con gli animali.»

Springfield grugni.

«Ma non ha nessuna delle altre caratteristiche» proseguì Graham. «[...] Non sanno come definirlo. [...]»

«Tu come lo definiresti?»

[...] «È un mostro. Io lo vedo come una di quelle creature penose che ogni tanto nascono negli ospedali. Le alimentano, le tengono al caldo, ma se non le mettono in qualche macchina muoiono. Nel cervello Lecter è proprio come quelli, ma di aspetto è normale e nessuno è in grado di accorgersene.»²³⁹

A Buffalo Bill tuttavia non viene mai associata questa definizione, neppure dai giornali quando ne riportano la vicenda dopo la morte: «Almeno due riviste accademiche spiegarono che a causa dell'infanzia infelice Gumb aveva ucciso le donne nella sua cantina per prenderne la pelle. Nei due articoli non apparivano mai

²³⁶ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., p. 24

²³⁷ Ivi, pp. 143-144

²³⁸ Titolo originale: *Red Dragon*.

²³⁹ THOMAS HARRIS, *Red Dragon*, in *Hannibal il cannibale: Hannibal Lecter - Red Dragon - Il silenzio degli innocenti - Hannibal*, traduttori vari, Mondadori (Milano, 2017), pp. 308-309

parole come “pazzo” e “malvagio”»²⁴⁰. Se da un lato non c’è esitazione a chiamare “pazzo” il dottor Lecter, che è forse il personaggio più razionale di tutto il romanzo, dall’altro si evita a tutti i costi di applicare un simile appellativo a Jame Gumb, il cui comportamento squilibrato solleva invece non pochi sospetti sulle sue condizioni psichiche. Ciò sembra avvenire innanzitutto per evitare di creare un’associazione pregiudizievole fra transessualità e follia, e in secondo luogo per ridurre ancora una volta l’empatia nei confronti di Buffalo Bill. Come si è già detto in precedenza, infatti, una diagnosi di malattia mentale riduce la responsabilità penale del soggetto che, essendo dichiarato incapace di intendere e di volere, non può ritenersi pienamente responsabile delle sue azioni criminali. In tal senso, allora, la colpevolezza di Lecter (e di conseguenza la sua malvagità) appare ridotta alla luce della follia; questa “giustificazione”, però, non vale per Buffalo Bill, il quale deve pagare con la morte il prezzo dei suoi omicidi per riscattare la vita delle giovani donne innocenti che ha ucciso. «[...] *Il silenzio degli innocenti* realizza un’inversione finale della moralità»²⁴¹: infatti «è più facile cadere nella trappola dei piaceri estetici di fronte ad un serial killer colto, raffinato e gentiluomo»²⁴².

In questo paragrafo si è tentato di evidenziare le molteplici ragioni per le quali Hannibal Lecter, magnetico a dispetto della sua natura di serial killer cannibale, genera nei lettori un’empatia negativa che ha rappresentato il principale fattore di successo del franchise. Di seguito si procederà ad approfondire tale fenomeno distaccandosi da questo personaggio per esaminare più in generale la popolarità delle narrazioni sui serial killer.

4.4 Il successo del franchise di Hannibal Lecter: estetizzazione, serialità e spettacolo collettivo

Sebbene il personaggio di Hannibal Lecter, con la sua costruzione complessa e problematica, costituisca senza dubbio l’attrattiva principale de *Il silenzio degli innocenti*, questo non basta a giustificare il successo internazionale riscosso dal

²⁴⁰ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., p. 338

²⁴¹ BAELLO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, cit., p. 15 [«(...) *The Silence of the Lambs* accomplishes a final inversion of morality».]

²⁴² *Ibidem* [«It is easier to fall into the trap of aesthetic pleasures in the face of a serial killer who is cultivated, polished and a gentleman».]

romanzo e soprattutto dal suo adattamento cinematografico del 1991; entrambi i prodotti sono divenuti infatti così popolari che successivamente la saga è stata ampliata fino a trasformarsi in un vero e proprio franchise multimediale.

Al romanzo del 1988 sono seguiti *Hannibal* nel 1999, con il quale Harris ha portato avanti la storia di Clarice Starling e del celebre psichiatra dopo gli eventi del libro precedente, e *Hannibal Lecter – Le origini del male*²⁴³ nel 2006, che approfondisce l’infanzia e l’adolescenza di Lecter prima che diventasse un serial killer cannibale. *Il silenzio degli innocenti*, tuttavia, non è l’opera d’esordio dell’autore: nel 1981, infatti, egli aveva pubblicato *Il delitto della terza luna*, dove Hannibal ricopriva un ruolo piuttosto marginale nell’indagine del detective dell’FBI Will Graham.

Per quando riguarda il versante cinematografico, cinque anni più tardi questo primo romanzo è stato trasposto sul grande schermo con il titolo *Manhunter – Frammenti di un omicidio*²⁴⁴. Alla pellicola del 1991, vincitrice di cinque Academy Awards, sono seguiti *Hannibal* nel 2001 per la regia di Ridley Scott, *Red Dragon* nel 2002 e *Hannibal Lecter – Le origini del male*²⁴⁵ nel 2007. Nelle prime due tra quelle citate Anthony Hopkins riveste ancora una volta i panni del dottor Lecter. L’universo filmico di Hannibal, in generale, ha coinvolto grandi nomi del cinema quali Jodie Foster, Julianne Moore, Gary Oldman ed Edward Norton²⁴⁶.

Infine, tra il 2013 e il 2015 è andata in onda sul network NBC la serie televisiva *Hannibal*, che si discosta maggiormente dai romanzi di Harris per raccontare la tormentata vicenda amorosa tra il serial killer (interpretato dall’attore danese Mads Mikkelsen) e Will Graham, primo profiler dell’FBI che intuisce la vera natura dello psichiatra e tenta di catturarlo; la serie ha ottenuto diversi riconoscimenti ed è stata particolarmente apprezzata per la sua curatissima resa estetica.

Le figure dei serial killer sono diventate tra i soggetti preferiti dalla narrativa thriller e poliziesca contemporanea, sia letteraria sia cinematografica e televisiva, benché il fenomeno reale di per sé non costituisca che una percentuale minima rispetto

²⁴³ Titolo originale: *Hannibal Rising*.

²⁴⁴ Titolo originale: *Manhunter*.

²⁴⁵ Titolo originale: *Hannibal Rising*.

²⁴⁶ Quest’ultimo attore, tra l’altro, presta il volto anche al protagonista dell’adattamento cinematografico del romanzo *Fight Club*, opera di cui tratterà il prossimo capitolo.

ad altre tipologie di crimini violenti²⁴⁷. Il grande riscontro di pubblico, tuttavia, ha dimostrato da tempo che si tratta di un tema di enorme attrattiva; cerchiamo dunque di comprendere da quali fattori dipende il successo di tali modelli narrativi.

Innanzitutto non è fortuito che i prodotti di questo tipo siano per la maggior parte di realizzazione statunitense, dal momento che «gli Stati Uniti vantano il 74% dei serial killer mondiali, mentre l'Europa ne conta solo il 19%. Secondo Mark Seltzer gli omicidi seriali avvengono all'interno di una cultura in cui la violenza è diventata uno spettacolo collettivo. [...] Questo è il tipo di cultura che favorisce la trasformazione degli omicidi seriali in uno spettacolo sia nella vita reale che nella finzione»²⁴⁸. La cultura occidentale, coadiuvata dalla diffusione esponenziale dei mass media e dal conseguente accesso facilitato all'informazione, mostra una tendenza crescente alla spettacolarizzazione; essa, in parallelo al coinvolgimento del pubblico, si intensifica di fronte ad eventi controversi, tragici e di cronaca nera caratterizzati da particolare violenza, quale è appunto il caso degli omicidi seriali.

Un secondo elemento è correlato alla natura intrinseca degli omicidi compiuti dai serial killer che, come suggerisce il nome, è seriale e quindi volta alla ripetizione. Ciò significa che, nella vita reale, la scoperta e la cattura di un criminale appartenente a tale categoria presenta la medesima struttura di diverse forme culturali serializzate, tra cui le saghe letterarie e cinematografiche, le serie televisive, i romanzi a puntate e persino i giornali stessi²⁴⁹. Una volta riconosciuto lo stampo seriale dei delitti, il pubblico è portato ad aspettarsene una successione lungo un arco temporale più o meno esteso e finisce per seguire gli avvenimenti allo stesso modo di un qualunque prodotto d'intrattenimento: la ripetizione di uno schema psicologico e comportamentale permette di stabilire delle previsioni, ma al contempo non è scontata a tal punto da annoiare; pertanto, il mix di ripetizione e anticipazione stimola l'interesse e, come conseguenza ultima, genera il coinvolgimento emotivo: «nel caso degli omicidi seriali

²⁴⁷ ELANA GOMEL, *Written in Blood: Serial Killing and Narratives of Identity*, in «Post Identity», vol. 2, n° 1 (1999), pp. 24-70

²⁴⁸ BAELO-ALLUE, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in "The Silence of the Lambs" (1988) and "American Psycho" (1991)*, cit., p. 8 [«It is no coincidence that the books that are going to be analyzed are US since the United States boasts 74 percent of the world's serial killers, while Europe claims only 19 percent. For Mark Seltzer serial killing takes place in a culture where violence has become a collective spectacle. (...) This is the kind of culture that favors the transformation of serial killing into a spectacle both in real life and in fiction».]

²⁴⁹ Ivi, p. 9

ogni nuovo omicidio diventa una nuova puntata, un nuovo capitolo di cronaca. Le persone continuano a “comprare” i capitoli, bramando una conclusione che possa rivelare uno schema o imporre un’interpretazione al materiale casuale»²⁵⁰.

I mass media hanno notato in fretta questa tendenza e non hanno esitato a costruire dei veri e propri casi mediatici di risonanza internazionale che hanno trasformato il serial killer di turno in una specie di star televisiva. I fenomeni di parafilia che ne sono derivati sono soltanto uno tra i risultati più sconcertanti e hanno coinvolto celebri serial killer come ad esempio Ted Bundy, Jeffrey Dahmer e Richard Ramirez. In tal senso, oltre alla popolarità è entrato in gioco il fattore dell’estetizzazione, di cui si è sottolineata la rilevanza nel paragrafo precedente: tutti e tre gli uomini citati, infatti, erano considerati attraenti secondo canoni convenzionali; oltre a calamitare ammiratori sconosciuti, questo elemento ha spinto molte persone a ritenerli innocenti persino di fronte all’evidenza delle prove sulla base della convinzione errata che tanta bellezza non possa essere associata ad una simile perversione. Anche in *Il silenzio degli innocenti* il dottor Lecter in qualità di prigioniero è oggetto della curiosità di un gran numero di studenti, dei colleghi psichiatri nonché della stampa scandalistica:

«Se [*scil.* Hannibal Lecter] non vorrà parlare con lei, voglio comunque un rapporto. Che aspetto ha lui, che aspetto ha la sua cella, che cosa fa. Un po’ di colore locale, per così dire. E stia attenta alla stampa. Non la stampa vera, ma quella scandalistica. A quei giornali Lecter piace ancora più del principe Andrew.»

«Una rivista scandalistica non aveva offerto a Lecter cinquantamila dollari per certe ricette? Così mi sembra di ricordare» disse Clarice.

