

ARTURO MAZZARELLA, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, 158 pp.

Il testo di Arturo Mazzarella si interroga sull'evoluzione del concetto di male, percorrendo la traiettoria che ha portato il male da quella irruzione trasgressiva con cui era stato sempre identificato a un dilagamento che corrisponde a un depotenziamento, una diffusione che ne ha disinnescato la carica disintegrante: con particolare riferimento alle forme dell'estetica contemporanea, secondo l'autore, si sarebbe verificata una "vera e propria riconfigurazione che ha per oggetto il male nella scena estetica contemporanea. La sua dilagante invadenza in ogni tratto dell'esperienza artistica attuale si accompagna, infatti, a una sorta di depotenziamento della tradizionale connotazione 'scandalosa' che ne ha segnato la lunghissima storia" (p. 11). Il male, dai fasti romantici e prometeici di un titanismo sovrumano, sarebbe caduto preda di una dinamica umana, "forse troppo umana", e "da alcuni decenni il male, nelle sue manifestazioni maggiormente consapevoli, non si presenta più all'insegna di quella trasgressione che ne ha sempre costituito il marchio dominante. Possiede, viceversa, le sembianze, ormai ampiamente stabilizzate, di un trauma passato al vaglio della forza centrifuga del minimalismo" (*ibidem*), forza capace di neutralizzare ogni dirompente e caotico punto di concentrazione. L'autore giunge infine a domandarsi se "il male, nella sua assoluta inevitabilità, non potrebbe rivelarsi anche necessario, fisiologicamente necessario, alla naturale tensione agonistica di cui si alimenta l'esercizio della conoscenza più spericolata" (p. 10).

Nel primo capitolo vengono prese in considerazione le posizioni di Baudelaire e Dostoevskij, i quali, dopo la lezione kantiana, che aveva provveduto a collocare il male all'interno dell'uomo come tendenza indissolubilmente legata alla libertà umana, portano il male al centro delle considerazioni antropologiche e metafisiche che innervano la loro opera. In Baudelaire il male rappresenta "il nucleo più consapevole della ragione: di una ragione pienamente consapevole delle proprie intenzioni" (p. 12). Nell'opera dell'autore francese, sottolinea Mazzarella, la radicalità del male è tale da rendere il negativo insuperabile; tuttavia, esso non possiede la stabilità del principio e assume la forza dinamica del processo: "ci troviamo di fronte a uno spazio che si è frantumato in una molteplicità di traiettorie [...]. Non siamo in presenza, dunque, di un principio, quanto, piuttosto, di un processo continuamente in azione" (pp. 13-14). Anche in Dostoevskij il male si dà insieme al bene all'interno di una "polifonia irriducibile a una soluzione armonica"; tale "intreccio inestricabile" è in grado di "interrompere la linearità che necessariamente

regola ogni processo di formazione” (p. 17). La dispersione del male rimanda qui all'imposizione di un *logos* onnipervasivo e di segno negativo: nei vari romanzi il male è “impulso creativo” e “principio dinamico” (p. 19), “perentorio gesto criminale” (p. 21), sovversione dell'ordine; nondimeno, il male rappresenta l'orizzonte metafisico che regola anche l'apparizione storica del bene, se “esso rimane solo una sospensione temporanea di quel male che, ritirandosi, lo rende possibile” (p. 17).

Importante, nella disamina dell'autore, è il riferimento a Søren Kierkegaard, il quale ha consegnato l'esperienza estetica a un dispiegamento secondo frammentazione che, seppur animato da un continuo sforzo verso l'idealità, non ammette decisivo trascendimento. Il filosofo danese offrirebbe “la prima diagnosi puntuale della dannazione alla quale si mostra votata, fin dai esordi, l'arte moderna” (p. 23). Coloro che succederanno, principiando dall'incrocio in cui si situano Baudelaire, Dostoevskij e Kierkegaard, abbandoneranno la considerazione del male come principio di ribellione per affermare che esso “si è diffuso, con la medesima intensità, propria degli individui eccezionali, anche tra gli uomini comuni. Molto probabilmente perché il male è parte integrante della chimica dei sentimenti, rientra tra gli impulsi connaturati alla coscienza” (p. 25). In particolare, l'autore si sofferma su Kafka e Proust, per i quali “il male ha perso i connotati che lo rendevano un'esperienza particolare per diventare l'unico amalgama che tiene insieme i brandelli della comunità umana, altrimenti del tutto disarticolata” (pp. 25-26). In Kafka il male è lo ‘spazio’ dell'esistenza umana, tanto che “lo si può combattere, restando sempre, però, nell'ambito del suo perimetro” (p. 27). Anche in Proust il male è una componente naturale del sentimento, ma l'autore francese è votato al “confronto indispensabile tra la volontà individuale e le risorse offerte dal male” (p. 29). Successivamente, in Beckett, Gadda e Dürrenmatt, si verifica la “medesima resa alla capillare ramificazione del male” (p. 35), che neutralizza definitivamente lo slancio titanico dello spirito di negazione.

