

# Vorrei sapere chi sono Strategie di individuazione del Sé attraverso i feticci

Massimo Scotti

*Dormez, sous les pas sidéraux,  
Vainqueur lentement désuni,  
Car l'Hydre inhérente au héros  
S'est éployée à l'infini*  
Paul Valéry

*Anche un uomo  
può sempre avere un'anima*  
Mina

Sembra proprio che, in genere, i sistemi di pensiero non vedano di buon occhio il desiderio: il cattolicesimo, notoriamente, condanna le brame della carne e molti altri tipi di avidità, con qualche eccezione per quelle spirituali; ma anche il buddhismo lo stima ben poco, anzi lo identifica come origine del dolore.

Per quanto più laica, la visione freudiana associa al desiderio un aspetto lugubre. Soddisfare le pulsioni significa esaurirle e andare incontro così a una stasi che coincide con l'annientamento della vita stessa: fin dalle origini le costruzioni di pensiero malcelano «una

insistenza della morte sul desiderio che, al di là del carnevale filosofico, preannuncia in qualche modo la freudiana pulsione tanatologica» (Dumoulié 2002 : 18). Forse per ciò è preferibile procrastinare indefinitamente il raggiungimento del piacere agognato: «Col desiderio indichiamo la radice del piacere, del progetto, della felicità della realizzazione *e insieme* della coazione a ripetere, del dolore, [...]: la vertigine di un gesto che diventa *necessario* perché il suo desiderio è realmente *infinito*» (Volli 2002: 18).

« “Yes, of course, if it’s fine to-morrow,” said Mrs Ramsay. “But you’ll have to be up with the lark,” she added.» (Woolf 1977: 9)<sup>1</sup> *To the Lighthouse* inizia così, *in medias res*, con la risposta della madre a una probabile domanda del figlio. Il bambino sogna da tempo questa visita, che l’affermazione materna rende finalmente prossima a realizzarsi: per James Ramsay si apre una sfera di speranza, la felicità si irradia sulle cose come la luce del faro lontano. Sta ritagliando figurine da un catalogo illustrato dei Magazzini dell’Unione Militare e la gioia della promessa si diffonde su tutte le cose intorno a lui, sino a conferire, come nota ironicamente l’autrice, «all’immagine di un frigorifero incanti celestiali» (*Ibid.*).

«“But,” said his father, stopping in front of the drawing-room window, “it won’t be fine”.» (Woolf 1977: 9)<sup>2</sup> Sentenzioso e inflessibile, il signor Ramsay stronca la speranza del figlio, suscitando il suo odio. «Had there been an axe handy, a poker, on any weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him, there and then, James would have seized it.» (Woolf 1977: 9)<sup>3</sup> L’atteggiamento materno è propositivo e conciliante, oltre che protettivo, nei confronti

---

<sup>1</sup> «“Sì, di certo, se domani farà bel tempo,” disse la signora Ramsay. “Ma bisognerà che ti levi al canto del gallo,” soggiunse». (Woolf 1978: 224)

<sup>2</sup> «“Però” contraddisse suo padre, sostando dinanzi alla finestra del salotto, “non farà bel tempo” » (Woolf 1978: 224).

dell'ultimogenito; cerca di difendere James dalla concretezza pessimistica del padre e ribadisce la possibilità: « "But it may be fine – I expect it will be fine," said Mrs Ramsay » (Woolf 1977: 10)<sup>4</sup>.

La madre concede una speranza, ma chiude il figlio nel suo centro di potere, perché lo tiene avvinto a sé grazie a questa promessa; il padre invece lo spinge alla lotta, fa risvegliare in lui l'aggressività. Lo induce quindi a *vivere*, secondo i suoi principi marziali:

[...] His own children, who, sprung from his loins, should be aware from childhood that life is difficult; facts uncompromising; and the passage to that fable land where our brightest hopes are extinguished, our frail barks founder in darkness (here Mr Ramsay would straighten his back and narrow his little blue eyes upon the horizon), one that needs, above all, courage, truth, and the power to endure". (Woolf 1977: 10)<sup>5</sup>

Un emblema, un feticcio è al centro di questo triangolo – il faro: con la sua cima notturna e la sua luce rotante, avventurosa, come una spada sguainata nel buio, è un solitario simbolo del Sé maschile; l'agone astratto quanto impetuoso fra opposti principi educativi, reazioni istintive infantili, ruoli paterni e materni si svolge intorno a questa immagine, il pegno della lotta è il suo possesso, l'eventualità di giungere finalmente al cospetto del faro.

---

<sup>3</sup> «Se James avesse avuto a portata di mano un'ascia, un attizzatoio, un arnese qualunque atto a squarciare il petto di suo padre e a ucciderlo, certo in quel momento lo avrebbe afferrato». (Woolf 1978: 224)

<sup>4</sup> «"Ma può far bello ; spero che faccia bello" insisté la signora Ramsay». (Woolf 1978: 224)

<sup>5</sup> «I figli, generati dai suoi lombi, dovevano rendersi conto sin dall'infanzia che la vita è difficile, la realtà intransigente, e il passaggio a quel paese favoloso ove le nostre speranze più vivide si estinguono e le nostre fragili scorze naufragano nella tenebra (qui il signor Ramsay si impettiva e aguzzava i piccoli occhi celesti verso l'orizzonte), tale da richiedere, soprattutto, coraggio, sincerità e fermezza». (Woolf 1978: 224)

La risoluzione del conflitto e l'arrivo alla meta verranno, forse, più tardi nel romanzo, dopo che molto tempo sarà passato e un'evoluzione avvenuta; per ora è giusto notare la precisione con cui i ritmi, l'abilità percettiva e la scrittura stilizzata del romanzo modernista riescono a definire desideri e tensioni che pervadono i rapporti fra i personaggi.