Crawford annuì.²⁵¹

Una dinamica analoga, altresì rappresentata nel romanzo di Harris, riguarda le vittime di sequestro o di sparizioni. Il caso di Buffalo Bill subisce un’escalation quando ad essere rapita è Catherine Baker Martin, figlia di una senatrice; grazie alla posizione

²⁵⁰ *Ibidem* [«In the case of serial killing each new murder becomes a new instalment, a new chapter in the news. People keep “buying” the chapters, craving for a conclusion that may disclose a pattern or may impose an interpretation on the random material».]

²⁵¹ HARRIS, *Il silenzio degli innocenti*, cit., p. 19

politica della donna vengono adoperate nuove risorse che non erano state messe a disposizione per le altre vittime, l’FBI subisce notevoli pressioni affinché la ragazza sia ritrovata in tempo e la vicenda viene seguita pedissequamente dai media. Non è un caso che Catherine sia bianca e giovane; a differenza delle altre, però, è anche di classe sociale medio-alta e viene generalmente ritenuta una bella ragazza. È stata riscontrata infatti una differenza sproporzionata di copertura mediatica concessa qualora la donna scomparsa presenti tali caratteristiche, privilegio di cui persone appartenenti ad etnie differenti, ad esempio, non beneficiano: tale fenomeno prende il nome di *missing white woman syndrome* (MWWS) e, ancora una volta, è legato all’estetizzazione degli individui coinvolti nel caso.

L’aspetto estetico del serial killer e/o della vittima, dunque, può aumentare o diminuire in maniera esponenziale il coinvolgimento emotivo del pubblico nella storia. In generale, «affinché le persone possano sedersi e discernere dei *pattern*, sia nella vita reale che nella finzione, devono dimenticare o almeno sminuire il ruolo delle vittime. Devono dimenticare le implicazioni etiche dei crimini e considerare le loro possibilità estetiche»²⁵².

Attraverso la combinazione di ripetizione, anticipazione ed estetizzazione, il fenomeno dell’omicidio seriale assume le specificità di un vero e proprio “gioco”; persino i casi reali, se adeguatamente raccontati, possono essere trattati al pari di narrative d’invenzione. *Il silenzio degli innocenti* presenta tutti gli ingredienti necessari affinché si instauri tale meccanismo: «l’estetica del romanzo è progettata per offrire ai suoi lettori diverse fonti di piacere: il controllo del disordine, il divertimento derivato dalla scoperta di *pattern*, i piacevoli sentimenti di anticipazione e ripetizione forniti dagli omicidi seriali, l’identificazione con una detective intelligente e naturalmente il gusto di trasformare gli omicidi in indizi all’interno di un gioco intellettuale. Questo tipo di narrazioni ha il potere di farci sminuire le gravi implicazioni dell’omicidio seriale, convertendolo in un gioco estetico che può essere goduto come semplice intrattenimento»²⁵³. È da qui, dunque, che deriva l’enorme

²⁵² BAELO-ALLUÉ, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in “The Silence of the Lambs” (1988) and “American Psycho” (1991)*, cit., p. 10 [«For people to sit back and discern patterns, both in real life and in fiction, they need to forget or at least diminish the role of the victims. They need to forget the ethical implications of the crimes and consider their aesthetic possibilities».]

²⁵³ Ivi, p. 8 [«The aesthetics of the novel is designed to offer its readers different sources of pleasure: the command of disorder, the enjoyment derived from discovering patterns, the pleasing feelings of

successo delle narrative che hanno per argomento l'omicidio seriale, di cui il franchise di Hannibal Lecter è il capostipite. «[...] Narrazioni come *Il silenzio degli innocenti*, *Seven* o *Il collezionista di ossa* sono per l'appunto una combinazione “corretta” di orrore e superficialità, mescolati in un modo raffinato che fa dell'omicidio un'arte»²⁵⁴.

anticipation and repetition provided by the serial murders, the identification with an intelligent detective, and of course the relish for transforming the murders into clues in an intellectual game. This kind of narratives have the power of making us diminish the serious implications of murder, turning serial killing into an aesthetic game that can be enjoyed as simple entertainment».]

²⁵⁴ Ivi, p. 18 [(...) Narratives such as *The Silence of the Lambs*, *Seven* or *The Bone Collector* are precisely a “proper” combination of horror and superficiality in a tasteful manner, making an art of murder».]

Capitolo 5

Fight Club

Tra gli esiti letterari contemporanei meglio riusciti per quanto riguarda la rappresentazione della follia si deve annoverare senza dubbio *Fight Club*, il romanzo d'esordio dell'autore statunitense Chuck Palahniuk pubblicato nel 1996 e divenuto popolare tre anni dopo grazie all'omonimo film cult diretto da David Fincher, nel quale il protagonista e Tyler sono interpretati rispettivamente da Edward Norton e Brad Pitt, mentre Helena Bonham Carter presta il volto al personaggio di Marla.

Il romanzo adotta una postura satirica e si serve di una scrittura caratterizzata da un lessico marcato e da una sintassi asciutta che rasenta spesso il flusso di coscienza per condurre una critica spietata alla società capitalista americana, della quale vengono mostrati con un approccio nichilistico il degrado e la violenza. Tali aspetti, insieme ad una rappresentazione del disturbo di identità multipla che raccoglie i progressi compiuti dalla medicina psichiatrica nell'arco di due secoli, rendono *Fight Club* un'opera figlia del tardo Novecento; d'altro canto, la costruzione complessa delle tematiche e la componente "thriller" della suspense, come si vedrà, permettono di collocarla nella scia della tradizione gotica ottocentesca. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un romanzo giocato intorno allo sdoppiamento e all'antitesi tra coppie di elementi che ruotano intorno alla follia come centro semantico letterale e metaforico.

La narrazione prende avvio *in medias res* a partire da una delle scene conclusive del romanzo. L'anonimo protagonista – nonché narratore alla prima persona singolare – e il suo alter-ego Tyler Durden si trovano in cima ad un grattacielo, il Parker-Morris Building, a dieci minuti dalla sua demolizione. Tyler sta minacciando il protagonista con una pistola infilata nella sua bocca e tenta di convincerlo della necessità della sua morte.

Dal capitolo successivo il narratore riprende a raccontare la vicenda dall'inizio, procedendo in ordine cronologico. Egli è un giovane impiegato americano della classe media insoddisfatto della propria vita dettata da un vuoto consumismo capitalista e tormentato dall'insonnia, che da un paio di anni tenta di alleviare frequentando diversi gruppi di supporto per malati. Un giorno ad uno di questi partecipa una donna, Marla Singer, che lui riconosce poiché l'ha già incontrata ad ogni altra riunione durante tutta

la settimana. La presenza di lei rovina al narratore l'effetto benefico dei gruppi, per cui i due entrano in conflitto prima di riuscire a trovare un compromesso con cui si spartiscono gli incontri in modo da non imbattersi mai l'uno nell'altra.

Più tardi il narratore conosce anche Tyler, un uomo che lavora come proiezionista notturno e cameriere di banchetti presso alberghi di lusso; quando il suo appartamento viene distrutto da un'esplosione provocata da una perdita di gas, quindi, egli si rivolge al suo nuovo amico, il quale gli concede la possibilità di andare a vivere insieme a lui. Quella sera stessa per volere di Tyler i due uomini fanno a botte all'esterno di un bar, evento che costituisce l'atto fondativo del Fight Club, un circolo clandestino per soli uomini che si riunisce a cadenza settimanale dove si combattono incontri individuali di pugilato negli scantinati dei locali di periferia.

In seguito, Tyler salva Marla da uno dei suoi tentativi di suicidio e da allora essi instaurano una relazione meramente sessuale della quale il protagonista è da subito molto geloso. Nella casa di Tyler i due uomini gestiscono una serie di attività illegali, tra cui la produzione di sapone artigianale per mezzo di scarti biologici ricavati dalle operazioni di chirurgia estetica. Insieme ad un numero sempre crescente di seguaci, essi iniziano un'opera di "terrorismo" nei confronti del settore dei servizi, quello su cui si poggia maggiormente la società capitalista contemporanea; le loro azioni di sabotaggio consistono, ad esempio, nel contaminare con fluidi corporei le pietanze destinate alla clientela degli alberghi presso cui lavorano oppure nell'inserire fotogrammi pornografici all'interno delle pellicole dei film che proiettano come proiezionisti. Nel frattempo, i Fight Club si espandono a macchia d'olio e da essi nascono nuovi gruppi preposti a specifici obiettivi di stampo anarchico e sovversivo; i membri di un nuovo progetto segreto di reclutamento – soprannominati "scimmie spaziali" – vengono addirittura invitati a trasferirsi direttamente nella casa di Tyler.

A questo punto il narratore ricomincia a soffrire di insonnia tanto che realtà e sogno si confondono nella sua mente, mentre Tyler sembra sparire nel nulla all'improvviso. Il protagonista inizia così una ricerca disperata dell'amico, ma in ogni posto in cui si reca si imbatte soltanto in altre "scimmie spaziali" marchiate sul dorso della mano da una bruciatura chimica con la forma del bacio di Tyler, la stessa che l'uomo aveva impresso a lui tempo prima all'inizio della loro convivenza. Il narratore continua ad essere testimone delle conseguenze dei loro progetti e si rende conto che

questi stanno diventando sempre più radicali ed estremi, e dunque decide di provare a disfare la loro opera ormai fuori controllo. È allora che in sogno riappare Tyler, il quale gli rivela finalmente la verità: essi sono due personalità distinte all'interno dello stesso corpo, frutto di un disturbo dissociativo dell'identità, e la loro alternanza è innescata dal naturale meccanismo di sonno e veglia.

Il narratore, spaventato dalle minacce di Tyler, chiede aiuto a Marla affinché lo tenga sveglio il più a lungo possibile in modo da impedire che il suo alter-ego assuma il controllo del corpo. Mentre intorno a loro ogni cosa precipita in una spirale di morte, il narratore e Tyler giungono al confronto finale sulla cima del Parker-Morris Building: Tyler è a un passo dall'uccidere il narratore, ma egli viene salvato all'ultimo momento dall'arrivo di Marla che, senza saperlo, provoca il ritiro immediato di Tyler. Il protagonista, tuttavia, anche dopo aver riconquistato una posizione di temporanea superiorità decide ugualmente di spararsi, convinto in tal modo di potersi liberare per sempre dalla presenza di Tyler.

La scena conclusiva del romanzo ha luogo nell'ospedale dove il narratore, che non è riuscito a togliersi la vita, è stato ricoverato. La sua sensazione di benessere però è di breve durata, poiché il personale ospedaliero è composto di seguaci che auspicano il pronto ritorno del "signor Durden" e proclamano vaghi intenti apocalittici di distruzione della civiltà.

5.1 Una lettura gotica del romanzo

Convenzionalmente i romanzi che per eccellenza rappresentano il gotico vengono circoscritti ad un periodo che va dal 1760 al 1820²⁵⁵, a cui è possibile aggiungere una serie di opere successive che vogliono collocarsi «entro una tradizione gotica riconoscibile»²⁵⁶ attraverso l'utilizzo deliberato dei paradigmi distintivi di tale genere. Gli esiti ultra-contemporanei, invece, hanno perlopiù abbandonato questa etichetta in favore della denominazione di "horror" che, essendo più onnivora e di immediata comprensione, si presta meglio ad interessi di natura commerciale. Sembra dunque impensabile applicare un simile parametro ad un'opera scritta alle porte del nuovo millennio; eppure, *Fight Club* è un romanzo che può essere interpretato anche

²⁵⁵ PUNTER, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, cit., p. 5

²⁵⁶ Ivi, p. 389

attraverso le lenti del gotico poiché, ad un'analisi approfondita, presenta una varietà di convenzioni proprie di questo genere.