Nel secondo capitolo viene compiuto un passo ulteriore nell'analisi del mutamento del concetto del male che si verifica nell'estetica: “lo scrittore comincia a trasformarsi nel cronista degli effetti prodotti dalla diffusione ormai endemica del male” (p. 37). Avocando a sé l'atteggiamento fenomenologico, in questo caso nel senso di una messa in parentesi del giudizio, questi autori operano una cancellazione della linea di distinzione che separa il bene dal male. Nel dominio politico il male diventa un “punto di resistenza” – ed è possibile domandarsi, a mio avviso, se non si tratti soltanto di un occulto ma efficace punto di ripristino – del Bene: “il potere del Bene, la sua tirannica imposizione – almeno dal 1945 in poi – quale modello privilegiato della vita individuale e collettiva ha finito per generare internamente il male come ‘punto di resistenza’” (p. 41).

Esempio di questo atteggiamento meramente descrittivo – in cui “prima ancora delle risposte, mancano le domande riguardanti il male” (p. 42) – è fornito da un'opera dello scrittore francese Michel Houellebecq, in cui, “all'interno di una realtà del tutto imprevedibile il male non può che diventare l'effetto di una inconsapevolezza generalizzata, poiché non esistono più leggi, vincoli morali e responsabilità soggettive. Al loro posto regna, incontrastata, la completa insensatezza” (p. 51). L'analisi si sposta poi su *Antichrist*, del regista danese Lars von Trier, film

in cui, come già nelle opere di Houellebecq, il male emerge alla stregua di uno scatenamento puro e caotico del desiderio. Esso assume un rilievo tale da divenire il luogo, custodito dall'isolamento dei personaggi, in cui si manifesta la catastrofe, e "conta poco chi sopravvive, quando oramai il male è penetrato in ogni segmento del desiderio" (p. 59). Si assiste a una radicale naturalizzazione del male e del caos: "se è rimasto qualcosa di naturale, va rintracciato, per entrambi, lungo le rotte della massima degradazione: nello strato di materia limacciata, sordida, al cui interno la dissoluzione dell'integrità fisica è diventata un evento ordinario, intrinseco alla formazione stessa della materia" (p. 60). Lo stesso processo della creazione – e l'autore qui cita sia Houellebecq sia la Società Raffaello Sanzio – è considerato alla stregua di "un'epopea del male probabilmente interminabile, dal momento che non si dà genesi creaturale senza indicazione di una vittima" (p. 60). Il male è talmente radicato nella *creatio continua*, la quale scandisce i moti della natura, da consegnare anche coloro che tentano di sottrarsi al caos, con una scelta di rinuncia e di distacco, all'esperienza dei devastanti effetti del desiderio, come nel film *La pianista* di Michael Haneke.

Mazzarella analizza poi i casi in cui "una tensione puramente idealizzante [...] può approdare a questa stessa devastazione: operata, adesso, da un male abilmente mimetizzatosi nei suoi principi opposti" (p. 62), come nel caso de *L'odore del sangue* di Goffredo Parise, romanzo in cui la tensione idealizzante si coniuga con il desiderio sensuale, la sessualità romantica e platonica con il richiamo animale-sco del sangue. Nella dialettica tra i due poli è da notare come il negativo venga inglobato dal positivo al fine di neutralizzarne gli effetti oppure al modo di un vettore in grado di eliminare le asperità dell'esistenza in vista dell'affermazione della sola forma ideale. Sembra allora che, sulla scorta dell'opera autobiografica di Philippe Forest, l'unica soluzione risieda, all'interno di un realismo estremo del male, nell'abbandonarsi ad esso: "cedere al male, lasciarsi contaminare dalla sua espansione. È l'unico modo per affrontarlo senza soccombere" (p. 79). Diviene necessario conferire forma estetica al male estremo, come nelle opere dell'artista Andres Serrano. L'autore sottolinea che il cedimento al male e la sua traduzione in forma sono effettuati sotto il segno di una assoluta immanenza: "non c'è più alcuna traccia, nel nostro presente, del dialogo drammatico instaurato da Giobbe [...] con Dio" (pp. 87-88).