La teoria freudiana degli impulsi primari e la sua interpretazione da parte di Marcuse, in *Eros and civilization* (1955) illuminano tali rapporti e li inseriscono in una dimensione archetipica: la madre indica la strada verso la realizzazione del desiderio, vorrebbe soddisfarlo placando così la pulsione; ma, per l'individuo, l'annullamento delle pulsioni stesse coincide con la morte. L'atteggiamento del padre suggerisce invece la ripetizione del desiderio, il suo protrarsi nel tempo, la dilazione del soddisfacimento, e nel contempo istiga al duello, alla lotta per l'affermazione di sé (alla vita, quindi, nella sua ottica pedagogica). Si sovrappone, al desiderio del figlio, il desiderio materno: concedendo la possibilità, la madre si propone come fonte della grazia e della speranza; il suo scopo ultimo consiste, idealmente, nel ricondurre a sé la creatura che ha generato, ma rimanere legato a lei, per il figlio, implica la stasi. Come ogni eroe di romanzo, anche James Ramsay deve affrancarsi da tale costrizione.

Ogni racconto nasce dalla madre che fa sognare al bambino le avventure, mentre lo tiene accanto a sé, protetto, al sicuro, ma *chiuso*. Nell'abbraccio come nel calore domestico, il figlio può solo immaginare destini, non viverli; l'eroe però deve fuggire. Il desiderio di realizzare l'avventura crea l'eroe, che deve contravvenire a divieti, spezzare vincoli. Perceval deve staccarsi dall'alveo materno e dalle leggi familiari, se vuole andare in cerca del Graal.

## 1. Assenza del maschile

Il discorso che propongo qui riguarda esempi di protagonisti romanzeschi alle prese con l'individuazione di un Sé di tipo maschile, perseguita mediante il rispecchiamento nei feticci.

A quanto mi risulta, e spero di sbagliare, non esiste una ricognizione attraverso gli archetipi dell'identità maschile paragonabile per ampiezza, profondità e intuizione all'analisi compiuta da Robert Graves, per il femminile, in *The White Goddess* (1948, 1961). Forse perché il maschile è meno afferrabile e individuabile, oppure perché troppo pericolosamente implicato con le derive totalitarie del virilismo dittatoriale, machista e oppressivo che caratterizza la cultura, ma soprattutto l'incultura, della destra storica? Si è andati sempre troppo in là, fraintendendo e plagiando ideali superomistici, per tradurli in prassi velleitarie e tragiche quali furono quelle del nazifascismo. Oppure si è rimasti troppo indietro, confinando l'identità maschile ad aspetti esclusivamente superficiali. Ciò significa che il maschile, nel suo insieme, coinvolge insondabili aspetti dell'Ombra, e proprio per questo, o per evitare di sconfinare in queste zone oscure, si vuole o si riesce a coglierne soltanto aspetti parziali, come la costellazione di feticci di cui si compone?

Certo nei tempi in cui è stato più che legittimo dare spazio e consolidamento alla cultura del femminismo, sarà sembrato offensivamente falloocratico scandagliare le origini e la configurazione dell'immaginario virile, considerato a tal punto onnipresente da divenire oppressivo e ossessivo. Ma in questo modo è scivolato fuori dalla mitografia moderna e viene recuperato progressivamente, per frammenti.

Un tentativo aurorale di definire l'archetipo era stato compiuto da Johann Jakob Bachofen, ma *e contrario*, all'interno di un'altra immensa epopea della femminilità sovrana, *Das Mutterrecht* (*Il matriarcato*, 1861). La silloge di brani intitolata *Le madri e la virilità olimpica* (Bachofen 2010) dà conto di tale studio ed è firmata da un nome imbarazzante, quello di Julius Evola<sup>6</sup>. Altre analisi prendono in considerazione

---

<sup>6</sup> Una prima edizione italiana, per i tipi di Bocca, uscì a Milano nel 1949.

aspetti specifici del maschile negli archetipi, per esempio la concezione del Dio Padre, come nel freudiano *Das Mann Moses un die monotheistischen Religion* (*L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, 1938) oppure singole figure divine in rapporto all'identità virile; i saggi contemporanei, a partire dai fondamentali studi di George L. Mosse, si focalizzano generalmente sulla dimensione sociopolitica dell'immagine dell'uomo<sup>7</sup>.

Prima di passare all'illustrazione di qualche ipotesi interpretativa dell'individuazione maschile, vorrei prevenire almeno due possibili obiezioni. La prima: il Sé, almeno nell'accezione junghiana, prescinde

---

<sup>7</sup> Elenchi come questo sono e devono essere fatalmente parziali. Citerò quindi esclusivamente titoli o molto recenti o significativi di una tendenza critica destinata probabilmente ad ampliarsi. Fra le opere di Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, trad. it. di Enrico Basaglia, *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997. Fra le opere che derivano dai Men's Studies: Terrell Carver, *Men in Political Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2004; *The Masculinity Studies Reader*, a cura di Rachel Adams e David Savran, Malden (Massachusetts), Blackwell, 2002; Chris Blazina, *The Cultural Myth of Masculinity*, Westport (CT), Praeger, 2003; Anthony Synnott, *Re-Thinking Men: Heroes, Villains and Victims*, London, Ashgate, 2009; Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Cambridge, Polity Press, 2002. Fra le opere che esplorano la dimensione mitica della mascolinità: Robert A. Johnson, *He: Understanding Masculine Psychology, Based on the Legend of Parsifal and his Search for the Grail, and Using Jungian Psychological Concepts*, New York, Harper and Row, 1977; Eugene Moynick, *Phallos: Sacred Image of the Masculine*, Toronto, Inner City Books, 1987, trad. it. di Donatella Besana, *Phallos: Il maschile nel mito, nella storia, nella coscienza d'oggi*, Como, Red, 1989. Una menzione a parte merita il bellissimo libro di Peter Schellenbaum, *Homosexualität im Mann*, München, Kösel-Verlag 1991, trad. it. di Gabriella Galzio, *Tra uomini: La dinamica omosessuale nella psiche maschile*, Como, Red, 1993. Paradossalmente, ma forse anche proficuamente, Roberto Botti (2010), ha posto in relazione con la virilità una delle figure divine più apertamente androgine e sfuggenti dal punto di vista della definizione di gender, come ha dimostrato Massimo Fusillo nel *Dio ibrido* (2006).