Fin dalle prime righe, quando l'anonimo narratore e il suo doppio Tyler si trovano in cima ad un grattacielo pronti a commettere il suicidio per rendersi "immortali", si trova un riferimento alla figura del vampiro:

«Questa non è una morte vera» dice Tyler. «Saremo leggenda. Non invecchieremo.»

Con la lingua mi sposto la canna nella guancia e gli dico, Tyler, tu stai pensando ai vampiri.²⁵⁷

Queste creature soprannaturali di origini folkloriche, divenute popolari all'inizio del Settecento e in seguito figure dominanti della letteratura dell'orrore, appaiono quasi fuori luogo nel contesto di un romanzo privo di qualsiasi componente paranormale e, anzi, radicato nell'iperrealismo narrativo tipico del tardo Novecento. Se però si intende tentare una lettura gotica del romanzo, allora questo elemento «focalizza immediatamente la nostra attenzione sul corpo gotico»²⁵⁸. La rappresentazione dei corpi all'interno di *Fight Club*, tuttavia, verrà esaminata in dettaglio in un paragrafo dedicato.

Spostiamoci dunque su altri stilemi peculiari del gotico prendendo in considerazione le ambientazioni. Come è noto, il gotico "classico" predilige grandi dimore arcaiche in decadenza, spesso castelli o magioni, che il più delle volte vengono mostrate in condizioni di scarsa luminosità per accentuarne il forte potere perturbante. All'inizio del romanzo di Palahniuk il protagonista è costretto a lasciare il suo appartamento quando questo viene distrutto a causa di un'esplosione provocata da una perdita di gas; poiché nessuno dei vicini di casa ne ha sentito l'odore la polizia sospetta il dolo²⁵⁹, ma soltanto verso la fine si scoprirà che l'azione è stata compiuta

²⁵⁷ CHUCK PALAHNIUK, *Fight Club*, trad. it. di T. Dobner, Mondadori (Milano, 2015), p. 8

²⁵⁸ CYNTHIA KUHN, *I Am Marla's Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, in *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn e Lance Rubin (a cura di), Routledge (New York e Londra, 2009), p. 37 [«This vampiric nod immediately focuses our attention on the Gothic body».]

²⁵⁹ PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 39

volontariamente da Tyler, il suo alter-ego, per costringerlo a recidere tutti i suoi legami con la vita borghese.

Casa mia era un appartamento al quindicesimo piano di un grattacielo [...]. Il pieghevole promozionale garantiva due spanne di cemento tra me e qualunque stereo o televisore a tutto volume al di là dei miei pavimenti, soffitti e muri. [...] Due spanne di cemento sono importanti [...] quando una vulcanica fiammata di gas incandescente piena dei detriti che una volta erano il tuo arredamento e i tuoi effetti personali esplose dalle vetrate di casa tua lasciando il tuo miniappartamento, solo il tuo, ridotto a uno squarcio annerito nella facciata del grattacielo.²⁶⁰

Il minuscolo appartamento collocato in un grattacielo simboleggia infatti l'epitome della condizione dell'uomo medio all'interno della società capitalista, soprattutto in un paese come gli Stati Uniti, e Palahniuk attraverso la voce del suo personaggio è molto critico nei confronti dell'«istinto di nidificazione»²⁶¹, un'abitudine trasformata nell'ennesima prigione consumistica per cui ciascuno impiega una vita intera ad arredare il proprio appartamento secondo i suoi gusti unici ed originali, ma si trova infine ad avere gli stessi mobili svedesi prodotti in serie²⁶² di tutti gli altri²⁶³.

Rimasto senza un posto in cui vivere, il protagonista si rivolge a Tyler per ottenere ospitalità. La sua casa in affitto si trova «nella parte della città dei rifiuti tossici»²⁶⁴; gli unici vicini sono «un'officina meccanica chiusa e dall'altra parte della strada un capannone lungo un isolato»²⁶⁵. Nonostante sia tutto sommato abbastanza

²⁶⁰ Ivi, pp. 34-35

²⁶¹ Ivi, p. 37

²⁶² Il riferimento all'Ikea, catena scandinava che vende mobili prefabbricati pronti da montare, è esplicito nel testo: «Gente che conosco, che una volta andava a sedersi in bagno con una rivista pornografica, adesso va a sedersi in bagno con un catalogo dell'Ikea.» (*Ibidem*)

²⁶³ «Compri mobili. Dici a te stesso, questo è il divano della mia vita. Compri il divano, poi per un paio d'anni sei soddisfatto al pensiero che, dovesse andare tutto storto, almeno hai risolto il problema divano. Poi il giusto servizio di piatti. Poi il letto perfetto. Le tende. Il tappeto. Poi sei intrappolato nel tuo bel nido e le cose che una volta possedevi, ora possiedono te» (Ivi, p. 38)

²⁶⁴ Ivi, p. 56

²⁶⁵ Ivi, p. 50

spaziosa, con i suoi «tre piani e una cantina»²⁶⁶, è ridotta in uno stato così disastroso da essere addirittura in attesa di demolizione²⁶⁷.

Le assicelle del tetto si scartocciano, si storcono, si arricciano, e la pioggia passa attraverso e si raccoglie nell'intonaco del soffitto e gocciola dall'impianto elettrico. Quando piove dobbiamo togliere i fusibili. Non hai il coraggio di accendere le luci. [...] La pioggia cola per la casa e tutto quello che c'è di legno si gonfia o si ritira e i chiodi in tutto ciò che è di legno, i pavimenti e gli zoccoli e gli infissi, i chiodi spuntano fuori e arrugginiscono. Dappertutto ci sono chiodi arrugginiti sui quali mettere un piede o impigliare un gomito e c'è un bagno solo per le sette camere da letto [...].²⁶⁸

Coerentemente rispetto alla loro situazione, i due protagonisti sono quindi costretti a farsi luce utilizzando delle candele²⁶⁹; al contempo, però, questa circostanza di penombra domestica sembra richiamare una condizione tipicamente ottocentesca – in quanto precedente alle applicazioni della corrente elettrica nell'ambito della vita quotidiana – molto sfruttata all'interno del genere gotico. La casa, inoltre, proprio in virtù della sua decadenza si rivela essere un luogo favorevole alle attività illecite del protagonista e di Tyler, consolidando l'idea di quella correlazione tra povertà e criminalità di cui già si era parlato a proposito del racconto di Stevenson:

Questa è la casa perfetta per trafficare droga. Non ci sono vicini. Non c'è niente in Paper Street a parte i capannoni e la cartiera. L'odore di scoreggia del vapore della cartiera e l'odore da gabbia di criceti dei trucioli in piramidi arancione intorno alla cartiera. Questa è la casa perfetta per trafficare droga perché ogni giorno per Paper Street c'è un andirivieni di un fantastilione di camion, ma di notte io e Tyler siamo soli per mezzo miglio in tutte le direzioni.²⁷⁰

Anche Marla, dal canto suo, vive in un ambiente caratterizzato dal degrado: una lurida stanza del Regent Hotel, «che non è altro che mattoni marrone cementati

²⁶⁶ Ivi, p. 49

²⁶⁷ Ivi, p. 50

²⁶⁸ Ivi, p. 49

²⁶⁹ *Ibidem*

²⁷⁰ Ivi, p. 50

dalla sudiceria, dove tutti i materassi sono sigillati in scivolose buste di plastica, così sono molti quelli che vanno lì a morire»²⁷¹.

Lo squallore delle ambientazioni di *Fight Club* è tipico del Novecento in quanto proprio della periferia di una città metropolitana degli Stati Uniti e, sul piano estetico, non presenta molti elementi comuni con le scenografie tipiche del gotico ottocentesco; tuttavia, la loro funzione narrativa è equiparabile. Così come Jekyll era un dottore dell'*upper class* londinese che viveva in un elegante edificio d'epoca e Hyde invece affittava un appartamento nel quartiere di Soho, allo stesso modo il protagonista di *Fight Club* all'inizio della vicenda è un impiegato borghese che abita in un piccolo appartamento all'interno di un grattacielo mentre Tyler occupa abusivamente il rudere di una casa nei sobborghi. La dinamica antitetica presentata dal testo tra le due condizioni sociali, nei fatti, è la medesima, benché venga declinata in modi diversi compatibilmente con il periodo storico e il luogo geografico di composizione delle rispettive opere. In tal senso si può affermare che quelle del romanzo di Palahniuk siano ambientazioni gotiche: «lo sfondo metropolitano di Palahniuk e l'enfasi sul ventre molle del consumismo hanno riformulato con successo la città come una versione vivace dell'ambiente solitamente squallido e isolante del Gotico»²⁷².

Le ambientazioni, del resto, costituiscono un mero espediente per introdurre nel testo l'elemento della critica sociale, aspetto chiave già nel gotico classico del secolo precedente. «L'architettura gotica di *Fight Club* ci invita a ritenere la società almeno in parte responsabile della produzione di comportamenti così mostruosi. Il Progetto Caos mira al dominio e al potere percepito come castrante della cultura capitalista, dove essere un consumatore significa essere consumato»²⁷³. L'obiettivo del romanzo è precisamente quello di restituire un'immagine nichilistica della società americana contemporanea (ma il discorso in una certa misura potrebbe essere esteso a tutta la civiltà occidentale), passando anche attraverso una rappresentazione verosimile dei luoghi che le sono propri; la città, dipinta in tutta la sua violenza degradante,

²⁷¹ Ivi, p. 51

²⁷² KUHN, *I Am Marla's Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., p. 38 [«Palahniuk's metropolitan backdrop and emphasis on the underbelly of consumerism successfully recast the city as a bustling version of the Gothic's customarily bleak and isolating locale».]

²⁷³ Ivi, p. 39 [«The Gothic architecture of *Fight Club* invites us to hold society at least partly responsible for producing such monstrous behavior. Project Mayhem aims at the dominance and perceived emasculating power of capitalist culture, where to be a consumer is to be consumed».]

diviene un vero e proprio *locus horridus* che si fa teatro di vicende altrettanto infernali, una macchina che inghiotte e “consuma” le vite dei protagonisti i quali non trovano un posto al suo interno poiché sono degli *outcasts* in senso letterale, ovvero individui senza un valore produttivo che non possono contribuire al suo funzionamento.

A differenza di *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* di Stevenson, *Fight Club* reintroduce un cliché della letteratura gotica, quello del narratore inaffidabile. La dinamica della doppiezza tra Jekyll e Hyde era vissuta dal lettore attraverso gli occhi dell’avvocato Utterson che, seppur non imparziali, rimanevano comunque esterni ai fatti. Nel romanzo di Palahniuk, invece, la narrazione viene affidata direttamente al protagonista, che al contempo è Tyler e dunque sta sperimentando la follia in prima persona. Dal momento che egli non è cosciente del suo disturbo di identità per buona parte della vicenda, il suo punto di vista risulta destabilizzante e spesso estraniante; dopo la rivelazione della verità, poi, il lettore è portato a rileggere i fatti sotto un’altra luce e non può fare a meno di constatare la parzialità dell’esposizione del protagonista. Anche in assenza di elementi soprannaturali collocati in stretta prossimità del narratore, quale poteva essere ad esempio la visione dei fantasmi in *The Turn of the Screw* di Henry James, il lettore tende comunque a mettere continuamente in discussione la sua percezione della realtà prima ancora di aver scoperto della sua patologia mentale.