Nel terzo capitolo, dopo aver ricordato le trasformazioni principali del male – dalla trasgressione prometeica alla banale normalità; dal rivolgimento 'etico' alla percezione 'estetica' –, l'autore si concentra sulle "molteplici alterazioni che si annidano nell'attività percettiva: riconducibili, in questi casi, a una sua mancata elaborazione da parte del pensiero". Si tratta di una "nuova modalità percettiva", una "vera e propria rimodulazione dell'attività percettiva" (pp. 91-92), priva di responsabilità, che si accompagna alla frammentazione e alla dispersione del male. Esempio dell'irresponsabilità individuale causata dall'insensatezza del male è il romanzo di Bret Easton Ellis *American Psycho*, il cui protagonista è un esempio di quella spersonalizzazione che segue le traiettorie della immanentizzazione assoluta del negativo: l'esistenza si sgretola in un flusso vicissitudinale di innumerevoli figu-

re, una frammentazione in cui “tutto galleggia in un’equivalenza che non contempla alcuna gerarchia” (p. 94), alcun salto decisivo, alcuna trascendenza.

Risulta interessante il riferimento all’installazione *Him* (di Maurizio Cattelan) – e al film *Moloch* di Aleksandr Sokurov –, in cui Adolf Hitler non appare alla stregua dello scellerato titano al servizio del male assoluto, ma viene effigiato al modo grottesco di un piccolo uomo pronto a confessare il crimine compiuto: “alla hybris disumana che ha indotto una visione paranoica del potere si è sostituita la raffigurazione di un’inerzia schiacciata dai sensi di colpa, di una fragilità che aspirerebbe, questa volta, al perdono” (p. 117).

La disamina procede dedicando spazio alle rappresentazioni del terrorismo, segnatamente quello della Banda Baader-Meinhof, fotografata da Gerhard Richter, e quello che colpì presso la Columbine High School, efficacemente rappresentato nel film *Elephant* di Gus Van Sant. L’insensatezza e la gratuità del male vengono qui intercettate dalle forme dell’estetica contemporanea al fine di portare in luce la forza spersonalizzante del male, potere che è capace di svellere non soltanto la soggettività, ma anche la percezione del tessuto spazio-temporale.

Appare significativo il richiamo a un altro film di Lars von Trier, *Dogville*, in cui, secondo l’autore, la protagonista “si convince che il male va combattuto opponendo esclusivamente un male ancora maggiore. Se esiste un bene, una giustizia, in cui Grace continua a credere, lì si potrà intravedere dopo aver sperimentato fino in fondo la potenza devastante del male” (p. 133).

Il testo si conclude ritornando alla necessità del male, all’includibile riconoscimento, di contro alla dimenticanza che spesso l’assuefazione favorisce, delle nostre pulsioni autodistruttive, la cui ammissione è necessaria “per sottrarci alla catastrofe che, in onore del Bene, altrimenti ci attende” (p. 140).

Il libro di Mazzarella si segnala per una disamina attenta e puntuale delle tappe più recenti della ‘storia’ del male, con particolare riferimento all’estetica contemporanea. Il testo risulta profondo, ricco, e non privo di un certo fascino per il modo in cui riesce a convogliare nel fuoco dell’analisi numerose opere (filosofiche, letterarie, teatrali, artistiche e cinematografiche) e a farle reagire con notevole perizia argomentativa. Contribuisce, infine, a conferire forma, quella del libro, al problema del male, assecondando la necessità di una sua decisiva riconsiderazione critica.

Alla stregua di una occasione di discussione, che nulla toglie al valore del libro, evidenzio che il male potrebbe essere considerato da un punto di vista radicalmente ulteriore rispetto all’intercettazione che l’umano, nella forma dell’eroe, del titano, o del sistema dilagante e dispersivo – in fin dei conti ancora troppo umano –, è in grado di attuare al fine di un addomesticamento delle forze distruttive e in vista di una riduzione che avviene nel solco di una spinta immanentizzazione. Tutte queste possibilità non escono dall’orizzonte umano e non abbandonano la dimensione cosmica, quella che subordina l’epifania del male alla fondazione di un nuovo ordine o al mantenimento delle forme esistenti. A mio avviso, la scomparsa del titanismo potrebbe non risolversi semplicemente nella dilagante dispersione immanentistica del male, la quale, da un lato, comporta un depotenziamento e una degradazione e, dall’altro, ne prevede una presenza pandemica, naturalizzata

e 'normalizzata'. Potrebbe, invece, darsi una 'storia altra' del male, un corso parallelo e sotterraneo che non riguarda soltanto la contemporaneità e che è definito dalla preservazione della radicale alterità del male rispetto alla sfera dell'umano, la dimensione in cui esso da sempre si manifesta sia in forma concentrata, come nella ribellione titanica, sia nei sembianti della disgregazione e della frammentazione.