dalle identificazioni di genere, perché tende a superarle e ad annullarle. La seconda: il genere stesso si avvia a diventare un'entità sempre più fluida, quanto le sue connotazioni originarie appaiono sempre più arcaiche nella cultura contemporanea, che non ne riconosce più solo la distinzione drastica e binaria (maschile/femminile). Tutto ciò è senz'altro vero, ma credo che non si potrà mai arrivare compiutamente alla conciliazione degli opposti, come al superamento stesso dell'opposizione, se non si sarà scandagliato uno degli elementi: finché rimarrà un lato oscuro, l'insieme risulterà inevitabilmente manchevole.

## 2. Vittime di famiglia

È stupefacente constatare che un libro apertamente sadomasochista come *Poil de Carotte*, di Jules Renard (*Pel di Carota*, 1894), sia riuscito a insinuarsi proditoriamente nel canone della letteratura per l'infanzia; è più logico invece che ne sia uscito, per ordine – implicito – dell'odierna, miope, pedagogia. Anche all'interno di un orizzonte complicato e irto di *monstra* come quello di fine Ottocento, è un romanzo singolare per durezza e crudeltà. Una famiglia deliberatamente malvagia tortura un ragazzino senza difese né alleati, e si tratta, ovviamente, di una tortura lecita, in apparenza non cruenta, perché consumata in seno a una rispettabile famiglia piccoloborghese in cui i figli vanno “tirati su” con tutte le ruvidezze possibili, per “temprare il loro carattere”, come riteneva giusto fare il signor Ramsay woolfiano.

Il guaio è che la signora Lepic, madre di François, detto Pel di Carota, è cattiva, malevola, infida. Maltratta le domestiche giovani e anziane come il figlio più piccolo; gli fa bere la pipì perché impari a non farsela addosso; finge di avergli lasciato il vasino da notte mentre sa perfettamente che se n'è dimenticata. O che lo ha fatto apposta. Il padre è a dir poco arido e dispotico. I fratelli, felicissimi che i genitori se la prendano con il più debole. Fin dalla prima scena del romanzo, si

avverte con fastidio che Pel di Carota è la vittima designata: mediante la sua persecuzione si risolvono i latenti conflitti familiari.

Tutti hanno dimenticato di rinchiudere le galline per la notte; nessuno ha voglia di sfidare il buio e il freddo. Viene scelto Pel di Carota, che sta giocando “a niente” sotto la tavola. E più e più volte, nei primi capitoli, dovrà sfidare goffamente le tenebre. Nessuno si accorge della sua paura o le dà peso, nessuno ha pietà del suo evidente disagio. Per tutta la parte iniziale della storia, Pel di Carota vaga in un piccolissimo cosmo assiepato di presenze ostili: cose che lui non sa maneggiare o creature che gli si rivoltano contro. Sono gli spettri oggettuali che pervadono lo spazio uterino della *mater terribilis*, la nera genitrice che incombe sul bambino e sulla sua vita anche nel sonno (dorme con lui e gli dà i pizzicotti se russa). Le cose sono emanazioni degli istinti aggressivi della famiglia, pietrificati in parvenze domestiche; la situazione sembra immobile. Da ogni confronto Pel di Carota esce sconfitto. Pare invece profilarsi un’evoluzione, di cui è lui stesso a rendersi conto, ma solo quando in famiglia arriva una nuova vittima. La madre ha distrutto psicologicamente la vecchia domestica Honorine, che viene sostituita dalla nipote Agathe. È il bambino a spiegare a lei il proprio ruolo in famiglia, costruito imparando a esercitare la violenza su altri inermi. Non riesce ancora a sparare con la carabina agli uccellini, ma sa perfettamente come dare il colpo di grazia alla selvaggina.

Si può capire perché oggi nessun genitore abbia un gran desiderio di far leggere ai propri figli il romanzo di Renard. La letteratura per l’infanzia, almeno quella più convenzionale, è fastidiosamente, ipocritamente edulcorata. Abitudini come la caccia sono accuratamente bandite anche dall’immaginario dei ragazzi (mentre costituiscono il patrimonio quotidiano di molte fasce sociali, e non solo le più basse). Si nasconde però, privando di violenza le storie destinate alle età evolutive – o almeno cercando di farla evaporare da tali narrazioni – il segreto del suo antidoto. Pel di Carota impara oscuramente a difendersi; la sua appropriazione di un sé integro avviene in modo obliquo e inconsapevole, a metà del romanzo, con un’esperienza dolorosa, apparentemente innocua e priva di significato, in realtà rivelatrice, sebbene in modo criptico.



Il padre va a trovare François e il fratello più grande, Félix, al collegio; bacia il primogenito ma sfugge all'abbraccio di Pel di Carota. Lui è deluso, eppure si dà una spiegazione di ciò che accade:

Le moment est venu de se séparer. Poil de Carotte l'attendait avec inquiétude.

« Je verrai, » se dit-il, « si j'aurai plus de succès ; si, oui ou non, il déplaît maintenant à mon père que je l'embrasse ».

Et résolu, le regard droit, la bouche haute, il s'approche.

Mais M. Lepic, d'une main défensive, le tient encore à distance et lui dit : « Tu finiras par me crever les yeux avec ton porte-plume sur ton oreille ! Ne pourrais-tu le mettre ailleurs quand tu m'embrasses ? Je te prie de remarquer que j'ôte ma cigarette, moi ».