Fight Club recupera inoltre la convenzionale tensione gotica tra scienza e natura²⁷⁴, di cui si era parlato a proposito della trasformazione indotta del dottor Jekyll. In questo caso ci troviamo di fronte ad un fenomeno caratteristico della società capitalista: il conflitto si instaura sul piano dell’opposizione tra naturale, rispondente ad un ordine pregresso non stabilito dall’uomo, e artificiale, ovvero tutto ciò che viene ottenuto attraverso scienza e progresso. Lo si vede nella pressione esercitata sugli individui a fare ricorso ad interventi di chirurgia estetica per raggiungere degli standard di bellezza ideali ma profondamente irrealistici; nell’abbandono della tradizionale impostazione binaria tra le categorie di genere, maschile e femminile, e nella crisi che ne deriva; in un modello economico-sociale insostenibile che schiaccia sistematicamente i più deboli, in un gioco a somma zero che sembra non recare beneficio a nessuno.

²⁷⁴ *Ibidem*

Le componenti gotiche all'interno del romanzo di Palahniuk, in definitiva, sono numerose e nient'affatto casuali; a quelle che sono già state messe in evidenza vanno inoltre ad aggiungersene altre di maggior rilevanza che rendono l'opera sommariamente gotica, ovvero quelle correlate alla rappresentazione di un ritorno del represso in forma mostruosa e deviante: la questione dei corpi, quella di genere e quella del doppio, a cui verranno dedicati i paragrafi seguenti.

5.2 Corpi mostruosi: decostruzione, mutilazione e mercificazione della figura umana

Un altro elemento caratteristico del gotico tradizionale riguarda la rappresentazione del corpo umano in chiave grottesca o addirittura mostruosa – si pensi, ad esempio, alla creatura del *Frankenstein* di Mary Shelley o ad Edward Hyde di Stevenson; anche *Fight Club*, inserendosi ancora una volta nell'alveo della letteratura gotica, «pone in primo piano il corpo come soggetto in vari modi»²⁷⁵.

Si è già parlato in precedenza di come le correnti artistiche primonovecentesche – Cubismo, Surrealismo, Astrattismo ecc. – abbiano avviato un processo di decostruzione visiva della figura umana per rispecchiarne la condizione durante quel periodo, segnato da alcuni tra gli eventi più traumatici della storia. Anche la narrativa del terrore e soprattutto la cinematografia della fine del secolo recepiscono ed esasperano questa tendenza attraverso il *body horror*, una tipologia di orrore che deriva dalla deformità fisica dei corpi, spesso accompagnata da una degenerazione psicologica dell'individuo. Per quanto concerne Palahniuk, gran parte delle sue opere «sono incentrate sulla mutilazione dei corpi. I corpi sono rotti dall'esterno. Vengono picchiati fino a diventare irriconoscibili e distrutti irreparabilmente. I corpi si trasformano da un sesso all'altro, da un genere all'altro»²⁷⁶.

La profonda critica alla società americana portata avanti da *Fight Club*, dunque, passa attraverso questo espediente legato alla tradizione del gotico ma realizzato secondo modalità pienamente novecentesche. La società contemporanea è

²⁷⁵ Ivi, p. 37 [«*Fight Club* prominently situates the body as subject in a variety of ways».]

²⁷⁶ ANDREW SLADE, *On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction*, in *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn e Lance Rubin (a cura di), Routledge (New York e Londra, 2009), p. 62 [«Much of Chuck Palahniuk's writing centers on the mutilation of bodies. Bodies are broken from the outside. They are beaten unrecognizable and destroyed beyond recuperation. Bodies are transformed from one sex to another, one gender to another».]

ossessionata dai corpi e da un unico modello di bellezza di cui l'industria di Hollywood rappresenta l'epitome; esso deve essere raggiunto a costo di sottoporsi a costose – e rischiose – procedure di chirurgia estetica. In tale contesto, il corpo diventa la merce di maggior valore: non rimane posto, quindi, per le persone non conformi, diverse, malate, anomale.

Il romanzo di Palahniuk mette in scena da subito questo concetto attraverso il personaggio di Big Bob, uno dei malati dei gruppi di supporto che il protagonista frequenta, caratterizzato proprio dalla forma atipica del suo corpo. Egli è un uomo a cui sono stati asportati i testicoli a causa del cancro e ciò ha comportato un ingrossamento innaturale del suo petto, che ha finito per assumere le fattezze di un seno femminile. Per la società Bob è un non-uomo, ma al contempo dal punto di vista biologico non è una donna e dunque non trova spazio nemmeno all'interno della categoria femminile, una condizione analoga a quella sperimentata da Buffalo Bill per via della sua transessualità.

Un individuo come Bob riesce a identificarsi soltanto con gli altri membri del Fight Club, di cui entra a far parte dopo aver abbandonato il suo gruppo di supporto; anch'essi, del resto, possiedono corpi grotteschi deformati dalla violenza: corpi gonfi, tagliati, lividi, sanguinolenti. Ma mentre questi risultano disturbanti per il resto della società – in un'occasione il capo del protagonista lo rimanda a casa dal lavoro per via del suo aspetto sfigurato –, per loro costituiscono invece un elemento unitario, al punto che si riconoscono l'un l'altro attraverso tali marchi:

Ora vado a riunioni o convegni e vedo facce ai tavoli, dirigenti e giovani direttori o avvocati con i nasi rotti che vanno gonfiandosi come melanzane sporgendo da sotto le bende o un paio di punti sotto un occhio o una mandibola ingessata. [...]
Ci scambiamo cenni di saluto con la testa.²⁷⁷

Il progetto di Tyler riunisce un insieme di soggetti scartati dalla società, stanchi o incapaci di sottostare alle irraggiungibili aspettative sui loro corpi, e fa della mutilazione fisica il loro baluardo, credendo che nella ricerca dell'autodistruzione ci si possa liberare dall'oppressione: un corpo decostruito, d'altronde, è una merce priva

²⁷⁷ PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 48

di valore. «Forse l'automiglioramento non è la risposta. [...] Forse la risposta è l'autodistruzione»²⁷⁸. Il Fight Club diventa in tal modo una forma di mutilazione sistematica auto-procurata, un tentativo di sottrarsi ai canoni di bellezza tramite la creazione di un nuovo standard più inclusivo che mira espressamente a distruggere e deridere la fisicità maschile convenzionale:

Il tizio in veranda è la faccia d'angelo che ho cercato di disintegrare la sera in cui Tyler ha inventato il Progetto Caos. Nonostante i due occhi neri e il taglio a spazzola dei capelli biondi, gli vedo il bel musetto imbronciato e truce senza rughe o cicatrici. Mettigli una gonna e fallo sorridere e diventa donna.²⁷⁹

Lo stesso valore va attribuito al marchio di Tyler, la bruciatura chimica che egli procura dapprima al narratore e in seguito a Marla e al resto dei suoi seguaci. Realizzata attraverso un bacio impresso su un sottile strato di glicerina fatto reagire con della lisciva in scaglie, esso provoca una cicatrice molto evidente destinata a non guarire mai e a tramutarsi quindi in una mutilazione permanente che, ancora una volta, costituisce un simbolo di appartenenza al gruppo. Il paradosso, piuttosto evidente, sta nel fatto che i membri del Fight Club creano un contro-canone opposto a quello della maggioranza che tuttavia finisce per renderli una nuova società, quella di Tyler, anch'essa veicolo di imposizioni precise a cui adeguarsi. Non a caso, le sembianze convenzionalmente virili di Tyler lo collocano a metà tra l'una e l'altra, ovvero parte di entrambe e al contempo di nessuna delle due: «Tyler è qui, in piedi, perfettamente bello, un angelo nella sua onnibiondezza»²⁸⁰.

L'aspetto della mercificazione corporale si unisce ad un rimando esplicitamente gotico nella scena in cui il protagonista litiga con Marla dopo che lui e Tyler hanno utilizzato a sua insaputa la riserva di collagene della madre della donna, in origine riservata per gli interventi di chirurgia estetica di Marla, per produrre il loro sapone. Quando Marla lo scopre, si abbandona all'esclamazione «Hai bollito mia madre!»²⁸¹, un grido che sembra assumere grottesche implicazioni cannibalistiche e

²⁷⁸ Ivi, p. 43

²⁷⁹ Ivi, p. 116

²⁸⁰ Ivi, p. 180

²⁸¹ Ivi, p. 83

vampiresche²⁸² – dell’altro riferimento di questo tipo si è parlato nel paragrafo precedente. L’impiego di grasso corporeo per realizzare un bene di consumo non può che suscitare un senso di repulsione, poiché si tratta di un processo in cui il corpo umano diviene una vera e propria materia prima all’interno di una catena di produzione. La scorta di Marla, per giunta, si rivela di ottima qualità rispetto a qualsiasi altro grasso di origine animale o vegetale, tanto che in seguito Tyler spedisce alla madre della donna dei dolci con l’intento esplicito di “ingrassarla” affinché essa possa generare altro collagene da sfruttare.

In ultimo, la stessa Marla è una donna il cui corpo si colloca in una posizione che mette in crisi i canoni di bellezza e i ruoli convenzionali, questa volta femminili, imposti dalla società capitalista. Ella presenta alcuni tratti peculiari della figura letteraria della *femme fatale*: «è urbana, seducente, minacciosa, non materna e anti-domestica – persino il suo cognome è sirenesco»²⁸³. Eppure, la donna è convinta di avere bisogno di interventi estetici nonostante la giovane età e in più attua ripetuti tentativi di autodistruzione – che rispecchiano quelli maschili del *Fight Club* – attraverso il suicidio come forma estrema per attirare l’attenzione altrui. A dispetto di tutto ciò, come si vedrà nel prossimo paragrafo, il desiderio di possesso del protagonista è rivolto a Tyler e non a lei. Marla non ha fiducia nelle sue stesse capacità sensuali e non sembra consapevole del fascino che il suo corpo può esercitare sulla metà maschile della società: è una *femme fatale* la cui arma più potente, quella della seduzione, si rivela inefficace. La sua è una femminilità sconfitta, un corpo che, nonostante venga reso appetibile per mezzo della chirurgia, perde il suo valore di consumo agli occhi di sé stessa e degli uomini.

5.3 Il triangolo tra i personaggi e la crisi di genere all’interno della società capitalista

Poiché è stata discussa la rappresentazione dei corpi all’interno di *Fight Club*, occorre adesso considerare che essa si fa veicolo di un’altra delle questioni fondamentali del romanzo, quella del genere, altrettanto legata al tema del doppio.

²⁸² I vampiri sono le creature che per eccellenza si cibano del corpo altrui attraverso il sangue.

²⁸³ KUHN, *I Am Marla’s Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., p. 42 [«Marla has unmistakable *femme fatale* traits: she is urban, alluring, threatening, nonmaternal, and antidomestic – even her last name is sirenesque».]