Assumendo questa prospettiva, è possibile considerare alcune delle opere analizzate secondo un diverso rispetto. Il tiranno protagonista dell'installazione *Him* potrebbe non essere rivolto agli uomini in un atteggiamento, umano e grottesco, di perdono. Al contrario, egli potrebbe cercare di ricambiare, ubbidiente, lo sguardo del male assoluto, il principio che, curandosi o meno della consapevolezza umana, attraverso di lui si è manifestato all'interno del flusso storico e si è scelleratamente rovesciato sul genere umano. Le dimensioni ridotte del soggetto, la posa riverente, lo sguardo rivolto verso l'alto potrebbero indicare la ricerca e l'affermazione della subordinazione a un principio negativo trascendente. La sala è vuota e silenziosa non per far posto all'ammissione e al pentimento, ma perché a dominare sono uno straniante rispetto liturgico del sacro e il fervore devozionale nei confronti del male.

Il film *Elephant* è contraddistinto da una magistrale rappresentazione della sospensione del tempo. La spersonalizzazione dell'essere umano e la deformazione del tessuto spazio-temporale potrebbero qui non valere in funzione di una dinamica di diffusione meramente immanente del male. Al contrario, a imporsi nell'opera di Van Sant sono la potente atmosfera di avvento terribile e l'instaurarsi di una dimensione di malvagia epifania. All'interno della tensione al male, e nel perimetro della sua espressione, tutte le manifestazioni del bene, ovvero l'ordine umano – il complesso delle persone – e l'ordine cosmico – le coordinate spazio-temporali –, valgono da marginali concrezioni che veicolano la negazione, come nel caso dei due assassini, o che si oppongono, in modo forse del tutto inefficace, alla realizzazione del male.

Se nella prima opera è raffigurato un tiranno che si fa piccolo al cospetto della grandezza del male, e se nella seconda è posta in opera la deformazione dello spazio e del tempo che prelude al compimento della catastrofe, nel film *Dogville* si assiste alla vicenda di un personaggio inassimilabile al mondo borghese che, dopo aver provato con dedizione e umiltà a sottostarvi, decide di seguire la propria natura di lupo divoratore degli astri e distruttore del cosmo. La protagonista del film appartiene a una genia di criminali, a un gruppo di individui che potrebbero essere annoverati nella schiera delle forze anticosmiche, quei poteri che si oppongono al lavoro costruttivo del principio dell'ordine. Grace, a mio avviso, non sperimenta fino in fondo la forza del male al fine di raggiungere una forma di bene o di giustizia. La donna, al contrario, è votata a tradurre – come vuole il suo nome – la 'grazia' del male, ovvero l'affermazione sovrana del disordine; esperienza, contraddistinta da una esasperata crudeltà, in cui una ulteriorità di male priva di misura sovrasta e cancella quelle concrezioni del bene che si oppongono al caos, limitandolo e definendolo secondo l'ordine e la misura. Inoltre, *Dogville*, insieme a molte altre opere – si vada, a titolo di esempio, da *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick a *Gomorra* di Matteo Garrone, passando per le immagini che quotidianamente

ci restituiscono eventi reali, ordinari o straordinari, legati a una fenomenologia del male –, sembra valere nel contempo da denuncia della malvagità del carattere umano, permettendo una salutare riflessione critica, e da manifestazione ‘plastica’ del male, facendosi carico di una, efficace ma discutibile, esaltazione della violenza, non priva di un certo compiacimento estetico.

Il male non come punto di ripristino al fine dell’affermazione dell’ordine esistente o della creazione di un nuovo ordine, non come risvolto umbratile e notturno che giace all’interno dell’essere umano e che deve essere tenuto in conto, sorvegliato e, all’occorrenza, rievocato; ma il male come principio metafisico radicalmente altro dalle forme cosmiche del bene e dell’ordine, alle quali si oppone strenuamente con la dissoluzione e la disintegrazione o che utilizza sapientemente per i suoi scopi infausti e crudeli, talvolta misteriosi e incomprensibili.

La necessità del male potrebbe, allora, anche essere intesa come presenza necessaria di un fondamento trascendente caotico e malvagio: se esso sia l’unico principio primo, di natura caotica, un principio di segno negativo opposto alla positività del bene in un sistema dualistico, una tendenza o un momento all’interno di un’unica causa ineffabile e nascosta, o il vettore che dissolve le forme dell’ordine e del limite al fine del raggiungimento di un assoluto eterno, fermo e indeterminato, trascende le intenzioni del presente scritto.

Antonio Dall’Igna