Poil de Carotte : « Oh ! Mon vieux papa, je te demande pardon. C'est vrai, quelque jour un malheur arrivera par ma faute. On m'a déjà prévenu, mais mon porte-plume tient si à son aise sur mes pavillons que j'y laisse tout le temps et que je l'oublie. Je devrais au moins ôter ma plume ! Ah ! pauvre vieux papa, je suis content de savoir que mon porte-plume te faisait peur ».

Monsieur Lepic : « Bougre ! tu ris parce que tu as failli m'éborgner ».

Poil de Carotte : « Non, mon vieux papa, je ris pour autre chose : une idée sotte à moi que je m'étais encore fourrée dans la tête » (Renard 1971: 127-128)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> « Il momento di separarsi è venuto. Pel di Carota lo aspettava con angoscia. "Vediamo" si dice, "se ho più successo, se a mio padre dispiace sì o no che lo baci". Deciso, lo sguardo dritto, le labbra protese, si avvicina. Ma il signor Lepic si ripara con la mano, lo tiene sempre a distanza e gli dice: "Finirai per accecarmi con la tua penna sull'orecchio! Non potresti metterla da qualche altra parte quando mi abbracci? Ti prego di notare che mi tolgo la sigaretta di bocca, io". Pel di Carota: "Oh, papà caro, scusami. È vero, un giorno o l'altro capiterà qualche disgrazia per colpa mia. Me l'hanno già detto, ma la mia

L'evidente rifiuto da parte del padre è interpretato da Pel di Carota come un evento causale, provocato da un dettaglio insulso: la penna sull'orecchio che impedisce l'abbraccio; in un'ottica psicanalitica (si pensi alla lettura freudiana del *Sandmann* di Hoffmann, in cui la cecità equivale inconsciamente all'evirazione) il padre esprime invece molto chiaramente ciò che vede nel figlio: ha un altro uomo davanti a sé, quindi un rivale, una minaccia.

“Finirai per accecarmi con la tua penna”: Freud sarebbe impazzito di gioia per questa sintesi brillante della paura di castrazione indotta da un oggetto fallico in possesso del figlio, che lo usa però senza accorgersene, come un'arma non brandita ma solo mostrata. E l'oggetto in questione (a cui è significativamente intitolato il capitolo, *Le Porte-plume*, “La penna”) è di tipo culturale; mediante la conoscenza Pel di Carota esce dal buio limbo delle cose domestiche; è andato via da casa, ha abbandonato il costrittivo spazio dominato dalla madre. È riuscito con la sua maldestra abilità a superare scogli fatti di oggetti rustici e familiari, ora *studia*, anche se non è bravo in greco, sa fare le versioni (perché ne “indovina” le regole) meglio dei temi, che coincidono con l'espressione di sé, cosa che non gli riesce ancora.

Dalla teoria freudiana, come indica Massimo Fusillo, si può estrapolare «un modello ermeneutico fecondo: l'idea che il feticismo scaturisca da un meccanismo di sostituzione simbolica, teso a elaborare una strategia di difesa, in particolare nei confronti della paura di castrazione» (Fusillo 2012: 23, corsivo mio). Pel di Carota non è ancora riuscito a “innalzare il proprio oggetto al rango sublime della Cosa, producendo un'idea rassicurante di fallo assoluto” (*Ibid.*), ma almeno è stato

---

penna sta così bene sulle mie sventole che la tengo sempre lì e la dimentico. Dovrei almeno togliere il pennino! Ah, papà caro, come sono contento di sapere che era la mia penna a farti paura”. Il signor Lepic: “Certo! Ridi perché hai rischiato di accecarmi”. Pel di Carota: “No, papà caro, rido per un'altra cosa. Per un'idea scema che mi ero ficcato in testa” ». (Renard 1985: 61).

in grado, *senza ancora accorgersene*, di superare le proprie coazioni, volte a ripetere un modello di perenne sconfitta, con l'uscita dalla sfera materna, e a iniettare nel padre i suoi stessi terrori di castrazione. Ciò mediante la punta acuminata di una penna, come fosse l'ago di una siringa piena di veleno. L'identico veleno, peraltro, ripetutamente assunto fra le mura domestiche.

Nessuno dei protagonisti sa questo razionalmente, né il padre né il figlio, ma lo fanno i loro rispettivi inconsci, e lo svelano con nettezza: "No, papà caro, rido per un'altra cosa! Per un'idea scema che mi ero ficcato in testa", dice Pel di Carota. Il moto liberatorio del riso suggella la ri-velazione dell'accadimento evolutivo; con la penna, da adulto, Jules Renard ripercorrerà l'incubo della sua infanzia generando letterariamente uno dei più perfetti teatri della crudeltà (che è appunto il suo romanzo).

### 3. Non voglio crescere mai

Tra le figure letterarie che si potrebbero opporre a Pel di Carota per mettere in luce gli aspetti più interessanti della condizione evolutiva c'è l'immenso personaggio di James Matthew Barrie, Peter Pan, che non prende nemmeno in considerazione l'idea di confrontarsi con il dominio degli adulti per giungere all'individuazione di sé: ai processi della trasformazione attraverso il tempo oppone una strategia radicale – non crescere mai. La sua decisa scelta va alla maschera archetipa del *puer aeternus*, che vive solitario in un luogo che è sì al centro del mondo conosciuto, e modernizzato, e industrializzato (Londra) ma si configura anche come una *enclave* magica, popolata di animali parlanti, fate, bambini che conoscono la lingua primordiale degli uccelli e volano senza ali.