In linea di massima, la critica che si è occupata di analizzare il romanzo di Palahniuk ha mostrato interesse soprattutto verso il rapporto tra l'anonimo narratore e il suo alter-ego Tyler, tant'è che i due personaggi maschili vengono ritenuti prominenti rispetto all'unico personaggio femminile, Marla Singer, che invece tende ad essere posto in secondo piano²⁸⁴. In realtà, «Marla è molto più importante di quanto generalmente riconosciuto, in particolare se vista attraverso una lente gotica, che mette in primo piano la sua persistente preoccupazione per i confini stabiliti e la problematizzazione dei copioni culturali»²⁸⁵. E, infatti, è proprio il narratore a dare rilievo al ruolo di Marla sin dalle prime pagine del romanzo: «Qui c'è in ballo una sorta di triangolo. Io voglio Tyler. Tyler vuole Marla. Marla vuole me. Io non voglio Marla e Tyler non mi vuole per le palle, non più. Qui non si tratta di *amore* come in *tenerci*. Qui si tratta di *proprietà* come in *possedere*»²⁸⁶.

I tre personaggi principali della storia vengono così collocati in una relazione triangolare dal protagonista, il quale non mette mai in dubbio la centralità di Marla nella sua personale vicenda con Tyler²⁸⁷. È in questo contesto che subentra la questione del genere.

Nella citazione riportata poco sopra si noterà che il narratore afferma «Io voglio Tyler»²⁸⁸; questo concetto viene dimostrato ed approfondito soprattutto quando lui scopre che Marla e Tyler si sono conosciuti ed hanno instaurato un legame di natura sessuale.

[...] Tyler viene al tavolo della cucina con i suoi succhiotti e senza camicia e dice bla, bla, bla, bla, bla, ieri sera ha conosciuto Marla Singer e hanno fatto sesso.²⁸⁹

[...] Per farla breve, ora Marla si è disposta a guastare un'altra parte della mia vita. È dai tempi dell'università che mi faccio degli amici. Loro si sposano. Io perdo gli amici.

²⁸⁴ Ivi, p. 36

²⁸⁵ Ibidem [«Marla is far more important than has been generally acknowledged, particularly when viewed through a Gothic lens, which foregrounds her persistent troubling of established borders and problematizing of cultural scripts».]

²⁸⁶ PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 11

²⁸⁷ «C'è Marla e lei è nel mezzo di tutto quanto e non lo sa.» (Ivi, p. 172)

²⁸⁸ Ivi, p. 11

²⁸⁹ Ivi, p. 51

Benissimo.

Bene, dico.

Tyler mi chiede se per me è un problema.

Io sono le budella annodate di Tizio.

No, dico io, tutto a posto.

Puntami una pistola alla testa e pittura le pareti con le mie cervella.

Strepitoso, dico io. Davvero.²⁹⁰

Il testo mostra con chiarezza la sensazione di acuto fastidio provata dal narratore di fronte a questa nuova circostanza. La sua gelosia, quindi, è indirizzata nei confronti di Tyler e non di Marla, la quale al contrario viene percepita come una minaccia. Tale struttura rompe lo schema classico del triangolo amoroso, che di solito vede la donna al vertice e le due figure maschili su fronti opposti; insinuando un desiderio di possesso vagamente omosessuale da parte del protagonista verso il suo alter-ego, ovvero ponendo Tyler al centro dell'antagonismo erotico tra il narratore e Marla, vengono sovvertite le regole del comportamento sessuale considerato "normale" ed appropriato per ciascuno dei due generi, benché l'omosessualità all'altezza temporale di questo romanzo non rappresenti più il disdicevole tabù che era invece all'epoca di Stevenson.

Anche sul piano tematico della doppiezza si assiste ad uno spostamento straniante della dinamica. Il lettore, infatti, soprattutto ad una seconda lettura è pienamente consapevole del fatto che l'opposizione principale si giochi tra Tyler e il narratore. Quest'ultimo, al contrario «percepisce Marla come la sua doppelgänger per la maggior parte del romanzo»²⁹¹. Tale certezza, non a caso, si consolida in lui proprio nel momento in cui Marla avvia una relazione erotica con Tyler. Egli nota da subito che i due, fatta eccezione per i loro intercorsi sessuali, non si trovano mai nello stesso posto allo stesso tempo:

²⁹⁰ Ivi, pp. 54-55

²⁹¹ KUHN, *I Am Marla's Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., p. 42 [«(...) the narrator instead perceives Marla as his doppelgänger for the majority of the novel».]

Tyler e Marla non sono mai nella stessa stanza. Non li vedo mai insieme. [...] Tyler non viene fuori quando c'è Marla. [...] Se Tyler è presente, Marla lo ignora.²⁹²

Marla è tornata. [...] Tyler è andato via, svanito, scappato dalla stanza, scomparso. Tyler è salito al piano di sopra o è sceso in cantina. *Puff*.²⁹³

Ciò spinge il protagonista a chiedersi se Tyler e Marla siano la stessa persona²⁹⁴, ipotesi che scarta poco dopo salvo poi continuare a ribadire di non averli mai visti insieme. Si tratta del primo riferimento esplicito all'interno dell'opera al disturbo dissociativo dell'identità, ma il narratore applica questa eventuale condizione alla donna e non a sé stesso; anche in questo caso Tyler rimane l'altro, il doppio, la personalità in eccesso. Sarà proprio lui, in seguito, a far promettere al protagonista di non discutere mai con Marla dei loro rispettivi rapporti, esigendo così una separazione netta fra i tre vertici del triangolo²⁹⁵.

Al di là dell'aspetto erotico-sentimentale, per tutto il corso del romanzo il protagonista vive un antagonismo con Marla che può e deve essere letto alla luce dell'opposizione tra i modelli sociali di mascolinità e femminilità, intese quali categorie antitetiche e complementari corrispondenti ad una serie di valori e di ruoli convenzionali.

Il primo incontro tra i due avviene ai gruppi di supporto per malati che il narratore frequenta come forma di terapia per alleviare il suo problema di insonnia; qui scopre che Marla, una donna che lavora presso un'impresa di onoranze funebri e vive nella lurida stanza di un hotel malfamato, ha adottato la medesima strategia per riuscire a sentirsi più viva. L'effetto di Marla sulla vita del protagonista è immediato: a causa della sua presenza, infatti, i gruppi perdono la loro efficacia. In un gioco di specchi, Marla riflette la bugia del narratore e lui la sua; entrambi diventano i depositari della falsità reciproca.

²⁹² PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp. 57-58

²⁹³ Ivi, p. 63

²⁹⁴ Ivi, p. 57

²⁹⁵ Ivi, p. 64

Per Marla io sono un impostore. Dalla seconda volta che l'ho vista non dormo più. Comunque il primo imbrogliatore sono stato io [...]. [...] In questo preciso momento la menzogna di Marla riflette la mia menzogna e io non vedo altro che menzogne. Nel mezzo di tutta la loro verità.²⁹⁶

Il protagonista e Marla, alla fine, trovano un compromesso con il quale si spartiscono i gruppi in modo che entrambi possano beneficiarne senza imbattersi mai l'uno nell'altra. In seguito, come si è già detto, Marla conosce anche Tyler. La questione di genere presentata dal romanzo, tuttavia, trova la sua massima espressione nel momento in cui il protagonista fonda il Fight Club insieme a Tyler e, più tardi, i due danno vita ad una serie di altre attività di stampo anarchico e sovversivo per mezzo delle quali intendono demolire la società dal suo interno. Prima del Fight Club il narratore era un uomo della classe media che si sentiva depresso ma, soprattutto, sistematicamente demascolinizzato; attraverso il Fight Club, un gruppo per soli uomini basato sui combattimenti di pugilato dove tutto ciò che conta è la mera forza fisica, egli tenta di reclamare la sua virilità. «È chiaro che dovremmo leggere la terapia “femminilizzata” in opposizione al club di lotta “mascolinizzato”: nomi di gruppi eufemistici e stili di comunicazione attentamente positivi contrastano il discorso corporeo delle scazzottate in cui le cose “non accadono a parole”. [...] Eppure, in modo tradizionalmente gotico, questa divisione è offuscata da Marla, che complica una lettura così binaria»²⁹⁷.

Il romanzo, dunque, pone il concetto di mascolinità al suo centro, decostruendolo e mostrandone la profonda crisi nel mondo contemporaneo. Si tratta di una questione specificamente novecentesca, propria della società capitalistica che tratta i corpi – e quindi anche la loro componente sessuale e di genere – al pari di merci, prodotti al servizio del consumo²⁹⁸.

²⁹⁶ Ivi, pp. 18-19

²⁹⁷ KUHN, *I Am Marla's Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., p. 37 [«It is clear that we are supposed to read the “feminized” therapy against the “masculinized” fight club: euphemistic group names and carefully positive communication styles contrast the bodily discourse of fisticuffs in which things “didn't happen in words”. (...) Yet, in traditionally Gothic fashion, this division is blurred by Marla, who complicates such a binary reading».]

²⁹⁸ «Sai, la scarpetta di vetro della nostra generazione è il preservativo. Te la infili quando incontri uno sconosciuto. Balli tutta notte, poi lo butti via. Il preservativo, voglio dire. Non lo sconosciuto.» (PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 59)

Se si confronta l'opera di Palahniuk con il racconto di Stevenson sotto questo punto di vista, si noterà che tale problema non era sentito durante l'epoca vittoriana, ancora fortemente modellata sulla rigida gerarchizzazione tra gli individui e le rispettive sfere di influenza in base al sesso biologico: qualsiasi aspetto esulasse da questa dicotomia tra maschile e femminile apparteneva al dominio del proibito e andava necessariamente represso. Le numerose donne della letteratura vittoriana sovvertono per un attimo l'ordine sociale con la loro condotta anticonformistica, ma non hanno il potere di sconvolgerlo in maniera irreversibile. Personaggi come Utterson, Jekyll e Hyde – al di là del sospetto di omosessualità tra questi ultimi – non mettono mai davvero in discussione il loro posizionamento sul piano del genere, e in questo sono favoriti dalla totale mancanza di personaggi femminili all'interno della narrazione. Marla, al contrario, attraverso la sua mera presenza sfuma in continuazione i confini delle categorie di genere, non diversamente da quanto faceva Clarice nel romanzo di Harris.

Il protagonista di *Fight Club*, quindi, desidera riappropriarsi di una mascolinità convenzionale, fondata sulla violenza, sul vigore del corpo, su attività considerate “da uomini”; una mascolinità utopica che, in realtà, è anacronistica e non più attuabile. Tyler, il suo alter-ego, nasce precisamente da questa esigenza ed è per tale ragione che incarna lo stereotipo dell'uomo perfetto – bello, virile, forte, rispettato –, ovvero tutto ciò che il narratore sente di non essere in prima persona:

Io amo ogni cosa di Tyler, il suo coraggio e la sua astuzia. Il suo fegato. Tyler è divertente e spiritoso e forte e indipendente e gli altri uomini lo ammirano e aspettano che cambi il loro mondo. Tyler è abile e libero e io non lo sono. Io non sono Tyler Durden.²⁹⁹

La follia del protagonista, nonostante venga espressa nei termini clinici di una patologia psichiatrica, ha ancora una volta a che fare con la critica sociale, che in questo caso non riguarda l'antitesi repressione-riemersione ma piuttosto quella maschile-femminile e individuo-società. «Tyler Durden [...] insiste nel rivendicare la sua “mascolinità” [...]. La sua ambizione implica che gli uomini nella società

²⁹⁹ Ivi, p. 156

contemporanea siano entrati in uno stato innaturale, senza riconoscere che i codici sociali determinano sempre ciò che è considerato “naturale”»³⁰⁰. La dissociazione dell’identità riflette l’impossibilità del narratore di adattarsi alla società nei panni di sé stesso; parallelamente neanche Tyler, a causa della sua indole anarchica e distruttiva, può essere adatto a farne parte.

D’altro canto, però, la figura in apparenza monolitica di Tyler – e di conseguenza la mascolinità di cui è immagine – è complicata dalle mansioni che lui e i suoi seguaci svolgono.

«Le persone che stai cercando di calpestare, sono quelle le persone da cui dipendi tu. Noi siamo le persone che laviamo i tuoi vestiti e cuciniamo i tuoi pasti e te li serviamo a tavola. Noi ti facciamo il letto. Noi ti proteggiamo mentre dormi. Noi guidiamo le ambulanze. Noi smistiamo le tue telefonate. Noi siamo cuochi e tassisti e sappiamo tutto di te. Noi esaminiamo le tue richieste di indennizzo alle compagnie d’assicurazione e gli addebiti sulla tua carta di credito. Noi controlliamo ogni spicchio della tua vita.»³⁰¹

Tyler si identifica in un complesso di attività che storicamente erano associate alla “sfera femminile”, evidenziando quella che considera una generale femminilizzazione degli uomini; al contempo, egli mette in luce una corrente sotterranea di potere, spaventosa e in larga parte invisibile, che sembra essere nelle mani proprio di quelle persone che ricoprono ruoli di *caretaker*³⁰². Anche questo aspetto del romanzo risulta pertinente per una sua interpretazione gotica, dal momento che il confronto con l’ideologia della domesticità è un elemento largamente diffuso all’interno di tale genere letterario³⁰³.

³⁰⁰ KUHN, *I Am Marla’s Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., pp. 37-38 [«Tyler Durden (...) insists on reclaiming his “manliness” (...). His ambition implies that men in contemporary society have moved into an unnatural state, without recognizing that social codes always determine what is considered “natural”».]

³⁰¹ PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp. 149-150

³⁰² KUHN, *I Am Marla’s Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, cit., p. 38

³⁰³ *Ibidem*

5.4 Il ruolo della dinamica sonno-veglia nel disturbo del protagonista e l'interpretazione di Tyler come vampiro

Per concludere la trattazione a proposito di *Fight Club* ritorniamo sul tema della follia del protagonista, espressa in termini medici attraverso il disturbo di identità multipla. Mentre nel racconto di Stevenson la questione della doppiezza tra Jekyll e Hyde era presentata come un mistero che il narratore Utterson doveva svelare attraverso un'indagine, nel romanzo di Palahniuk non c'è alcuna investigazione in tal senso; la scoperta della verità, infatti, avviene per mezzo di un percorso interiore del protagonista che infine raggiunge la consapevolezza a proposito di sé stesso e della propria patologia. Nonostante questo, però, la narrazione è disseminata di indizi che il lettore può raccogliere e ricomporre insieme al narratore per arrivare alla verità in concomitanza con lui.

Poiché il testo è caratterizzato da una struttura ad anello, il primo capitolo coincide con una delle scene conclusive del libro che segna il climax della vicenda tra il protagonista e Tyler. Il lettore, catapultato *in medias res* all'interno della narrazione, ha l'immediata percezione che la dinamica tra i due uomini nasconda qualcosa di anomalo. Questa sensazione deriva da alcune proposizioni specifiche³⁰⁴ che spingono le teorie in diverse direzioni, tra cui la frase che diventerà ricorrente nel resto del romanzo, ripetuta molteplici volte dal protagonista: «Io lo so perché lo sa Tyler»³⁰⁵. Più che un accenno, essa è una piccola rivelazione nascosta: è naturale che, essendo la medesima persona, il protagonista e Tyler condividano le stesse conoscenze. Il capitolo, infatti, termina con delle affermazioni che chiudono il cerchio tra esistenza, compresenza e memoria dei due personaggi maschili: «io c'ero dal principio»³⁰⁶ e «ricordo tutto»³⁰⁷.

Nel terzo capitolo il narratore racconta il suo primo incontro con Tyler, avvenuto per caso in una spiaggia per nudisti. L'inciso «Tyler c'era da un pezzo prima che ci conoscessimo»³⁰⁸, tuttavia, getta nuove ombre sulla veridicità delle sue parole.

³⁰⁴ «Per molto tempo però io e Tyler siamo stati culo e camicia.» (PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 8); «La gente sempre a chiedermi se sapevo o no di Tyler Durden.» (*Ibidem*); «Il vecchio detto, secondo il quale si uccide sempre chi si ama, be', guarda, funziona in tutt'e due i sensi.» (Ivi, p. 9)

³⁰⁵ Ivi, p. 8

³⁰⁶ Ivi, p. 11

³⁰⁷ *Ibidem*

³⁰⁸ Ivi, p. 26

L'evento, oltretutto, si svolge in mancanza di testimoni³⁰⁹ e dunque quel giorno nessun altro ha visto Tyler all'infuori del protagonista. In seguito, la triangolazione tra i due uomini e il personaggio di Marla si completa quando quest'ultima conosce Tyler. È in tale circostanza che il narratore inizia a riflettere sulla possibilità di un'identità doppia, ma la attribuisce erroneamente a Marla e Tyler e non contempla invece l'ipotesi che lo riguardi in prima persona.

Con l'avanzare della narrazione i sospetti del protagonista a proposito di Tyler si infittiscono mentre i due continuano a portare avanti i loro numerosi progetti per mezzo dei quali intendono demolire la società dall'interno. Infine, il capitolo ventidue segna il momento del confronto:

Ho chiesto a Tyler lui che cos'ha fatto.

«Che cos'abbiamo fatto *noi*» dice Tyler. [...]

«Non ci sono più un tu e un io» dice Tyler e mi pizzicotta la punta del naso.

«Credo che a questo ci sei già arrivato.»

Usiamo tutt'e due lo stesso corpo, ma in tempi diversi.³¹⁰

Anche nel romanzo di Palahniuk, come nel racconto di Stevenson, la follia sembra essere agli occhi del protagonista la soluzione più semplice e rassicurante per spiegarsi ciò che gli sta accadendo. Tyler tuttavia lo smentisce, incrinando la sua certezza riguardo a chi tra loro rappresenti l'identità dominante: mentre il narratore è sicuro di essere la personalità "originale", Tyler è maggiormente interessato a stabilire la sua supremazia tramite la scomparsa definitiva dell'altro:

Questo è un sogno. Tyler è un proiezionista. È un disturbo dissociativo della personalità. Uno stato psicogeno di fuga. Tyler Durden è la mia allucinazione.

«Tutte coglionate» dice Tyler. «Magari sei tu a essere la mia allucinazione schizofrenica.»

Io ero qui per primo.

Tyler dice: «Sì, sì, sì, be' allora vediamo chi è qui per ultimo».

Questo non è reale. Questo è un sogno e io mi sveglierò.

³⁰⁹ «C'eravamo solo noi in spiaggia. [...] Io ero la sola persona a guardare l'operazione.» (*Ibidem*)

³¹⁰ *Ivi*, p. 147

«Allora svegliati.»

Poi il telefono si mette a squillare e Tyler non c'è più.³¹¹

Tyler, al pari di Edward Hyde, incarna una forma di represso; non rappresenta però quel nucleo di desideri socialmente inaccettabili che era Hyde per Jekyll, bensì un simulacro idealizzato del protagonista, la sua immagine perfetta sul piano sia fisico sia psicologico. Essendo nato dalla necessità del narratore di riappropriarsi della sua mascolinità evirata, non sorprende che egli sia più forte e spinto dal desiderio di prevalere. Del resto all'interno della società capitalista, basata su un modello patriarcale, al vertice della gerarchia tra gli individui non c'è posto per entrambi.

Dopo aver scoperto la realtà della sua situazione, il protagonista si comporta in un modo analogo a quello che è già stato descritto a proposito del dottor Jekyll. Avendo compreso la minaccia che costituisce il suo gemello, egli decide di agire per tentare di fermarlo distruggendo tutto ciò che hanno costruito insieme fino a quel momento. Ma Tyler, come Hyde, ha ormai guadagnato vigore a discapito della sua metà “debole” ed intende sbarazzarsene servendosi del vantaggio datogli dal poter prevedere in anticipo le sue mosse grazie alla loro coscienza comune. Di nuovo, la dinamica di duplicità si trasforma in una guerra intestina per conservare la vita:

[...] Se fossi andato a dormire prima ogni sera e avessi dormito più a lungo ogni mattina, alla fine sarei scomparso del tutto. Mi sarei addormentato e non mi sarei svegliato mai più. [...] Non mi sveglierei più e Tyler prenderebbe il mio posto. [...] Perché Tyler non assuma definitivamente il controllo ho bisogno che Marla mi tenga sveglio. Tutto il tempo. [...] Nell'attimo in cui io mi dovessi addormentare, Tyler prenderebbe il mio posto e accadrebbe qualcosa di terribile.³¹²

Seguendo ancora una volta il modello di Stevenson, i tentativi di repressione da parte del protagonista³¹³ innescano la reazione violenta di Tyler, il quale è consapevole di essere in pericolo. Eppure, dal suo punto di vista sembra esserci – almeno all'inizio

³¹¹ Ivi, p. 151

³¹² Ivi, pp. 156-157

³¹³ «Non credo che basti nascondersi. Dobbiamo fare qualcosa per liberarci di Tyler.» (Ivi, p. 163)

– la possibilità di stabilire un accordo di coesistenza con il suo alter-ego, a patto che ciascuno di loro rispetti i confini dell'altro: «[...] Non sarei nemmeno qui se non fossi tu a volermi. Io vivo ancora la mia vita mentre tu dormi, ma se fai il furbo con me, se t'incateni al letto di notte o prendi dosi massicce di sonniferi, allora saremo nemici. E me la pagherai per questo»³¹⁴. Di fronte ai ripetuti ma inutili sforzi del narratore, però, Tyler abbandona la diplomazia e giunge alla stessa conclusione del dottor Jekyll: l'unico modo per ottenere il controllo del corpo in maniera permanente è uccidere l'altra metà che alberga in lui. Si ritorna così alla scena iniziale del romanzo: i due uomini si trovano sulla cima di un grattacielo in procinto di commettere un omicidio-suicidio³¹⁵.

La conclusione del romanzo suggerisce che la duplicità tra Tyler e il protagonista non sia risolta e che, anzi, si ripresenterà nuovamente quando quest'ultimo verrà dimesso dall'ospedale. Nonostante *Fight Club* sia un'opera del 1996, infatti, non vi è alcun riferimento esplicito alla possibilità di trattare il disturbo di personalità del narratore tramite l'uso di psicofarmaci e il ricorso alla terapia; piuttosto, viene indicata la morte biologica del soggetto malato come unica soluzione davvero efficace. A dispetto delle influenze gotiche, comunque, la follia nel complesso viene gestita in una maniera che è propria della fine del Novecento. Lo si può constatare soprattutto a partire dalla scomparsa della componente soprannaturale e dell'atmosfera esoterica che ne consegue. Al contrario di quella del dottor Jekyll, la follia del protagonista di *Fight Club* è una vera e propria condizione patologica dell'organismo: la scissione tra le due identità non è autoindotta da una misteriosa pozione, bensì è l'esito di un malfunzionamento organico del cervello che corrisponde ad un bisogno psicologico soggiacente; i sintomi che il narratore mostra nel corso della vicenda, in particolare l'insonnia cronica, sono abbastanza accurati dal punto di vista medico. Il valore metaforico che il tema del doppio porta con sé, in ogni caso, rimane invariato.