Dopo *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), si ritrova il protagonista, in *Peter and Wendy* (1911), signore di un altro mondo alieno, l'Isola che Non C'è, la Neverland in cui utopia e distopia si confondo-

no. Quando Peter torna dagli umani, cosa che fa saltuariamente, essendo dopotutto un marginale segretamente nostalgico, gli capita di perdere un oggetto molto significativo: la sua ombra. La perde in casa di Wendy, e la signorina coscienziosa, già dedita ai lavori femminili, gliela ricuce ai piedi con ago e filo. L'operazione, di per sé cruenta, svela non solo un ricordo lontano di pratiche rituali invasive e umilianti, nonché asservitrici. Se Peter ha perso il contatto con l'Ombra, non può certo ritrovarlo facendosi cucire ai piedi una sorta di straccio scuro. Lui è un seduttore ingenuo e abilissimo, che sa incantare le ragazze di buona famiglia con il suo fascino puerile e selvatico, ma al pari dei ben più demonici seduttori che sono i confratelli del conte Dracula, può accadergli di non tracciare un'ombra sul suolo.

Questa sua componente vampiresca si dimostra nell'impossibilità di tenere del tutto le distanze dalla terra degli umani; come le innumerevoli Sirenette e Ondine della tradizione romantica, come gli spiriti elementari a cui assomiglia, come i fauni silvani da cui discende negli alberi genealogici dell'immaginario, è incapace di fare a meno dei semplici e grigi mortali. La sua ombra assomiglia alla loro vita; la possiede, come tutte le creature di carne e sangue (ma anche come tutti gli oggetti dotati di corporeità), ma può ogni tanto anche perderla. E può farlo con la stessa distrazione ingenua che lo spinge a scambiare un bacio con un bottone, perché non conosce il valore d'uso di tali cose, né i simboli del contatto erotico, in quanto è confinato in un territorio mentale infantile (ma di un'infanzia concepita in senso pre-freudiano).

Su tale idea di separazione fittizia di una psiche infantile dalle pulsioni erotiche si aprirebbe un lunghissimo discorso da fare a proposito della creazione letteraria di Barrie, ma per economia di spazio mi sembra più adatto a questa occasione passare all'esempio di un altro eroe romanzesco, dalla fama recente (però planetaria).

#### 4. Harry Potter archetipico eroe

È proprio dell'individualità maschile il gesto della violenza compiuto per raggiungere l'appropriazione del Sé; tale violenza può diventare simbolica, e quindi integrarsi nell'Io, teatralizzandosi in rituali e cerimonie che hanno *sempre* le loro origini nei modelli del mito e dei culti divini più antichi (dalla caccia ai i riti iniziatici dei gruppi e delle società segrete, fino all'omofagia e allo *sparagmós*, orfici e dionisiaci). In questo processo, il mutamento alchemico da oggetto a feticcio svolge un ruolo essenziale, quanto l'annullamento di "ogni separazione netta fra la coscienza e la cosa" individuato da Husserl (Fusillo 2012: 16)<sup>9</sup>.

Non dovrà apparire strano o pretestuoso citare a questo proposito un testo non ancora canonizzato, ma che diventerà sicuramente un classico dei tempi nuovi, perché non è affatto un tipico prodotto dell'industria culturale da inizio terzo millennio, bensì un'opera di notevole acume e complessità a livello sia dell'immaginario sia del simbolico: la saga di Harry Potter (1997-2007). L'husserliano annullamento della separazione netta fra la coscienza e la cosa viene qui reso icastico nell'espedito che il nemico giurato di Harry, Lord Voldemort, usa per sfuggire al suo avversario quanto per sopravvivere in eterno: il malvagio del romanzo scompone magicamente il proprio essere in sette *horcrux* che custodiscono la sua identità; per sconfiggerlo, Harry dovrà distruggerli. Per lui non è impossibile, dato che è un eroe e agli eroi si addicono le prove più dure; con una di esse però il compito è particolarmente arduo.

La custodia dell'identità in oggetti e feticci equivale a una concezione magico-rituale molto antica, che si può rintracciare storicamente lontano nel tempo, per esempio nelle credenze degli egizi circa la morte, la resurrezione e l'immortalità; in questo senso è esiziale la nozione del *ka*, traducibile sommariamente come "doppio", o "corpo astrale", o "corpo spirituale" (de Rachewiltz 1961: 55 e *passim*). Un oggetto in varia

---

<sup>9</sup> Cfr., per quanto riguarda i rituali dionisiaci, Fusillo (2006).

misura antropomorfo, destinato a racchiudere una parte dell'anima del defunto.

La forza vitale (altra definizione di *ka*) lascia il corpo al momento della morte. Dopo un periodo di transizione, il defunto deve ricongiungersi a tale entità, che trova ricetto, provvisoriamente, in una statua o in un oggetto preposto a tale scopo; la molteplicità dei manufatti trovati nelle sepolture viene spiegata in questo modo: si presentava la necessità di più figure diverse che potessero contenere il *ka*, nel caso in cui una o più sculture venissero danneggiate o distrutte.

Nella saga di Harry Potter, la colpa di Voldemort ha provocato una punizione drastica. È stato privato del corpo fisico, per non avere più la possibilità di far danni. La saggezza di Albus Dumbledore (Albus Silente per il pubblico italiano) ha ispirato la ricerca degli *horcrux* da parte di Harry, ma il vecchio mago è stato ucciso prima di poter rivelare al ragazzo il segreto più terribile. Uno degli *horcrux* lo concerne intimamente: uno degli *horcrux* è lui stesso.

Detto per inciso, il termine *ka* ha avuto ben strano destino in tempi recenti: dopo aver dato il titolo nel 1996 a un libro di Roberto Calasso (che si riferisce però prevalentemente alla cultura indiana), è precipitato dalle boutiques letterarie all'industria automobilistica, dando il nome a un noto modello Ford. Si tratta però di un'operazione di marketing insolitamente raffinata, che suggerisce l'idea dell'autovettura come "abitacolo dell'anima".