Il funzionamento della follia del protagonista, ovvero l'alternanza tra le sue due identità, avviene per mezzo del meccanismo fisiologico tra sonno e veglia. Tale elemento era presente già nel racconto di Stevenson, ma all'interno di *Fight Club*

³¹⁴ Ivi, p. 151

³¹⁵ «Agli occhi di Dio, qui c'è un solo uomo che si tiene una pistola in bocca, ma è Tyler che regge la pistola e la vita è la mia.» (Ivi, p. 181)

riveste una prominenza decisamente maggiore: il problema di insonnia cronica del narratore è onnipresente nel testo, e la questione dell'antitesi sonno-veglia e dei confini labili – spesso indistinguibili – tra l'una e l'altra è posta sempre al centro.

Il primo incontro tra il protagonista e il suo alter-ego avviene proprio all'insegna della perdita di conoscenza caratteristica del sonno: «La prima volta che ho visto Tyler, dormivo. [...] Mi sono addormentato in spiaggia e quando mi sono svegliato lì c'era Tyler Durden [...]»³¹⁶. L'opposizione notte-giorno, per giunta, viene riproposta subito dopo quando il narratore presenta le occupazioni lavorative di Tyler in contrasto con le sue: «Tyler lavorava come proiezionista part-time. Per via della sua natura, Tyler poteva solo fare mestieri notturni. [...] Certa gente è nottambula. Altra gente è diurna. Io potrei solo lavorare di giorno»³¹⁷. Allo stesso modo, una notte il protagonista sogna di avere un rapporto sessuale con Marla e la mattina seguente, al suo risveglio, scopre che ciò è avvenuto tra Marla e Tyler: «Per tutta la notte non ho fatto che sognare che mi sbattevo Marla Singer. [...] Dopo il melanoma di ieri sera sono tornato a casa e mi sono messo a letto e ho dormito. E ho sognato che sbattevo, sbattevo, mi sbattevo Marla Singer»³¹⁸. Infine, il momento della rivelazione si svolge in uno stato onirico intermedio durante il quale il corpo del protagonista dorme ma entrambe le sue personalità sono vigili e possono parlarsi; è in questa circostanza che Tyler spiega al narratore la dinamica che permette la loro compresenza alternata:

«Ogni volta che ti addormenti,» dice Tyler «io scappo a fare cose pazze, qualcosa di folle, qualcosa di completamente fuori di testa.»³¹⁹

«Noi non siamo due uomini separati. Per farla breve, quando tu sei sveglio hai tu il controllo e puoi chiamarti come pare e piace, ma nell'istante che ti addormenti entro in gioco io e tu diventi Tyler Durden.»³²⁰

³¹⁶ Ivi, p. 155

³¹⁷ Ivi, p. 20

³¹⁸ Ivi, pp. 49 e 52

³¹⁹ Ivi, p. 147

³²⁰ Ivi, p. 150

Quando mi addormento, non dormo davvero. [...] Io mi addormento e Tyler se ne scappa con il mio corpo e la mia faccia pestata a commettere qualche crimine.³²¹

Quasi ogni aspetto del disturbo di identità multipla del protagonista, insomma, è giocato intorno all'antitesi tra il sonno e la veglia. Procedendo secondo questa chiave interpretativa, allora, Tyler non può che essere considerato una figura gotica: egli è una creatura "da incubo" in senso letterale poiché si genera ed agisce di notte durante il sonno del narratore e vive la sua vita come un parassita che consuma le risorse – fisiche, mentali, economiche, relazionali – di quest'ultimo; ci si potrebbe spingere ad affermare che Tyler sia a tutti gli effetti un individuo dai tratti vampireschi³²².

In aggiunta alle influenze gotiche, in *Fight Club* emergono anche quelle di stampo freudiano che, ancora una volta, ci ricordano come quest'opera sia pienamente novecentesca. La dinamica tra il protagonista e Tyler, che non a caso è innescata dal meccanismo sonno-veglia, coincide infatti con il rapporto tra i contenuti appartenenti al dominio dell'inconscio (incarnati nella figura di Tyler) e i vincoli posti ad essi dalla componente vigile (rappresentata dal narratore): quando egli dorme, e dunque si trova in uno stato in cui i suoi sistemi psicologici di difesa sono abbassati, la sua componente repressa riesce a liberarsi e ad emergere. Il sonno, quindi, si dimostra così pericoloso per il protagonista che, mentre all'inizio del romanzo l'insonnia era un problema assillante, verso l'epilogo della vicenda essa diventa l'unica contromisura efficace alla comparsa di Tyler.

Infine, occorre notare che la follia del narratore viene nuovamente associata ad un comportamento di tipo deviante che assume anche un valore metaforico. La delittuosità di Edward Hyde metteva in crisi le rigide norme dell'ipocrisia borghese e si inquadrava nel contesto di uno scontro di classe; quella di Tyler, invece, è una criminalità che punta all'anarchia, al «caos organizzato»³²³, e dunque mina la società nella sua interezza. Palahniuk mette in scena il conflitto tra l'uomo del Novecento – solo, inadeguato, parassitico – e la società che lo ha messo da parte.

³²¹ Ivi, p. 155-156

³²² Anche il suo bacio, impresso in maniera permanente sulla pelle dei suoi seguaci nella forma di una bruciatura chimica, può ricordare il segno del morso che il vampiro lascia sui corpi delle sue vittime dopo averne bevuto il sangue.

³²³ PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 107

Conclusioni

Tra XIX e XX secolo in Europa e negli Stati Uniti si assiste ad un'epoca di mutamenti senza precedenti, che trasformano radicalmente la società occidentale portandola ad assumere quei connotati che ci sono familiari; essi hanno riguardato anche le scienze, e nello specifico alcune branche specialistiche come psichiatria e criminologia, che per la prima volta si sono dotate di un impianto teorico e di un insieme di pratiche grazie alle quali hanno acquisito lo statuto di vere e proprie discipline scientifiche. La letteratura, dal canto suo, ha sempre mostrato una certa affinità rispetto ai temi di follia e devianza, e dunque è naturale che sia stata influenzata dai cambiamenti in corso durante tale periodo storico: ne consegue che la rappresentazione di follia e devianza sia cambiata sotto diversi aspetti. Questo lavoro, allora, ha voluto indagare il modo in cui ciò è accaduto, analizzando i principali elementi di discontinuità tra i due secoli ma anche le caratteristiche che sono rimaste sostanzialmente invariate attraverso le tre opere selezionate, che sono rilevanti in merito a tale questione per i motivi già esposti in precedenza. Di seguito si ripercorrono in maniera sintetica gli spunti principali che sono emersi.

Nell'ultimo ventennio del XIX secolo, la novella gotica *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson mostra una straordinaria combinazione di caratteristiche proprie del suo tempo e di elementi anticipatori del secolo successivo. L'età vittoriana durante la quale Stevenson scrive è un periodo di grande prosperità che tuttavia nasconde delle profonde tensioni interne dovute ai mutamenti epocali che la società occidentale sta attraversando: la Seconda Rivoluzione Industriale cambia in modo drastico il volto delle città europee e, di conseguenza, la neonata economia basata sul progresso tecnologico e scientifico costringe la società ad adeguarsi a nuovi modelli che mettono in crisi le vecchie strutture. Il gotico, nato verso la fine del secolo precedente, si rivela essere il genere più idoneo a raccogliere i timori e le ossessioni dell'uomo ottocentesco per riproporle in veste letteraria: tra queste paure figura anche il repentino sviluppo della medicina, che spaventa in modo particolare poiché sembra proiettare l'essere umano verso la possibilità di controllare a piacimento persino la vita e la morte, vanificando il ruolo della religione. La trasformazione del dottor Jekyll esemplifica ottimamente tale dinamica: convinto di

poter scindere le due componenti della propria personalità, egli sfrutta la sua conoscenza medica per forzare la metamorfosi in Edward Hyde. La misteriosa miscela di cui si serve, così come le procedure che vengono mostrate, risultano di natura alchemica più che scientifica, benché la medicina avesse già compiuto notevoli avanzamenti rispetto all'inizio del secolo e si trovasse solo ad una quindicina d'anni di distanza dalla rivoluzione psicoanalitica che verrà avviata da Sigmund Freud; anche la descrizione fisica dei due personaggi protagonisti, attuata sfruttando appieno le categorie lombrosiane e le dottrine di frenologia e fisiognomica che verranno dismesse durante il secolo successivo, è figlia dell'Ottocento. La vera discriminante che denuncia la natura ancora ottocentesca del racconto, però, va individuata principalmente nella presenza dell'elemento soprannaturale, il quale invece tenderà a sparire nel Novecento per lasciare spazio a rappresentazioni di matrice iperrealistica; esso, infatti, non compare né nel romanzo di Harris né tantomeno in quello di Palahniuk, sebbene entrambi i testi possano essere interpretati secondo una chiave di lettura gotica.

Ma è soprattutto la costruzione del rapporto tra Jekyll e Hyde a determinare l'originalità dell'opera e il suo valore pionieristico. Da una parte esso è configurato nei termini di un'opposizione tutta ottocentesca tra una borghesia alta, che vorrebbe rimanere legata all'aristocrazia, e le classi più umili composte da lavoratori stipendiati e proletari; in tale contesto fenomeni quali follia e devianza vengono ancora considerati appannaggio esclusivo di quest'ultima, poiché correlati per natura alla povertà: è per questo, allora, che il dottor Jekyll ha necessariamente bisogno di indossare la maschera di Hyde per soddisfare le sue pulsioni proibite. La questione di classe, essendo centrale nel genere gotico, compare anche in *Il silenzio degli innocenti* e in *Fight Club*, ma si presenta sotto forme differenti che assecondano l'evoluzione della società tra i due secoli; pertanto si assiste ad una progressiva scomparsa di due classi ben distinte contrapposte l'una all'altra per arrivare, con il romanzo di Palahniuk, ad uno scontro diretto tra l'uomo in qualità di individuo singolo e la società capitalista contemporanea nella sua interezza.

D'altra parte, la dinamica tra repressione e riemersione incarnata dal dottor Jekyll e dal suo alter-ego anticipa in modo sorprendente una serie di concetti che in realtà verranno teorizzati soltanto in seguito. Sebbene nel testo non compaiano mai

termini propri del lessico psicoanalitico, tra cui ad esempio la parola “inconscio”, Henry Jekyll sembra percepire in maniera lucidissima l’articolazione esistente tra le diverse componenti dell’intelligenza umana – a quest’altezza temporale è ancora troppo presto per definirla “psiche” – e il conflitto interno che ne deriva: mentre lui dà corpo alle istanze razionali e pubbliche, assoggettate ai vincoli imposti dalla vita all’interno di una società civile, Hyde invece coincide con l’insieme di contenuti sistematicamente repressi dell’inconscio freudiano, il quale esercita pressione sulla metà vigile per riuscire a riaffiorare e prendere il sopravvento.