Al mondo esclusivamente magico di Peter Pan e a quello esclusivamente realistico di Pel di Carota si affianca, in un'epoca che ormai ha superato in fretta anche la postmodernità, la "terra di mezzo" di Harry Potter, e questo si può leggere, fra l'altro, concentrando l'attenzione proprio sulla qualità dei suoi oggetti-feticcio. L'evoluzione di François Lépici-Pel di Carota si svolgeva attraverso i tentativi di dominare le cose ostili in un mondo rustico e ruvido, in cui la forza maschile si definiva attraverso l'introiezione e l'integrazione della violenza, per "diventare uomini", ma piccoli uomini borghesi. Peter Pan rifiutava di netto il dominio delle cose reali, evadendo in un cosmo definitivamente magico: prima i Giardini di Kensington dominati dalle fate (e quindi

da poteri ancora femminili, benché sovranaturali), poi la Neverland dove si viveva in perfetta anarchia, fra bambini perduti e mai riconciliati con il mondo degli adulti, rappresentato dai risibili pirati. Harry conosce sia il mondo borghese e meschino dei Babbani, sia la sfera fantastica degli esseri magici, che della vita reale è poco più di un'alterazione speculare (il mondo della magia ha scuole, banche, gerarchie, ministri, presidi e professori, nonché ladri e assassini). La sua educazione, eminentemente scolastica, avviene mediante l'apprendimento dei modi d'uso degli oggetti magici; il suo destino si compie attraverso una selva di feticci.

La figura di Harry Potter riassume molteplici archetipi eroici che si riferiscono alla tradizione britannica e celtica, ma non solo: è stato tenuto lontano dal mondo magico, per precauzione, dato che la sua vita era in pericolo; questo suo distacco dall'agone ancestrale tra forze benefiche e malvage lo avvicina a ogni eroe antico allontanato dai conflitti, come Perceval ma anche come Achille, allevati entrambi "nell'ignoranza della propria nascita e del proprio destino" (Coomaraswamy 1986: 177). Non sa niente della sua natura di giovane mago e uno dei suoi più forti desideri è il dominio dei poteri che esercita senza volerlo, nei momenti meno opportuni, e tutto il corso delle sue avventure si può leggere come una progressiva appropriazione del Sé nascosto – chi sono? Chi era la mia famiglia? Cosa hanno fatto i miei genitori prima di me? Perché ho vissuto in questa condizione di esilio?

Si accorge, significativamente, durante una visita allo zoo, di poter parlare con i rettili, infatti non sa di conoscere una lingua segreta, il *serpentese*. Questa sua caratteristica è particolarmente rivelatrice, perché retaggio dei maghi oscuri. Un sapere di tipo diabolico che lo mette in relazione con gli ambiti più segreti, arcani e sinistri della magia, quanto con gli antichissimi misteri racchiusi nella figura ofidica: i poteri occulti della Terra, su cui prevalgono (e di cui si impossessano) gli eroi uccisori dei draghi e le divinità sauroctone, da Apollo a Indra.

Prima ancora che prendessero forma ufficiale i *(post-)colonial studies*, lo storico srilankese Ananda Kentish Coomaraswamy ne anticipava alcuni punti di arrivo nella sua opera, volta a definire i rapporti più

profondi tra la civiltà simbolica orientale e quella occidentale. In un articolo del 1944 (*Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci*), in particolare, illustrava metodi di lettura applicabili alla tradizione letteraria inglese e derivati dalla conoscenza dei testi vedici, dimostrando fra l'altro che la storia dell'eroe arturiano Gawain trova precisi riscontri nella tradizione indiana. Con grande eleganza e nobile umiltà, Coomaraswamy non pone l'accento sul diritto di primogenitura dei miti, che sarebbe evidente appannaggio dell'Oriente, ma mette in luce la complessità e indica quindi la speciale importanza della cultura filosofico-sapientziale di molti popoli considerati "subalterni".

Abbiamo visto che nella mitologia e nel rituale indiani si trovano, in varietà senza fine, i motivi caratteristici dei racconti e dei *fairy tales* occidentali del tipo di quelli del Cavaliere Verde e della Ricerca del Graal. Storie e motivi di altri tipi potrebbero trovare paralleli per infiniti dettagli, e lo stesso vale per le dottrine. Ma non è affatto nostra intenzione suggerire che l'India debba essere perciò stata la fonte della *matière* occidentale. Lo stesso *Rgveda* è un documento "tardo"; e molto di ciò che è detto "ario" era già sumero. Anche se potessimo provare che le storie celtiche sono di origine indiana, dovremmo ancora giustificare i paralleli che troviamo presso gli Indiani d'America. Dobbiamo anzi spiegare la diffusione universale dei motivi del folklore: e per farlo dobbiamo, io penso, cercare che cosa stia dietro la "letteratura" e domandarci che cosa *significhino* i motivi del folklore e perché sia stata data tanta importanza alla loro trasmissione fedele, nel corso dei millenni, perché, come dice Euripide, "il mito non è mio, l'ho ricevuto da mia madre" (fr. 488). Non è nella ricerca della loro origine, ma per il significato delle formule che l'India può aiutarci, con il suo immenso *corpus* di antichi testi esegetici, del genere più coerente e convincente che ci sia. In essi il mito rimane il linguaggio della metafisica. Inoltre in India abbiamo a che fare con una tradizione ininterrotta; e, come dice il proverbio, per ricevere la risposta giusta basta solo porre la doman-



da giusta (il che è già di per sé una “qualificazione”). E quanto sia importante la “domanda giusta” lo sappiamo dalle storie del Graal. (*Ibid.*: 157)

Nella vicenda del Cavaliere Verde letta sulla scorta del mito vedico di Indra si scopre un dettaglio che il mito conosce bene, al contrario della logica (a meno che non si tratti della logica binaria di Matte Blanco). L’eroe e il suo nemico, mostro, drago o malvagio che sia, possono essere stati amici o fratelli un tempo, oppure addirittura la stessa persona, che l’atto rituale, cioè l’impresa eroico-iniziatica, divide in due per dare – letteralmente – corpo al mondo (un po’ come il bambino deve prendere coscienza di sé mediante la separazione dalla madre, quindi attraverso l’individuazione di un Io distinto dal corpo materno).

Il mistero della segreta familiarità con l’avversario, o peggio ancora l’ombra di una perversa fratellanza, opprimono Harry Potter per gran parte della sua crescita e delle sue avventure: qualcosa fin dall’inizio gli dice che il mago spietato e subdolo, che ha ucciso i suoi genitori e che per un motivo enigmatico non ha ucciso lui stesso, sembra avere a che fare proprio con Harry, non si sa come; l’ombra di questo dubbio è ancora più spaventosa della minaccia di Lord Voldemort. Quando, prima di accedere alla scuola di Hogwarts, Harry deve scegliere la propria bacchetta magica, il venditore di bacchette, Ollivander, gli lascia intuire che c’è qualcosa di strano nell’oggetto che lui sceglie: «Ricordo una per una tutte le bacchette che ho venduto, signor Potter [...] e si dà il caso che la fenice dalla cui coda proviene la piuma della sua bacchetta abbia prodotto un’altra piuma, una sola. È veramente molto strano che lei sia destinato a questa bacchetta, visto che la sua gemella... sì, la sua gemella le ha procurato quella cicatrice» (Rowling 2011: 92). Per Harry è un durissimo colpo. La cicatrice sulla sua fronte è la prova del suo contatto con Voldemort, il segno che la maledizione ha lasciato su di lui; d’altra parte, “È la bacchetta che sceglie il mago, lo ricordi” precisa il signor Ollivander (*Ibid.*).

Come ogni eroe, anche Harry Potter dovrà capire che il suo processo di individuazione può avvenire solo attraverso il contatto con

l'Ombra (Cfr. Ricci 2011); è più facile però proiettarla al di fuori di sé, identificarla con il Nemico, quindi combatterla; la scoperta che l'Ombra si trova all'interno della coscienza, e non deve esserne espulsa ma integrata, appartiene a un livello di consapevolezza che Jung ha illuminato, ricorrendo fra l'altro agli studi sui testi di cui parla Coomaraswamy, il quale definisce così questo mistero iniziatico: "L'agente è l'Io, soggetto all'illusione dell'individualità [...], che deve essere sconfitta se vogliamo conoscere l'unico *Agente Reale* [...] a cui soltanto appartiene il diritto di dire *Io sono*" (Coomaraswamy 1986: 156).

L'identità maschile si definisce mediante la violenza forse proprio perché tende a concepire l'Ombra come esterna a sé, quanto *esterni* sono i suoi modi di identificazione; gli organi che la simboleggiano sono esterni; esterna è la vita dell'uomo, fuori casa, lontano dall'alveo familiare, esterno rispetto al consesso comune è il territorio avventuroso dell'eroe (la foresta, il mare o l'oceano, le terre straniere).

A conclusione provvisoria di questo discorso, si potrebbe ricorrere all'esempio di un personaggio che, a differenza di tutti quelli nominati finora, viene rappresentato nel momento della sua vecchiaia.

Non è più una personalità in formazione quella che abbiamo allora di fronte, ma in disgregazione. Casanova, in cui si incarna uno dei miti moderni maschili più persistenti, è visto da Arthur Schnitzler come l'individuo che non riesce né può arrivare alla consapevolezza di sé, dunque non può far altro che vedere la sua personalità andare in frantumi.

## 5. Crepuscolo di un seduttore

«Se la Morte avesse una nazionalità, sarebbe viennese» diceva Karl Kraus. L'atmosfera in cui Giacomo Casanova muove i suoi passi, prima di rivedere la città amata e perduta della sua giovinezza, è pervasa da un senso di morte nel *Casanovas Heimfahrt* di Arthur Schnitzler (*Il ritorno di Casanova*, 1918). Grande conoscitore di seduzioni e di atmosfere funeree, di leggerezze vitali e di sensazioni che preludono alla fine

(una su tutte, la *Finis Austriae* che aveva vissuto), Schnitzler fu abbagliato dalla lettura delle *Memorie* casanoviane e si ispirò a esse per due opere: il romanzo breve che è stato citato e la commedia *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (*Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, 1919).

Nel romanzo si racconta di un seduttore in esilio, che vorrebbe a tutti i costi far ritorno alla città che lo ha bandito, Venezia. Non gli rimane più niente delle sue passate ricchezze e della sua passata albagia.

I pochi oggetti consunti che sono gli unici relitti di una vita di agi formano tutto il suo scarso bagaglio e non fanno che ricordargli i trascorsi splendori; i primi gesti di Casanova che vengono descritti nel romanzo si riferiscono proprio a due oggetti d'uso che raffigurano la sua condizione: la penna che impugna per stilare l'ennesima supplica al Consiglio dei Dieci veneziano, l'elsa della spada che stringe per farsi forza, mentre con ostinazione si è messo in cammino verso la città che lo rifiuta.

Il vero feticcio su cui può contare è di natura diversa e più astratta: il suo nome, custode di una fama sconfinata, che lui usa ancora come un talismano, sperando di vedere, appena lo pronuncia, risvegliarsi negli occhi delle donne gli antichi bagliori del desiderio; e non tutte le donne che incontra vedono soltanto ciò che è diventato – un vecchio. Molte sono ancora preda della sua leggenda, ma non quella che lui desidera per ultima. La giovanissima Marcolina sembra molto più interessata ai suoi studi matematici che non alla nomea del formidabile amante che ha incontrato, e lo tratta con velato disprezzo.

Casanova ha compiuto, inconsapevolmente, l'identico atto magico utilizzato da Lord Voldemort per sopravvivere: ha sepolto un *horcrux*, custode della sua identità, nel corpo dell'altro, di una donna, delle donne che trova sulla sua strada; è l'immagine riflessa del Sé giovane e desiderabile che non sa più ritrovare, e un'altra parte di tale immagine è collocata nella città lontana e irraggiungibile. Nel tentativo di riappropriarsi di tali feticci si consumano tutte le sue azioni, infruttuose perché derivate dalla ripetizione coattiva e non dalla volontà di trasformazione; l'intuito narrativo (e psicanalitico) di Schnitzler gli porrà di fronte un nuovo feticcio, speculare e terribile.