In definitiva, dunque, il racconto gotico di Stevenson sotto molti aspetti è ancora ben radicato nel tessuto culturale dell’età vittoriana; al contempo, però, esso inizia già a mostrare in ordito quelli che saranno gli esiti posteriori a proposito della rappresentazione di follia e devianza, inserendosi in una posizione intermedia tra Ottocento e Novecento.

Un secolo più tardi, nel 1988, molto è cambiato per quanto concerne la scienza medica: la psichiatria, in particolare, ha assunto lo statuto di branca autonoma della medicina, ormai disgiunta dalle altre discipline con cui era stata intrecciata per secoli, tra cui anche la criminologia. La società statunitense di questo periodo – ma in realtà in minor percentuale anche quella europea – ha a che fare con un fenomeno criminale da poco inquadrato entro confini teorici, quello dei serial killer, che in virtù della sua popolarità si è ritagliato un posto anche all’interno dei discorsi culturali. Uno dei primi romanzi ad aver reso celebre tale tropo letterario è stato *Il silenzio degli innocenti*. Molti sono gli elementi che permettono di collocare il testo di Harris su un continuum ideale rispetto al racconto di Stevenson: le sue ambientazioni, l’espedito dell’indagine poliziesca adoperato per scavare sempre più in profondità nella componente orrorifica, la suspense su cui si regge la narrazione; più di ogni altra cosa però sono la figura del dottor Hannibal Lecter e le altre identità problematiche presentate dal romanzo, attraverso le quali si mette in scena ancora una volta la dinamica tra repressione e riemersione, a farne un’opera gotica.

Di contro, la rappresentazione di medicina e criminologia è notevolmente progredita. Se l’avvocato Utterson era un investigatore amatoriale che procedeva a tentoni seguendo la logica di una causalità traballante, complicata dall’intervento della trasformazione soprannaturale che non avrebbe mai potuto indovinare, l’agente

Clarice Starling invece si serve di metodi attuali e di comprovata efficacia; la cattura di Buffalo Bill è possibile soltanto grazie alla tecnica del *profiling*, che non potrebbe esistere senza la psicologia moderna e i suoi sviluppi successivi.

Come il dottor Jekyll anche Lecter è un medico, benché una tipologia decisamente più contemporanea, ovvero quella dello psichiatra. La professione medica coincide, nella vita e nella letteratura, con uno status sociale alto-borghese di cui spesso è emblema. In aggiunta, essa storicamente è sempre stata ritenuta l'ultimo presidio per arginare la minaccia della follia e per tale motivo le persone che la esercitano vengono investite per antonomasia dell'attributo della razionalità. Già il dottor Jekyll incrinava tale convinzione nel momento in cui, proprio grazie all'impiego delle sue capacità scientifiche, oltrepassava i limiti imposti all'essere umano per liberare una creatura mostruosa che della follia stessa era la personificazione, e perciò risultava perturbante agli occhi di Utterson e del lettore; Hannibal Lecter, tuttavia, la sgretola in maniera definitiva: egli, infatti, è uno psichiatra encomiabile ma, contemporaneamente, un pericoloso pazzo criminale rinchiuso in un ospedale psichiatrico, dal quale oltretutto continua a portare avanti delle consulenze professionali. Per mezzo di un dispositivo di estetizzazione costruito a regola d'arte, la sua figura contraddittoria mette in crisi una visione del mondo manichea e genera un'empatia che pone il pubblico di fronte ad un cortocircuito morale irrisolvibile.

L'estetizzazione di malattia mentale e devianza era un meccanismo narrativo del tutto inconcepibile nel XIX secolo, quando il pregiudizio intorno ad esse imponeva che venissero relegate alle classi sociali meno abbienti o, ancora meglio, negate; il romanzo di Harris, invece, prova quanto esso sia divenuto popolare ed apprezzato oggigiorno. Perché ciò fosse possibile, naturalmente, era necessario che lo sviluppo della medicina giungesse ad un punto tale da ridurre al minimo storico lo stigma circa tali tematiche e la segregazione coatta e disumana dei soggetti che ne sono affetti.

Alle porte del nuovo millennio, dopo la scomparsa dell'elemento soprannaturale vengono meno anche i tentativi di estetizzazione; nel romanzo di Palahniuk, dunque, ciò che resta della rappresentazione del comportamento deviante è la sua componente di distruzione, squallore e brutale violenza fine a sé stessa. La devianza non suscita più quell'orrore scandalistico che possedeva nella novella di Stevenson né esercita un fascino perturbante come in *Il silenzio degli innocenti*, ma

sembra essere diventata quasi naturale all'interno di una società che ha assunto le fattezze di una giungla urbana dove vige la legge darwiniana della selezione naturale per cui solo i più forti sono destinati alla sopravvivenza. A cambiare in *Fight Club* è soprattutto il contesto sociale nel quale i protagonisti si muovono, che rende l'opera pienamente fine-novecentesca. I personaggi di Stevenson tutto sommato erano piuttosto saldi nei loro rispettivi ruoli, e l'ambiente poliziesco del testo di Harris garantiva ancora l'esistenza di un certo ordine gerarchico al quale uniformarsi; in *Fight Club*, invece, l'architettura sociale è ormai crollata su sé stessa. Ogni aspetto della vita è stato reso artificiale dal progresso scientifico e tecnologico. Della medicina, allora, vengono mostrati soltanto i versanti mostruosi e deformanti, come l'uso indiscriminato della chirurgia estetica e le terapie per curare le malattie terminali.

La dinamica dell'anonimo protagonista con Tyler Durden nella sua essenza è molto simile a quella tra Jekyll e Hyde: il narratore, spinto da un disagio psicologico che ha origine sociale, dà vita ad una seconda identità che non è altro se non una versione più forte e libera di sé, la quale però rivela presto la sua vera natura di mostro che sfugge al controllo del suo creatore e finisce così per annientarlo. L'indagine per giungere alla verità, in questo caso, non è più affidata ad un personaggio esterno, ma coincide con un viaggio interiore del protagonista che, nell'ambito di una società individualista, non può far altro se non risolvere da solo i propri problemi; quando egli infine capisce di essere la causa della sua condizione decide di commettere il suicidio per riuscire ad uccidere anche il suo alter-ego, una soluzione identica a quella presa da Jekyll nel racconto di un secolo precedente. Sebbene la medicina a questa altezza temporale abbia ormai raggiunto un livello tale per cui sarebbe in grado di trattare gran parte delle malattie mentali, il protagonista non considera mai la possibilità di sfruttarla ai fini della guarigione: il suo disturbo di identità multipla, infatti, potrebbe essere tenuto sotto controllo grazie all'uso di psicofarmaci e al ricorso alla terapia psicologica. Ma la sua frammentazione identitaria, del resto, è immagine della condizione dell'uomo contemporaneo che è incapace di trovare un posto all'interno della società, nella quale il comportamento deviante è divenuto la prassi e neppure la medicina può nulla per riparare alla situazione. Gli effetti della scienza medica sono visibili ovunque nel romanzo di Palahniuk, in particolare sui corpi umani, mutilati e decostruiti alla stregua di macchine rotte dalle scarse capacità performanti. Eppure, a

differenza degli altri due testi, il tema non viene trattato in maniera esplicita – ad esempio, manca un personaggio che eserciti tale professione e il sospetto della follia subentra solo verso il termine della narrazione.

Bibliografia

ACKERKNECHT, Erwin H., *Breve storia della psichiatria*, a cura di M. Conci, trad. it. di M. Conci, Massari Editore (Bolsena, 1999)

ARATA, Stephen, *Stevenson and Fin-de-Siècle Gothic*, in *The Edinburgh Companion to Robert Louis Stevenson*, Penny Fielding (a cura di), Edinburgh University Press (Edimburgo, 2010)

ARNTFIELD, Michael, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, Palgrave Macmillan (Londra, 2016)

BAELO-ALLUÉ, Sonia, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in "The Silence of the Lambs" (1988) and "American Psycho" (1991)*, in «Atlantis», vol. 24, n° 2 (2002)

BRUGNOLO, Stefano, COLUSSI, Davide, ZATTI, Sergio, ZINATO, Emanuele, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci Editore (Roma, 2016)

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Penguin Books (Londra, 2003)

DE LUCA, Ruben, *Anatomia del serial killer 2000. Nuove prospettive di studio e intervento per un'analisi psico-socio-criminologica dell'omicidio seriale nel terzo millennio*, Giuffrè Editore (Milano, 2001)

ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di G. D'Anna, trad. it. di G. D'Anna, Newton Compton (Roma, 2012)

ERCOLINO, Stefano, FUSILLO, Massimo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani (Milano, 2022)

FELMAN, Shoshana, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, trad. di M.N. Evans et al., Stanford University Press (Palo Alto, California, 2003)

FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, a cura di M. Galzigna, trad. it. di F. Ferrucci et al., BUR Rizzoli (Milano, 2011)

FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, in *Sigmund Freud. Opere Vol. 3: L'interpretazione dei sogni (1899)*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri (Torino, 1978)

GOMEL, Elana, *Written in Blood: Serial Killing and Narratives of Identity*, in «Post Identity», vol. 2, n° 1 (1999)

- HARRIS, Thomas, *Red Dragon*, in *Hannibal il cannibale: Hannibal Lecter - Red Dragon - Il silenzio degli innocenti - Hannibal*, traduttori vari, Mondadori (Milano, 2017)
- HARRIS, Thomas, *Il silenzio degli innocenti*, trad. it. di R. Rambelli, Mondadori (Milano, 2013)
- KARSCHAY, Stephan, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Palgrave Macmillan (Londra, 2015)
- KUHN, Cynthia, *I Am Marla's Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic*, in *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn e Lance Rubin (a cura di), Routledge (New York e Londra, 2009)
- LOMBROSO, Cesare, *L'uomo delinquente. Quinta edizione - 1897*, Bompiani (Milano, 2013)
- MASTRONARDI, Vincenzo Maria, DE LUCA, Ruben, *I serial killer. Il volto segreto degli assassini seriali: chi sono e cosa pensano? Come e perché uccidono? La riabilitazione è possibile?*, Newton Compton Editori (Roma, 2011)
- OMERO, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, trad. it. di M.G. Ciani, Marsilio Editori (Venezia, 2010)
- ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Piccola Biblioteca Einaudi (Torino, 2017)
- PADUANO, Guido, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Carocci Editore (Roma, 2018)
- PALAHNIUK, Chuck, *Fight Club*, trad. it. di T. Dobner, Mondadori (Milano, 2015)
- PORTER, Roy, *Madness. A Brief History*, Oxford University Press (Oxford, 2002)
- PUNTER, David, *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi*, trad. it. di O. Fatica e G. Granato, Editori Riuniti (Roma, 1997)
- SHORTER, Edward, HEALY, David, *Shock Therapy: A History of Electroconvulsive Treatment in Mental Illness*, Rutgers University Press (Piscataway, New Jersey, 2007)
- SLADE, Andrew, *On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk's Fiction*, in *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn e Lance Rubin (a cura di), Routledge (New York e London, 2009)
- STEVENSON, Robert Louis, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr Hyde*, trad. it. di L. Pirè, Bompiani (Milano, 2018)

THIHER, Allen, *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*, in *Corporealities: Discourses of Disability*, University of Michigan Press (Ann Arbor, Michigan, 1999)

ZILBOORG, Gregory, HENRY, George W., *Storia della psichiatria*, trad. it. di M. Edwards, Feltrinelli (Milano, 1973)