La ragazza che sembra mostrare un totale disinteresse per gli uomini e per la passione è in realtà innamorata del luogotenente Lorenzi, e Casanova è costretto a vedere in lui tutto quello che è stato; il Doppio che il destino gli presenta ha la forza e la bellezza della virilità giovane che non gli appartiene più, inesorabilmente. Casanova non può far altro che ricorrere all'inganno. Gli offre questa possibilità un mezzo in cui il caso e il destino si confondono. Riesce, giocando a carte, nell'intento di schiavizzare il suo avversario, che è costretto ad accettare il denaro offerto da Casanova, per pagare il suo debito, in cambio del suo mantello, oggetto magico che consentirà all'anziano spasimante di passare una notte d'amore con Marcolina.

Inevitabile lo scontro finale: nella livida alba dei duelli, Casanova uccide Lorenzi, che ha permesso vilmente il tradimento, ma vuole riconquistare, con la lotta, il suo onore; il corpo nudo dell'avversario esanime svela confusamente al protagonista l'irrevocabilità del tempo e l'inutilità della nostalgia; Casanova si china sul cadavere per baciare, come se volesse cogliere, insieme all'ultimo respiro del giovane, tutto ciò che ha perduto.

## Bibliografia

Bachofen, Johann Jakob, *Le madri e la virilità olimpica: Storia segreta dell'antico mondo mediterraneo*, Ed. Julius Evola, premessa di Giampiero Moretti, Roma, Mediterranee, 2010.

Blazina, Chris, *The Cultural Myth of Masculinity*, Westport (CT), Praeger, 2003.

Botti, Roberto, *Dioniso e l'identità maschile*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

Carver, Terrell, *Men in Political Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2004

Coomaraswamy, Ananda K., "Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci", *"Speculum"*, XIX, 1944, pp. 104-125, trad. it. di Roberto Donatoni, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde: Indra e Namuci*, in appendice a *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Ed. Piero Boitani, Milano, Adelphi, 1986.

de Rachewiltz, Boris, *Egitto magico-religioso*, Torino, Boringhieri 1961, Milano, Edizioni della Terra di Mezzo, 2008.

Dumoulié, Camille, *Le Désir*, Paris, Armand Colin, 1999, trad. it. di Sergio Arecco, *Il desiderio: Storia e analisi di un concetto*, Torino, Einaudi, 2002.

Fusillo, Massimo, *Il Dio ibrido: Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Id., *Feticci: Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il mulino, 2012.

Johnson, Robert A., *He: Understanding Masculine Psychology, Based on the Legend of Parsifal and his Search for the Grail, and Using Jungian Psychological Concepts*, New York, Harper and Row, 1977.

Monick, Eugene, *Phallos: Sacred Image of the Masculine*, Toronto, Inner City Books, 1987, trad. it. di Donatella Besana, *Phallos: Il maschile nel mito, nella storia, nella coscienza d'oggi*, Como, Red, 1989.

Mosse, George, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, trad. it. di Enrico Basaglia, *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

Renard, Jules, *Poil de Carotte* (1894), Paris, Flammarion, 1946; trad. it. di Piera Oppezzo, *Pel di Carota*, Milano, Guanda, 1985.

Ricci, Rita, "Luci dall'Ombra: Tracce archetipiche in Harry Potter", *Potterologia*, a cura di Marina Lenti, Este, Camelopardus, 2011.

Rowling, J. K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, London, Bloomsbury, 1997, trad. it. di Marina Astrologo, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, Milano, Salani, 1998, nuova edizione, Ed. Stefano Bartezzaghi, Milano, Salani, 2011.

Schellenbaum, Peter, *Homosexualität im Mann*, München, Kösel-Verlag 1991, trad. it. di Gabriella Galzio, *Tra uomini: La dinamica omosessuale nella psiche maschile*, Como, Red, 1993.

Synnott, Anthony, *Re-Thinking Men: Heroes, Villains and Victims*, London, Ashgate, 2009.

*The Masculinity Studies Reader*, a cura di Adams, Rachel e Savran, David, Malden (Massachusetts), Blackwell, 2002

Volli, Ugo, *Figure del desiderio: Corpo, testo, mancanza*, Milano, Cortina, 2002.

Whitehead, Stephen M., *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Cambridge, Polity Press, 2002.

Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, St Albans, Panther, 1977, trad. it. di Giulia Celenza, *Gita al faro* (1934), in Woolf, Virginia, *Romanzi e altro*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1978.

## **Massimo Scotti**

Massimo Scotti si è laureato a Milano nel 1988. Ha conseguito il Dottorato in Letterature Comparete presso Paris III Sorbonne Nouvelle, in co-tutela con Napoli (Università Orientale), e il Post-Dottorato presso l'Istituto SUM di Firenze. Attualmente è Ricercatore a tempo determinato presso l'Università di Enna Kore e insegna presso lo IULM (Milano). Si è occupato di Paul Valéry (*Ces vipères de leurs: Il mito ofidico nell'immaginario valériano*), cultura del Mediterraneo (*Sul mare degli Dei: Mitografia dell'isola di Capri*), imagologia e letteratura di viaggio (*Gotico mediterraneo*). Ha collaborato con il centro di Studi Mediterranei di Lugano (Università della Svizzera Italiana).

Email: massimo.scotti@unikore.it

### **Vorrei sapere chi sono Strategie di individuazione del Sé attraverso i feticci**

Scotti, Massimo, "Vorrei sapere chi sono: Strategie di individuazione del Sé attraverso i feticci", *Between*, III.5 (2012), <http://www.Between-journal.it/>