



Philosophy Kitchen  
— Extra

**MITO**

**Mitologie e mitopoiesi  
nel contemporaneo**



**Philosophy**

**KITCHEN**

ANNO 3, N. EXTRA – 2016  
ISBN 978-88-941631-0-0

Gennaio 2016

Philosophy Kitchen — Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino

Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino

tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498

redazione@philosophykitchen.com

ISBN: 978-88-941631-0-0

[www.philosophykitchen.com](http://www.philosophykitchen.com)

#### Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore

Claudio Tarditi

Alberto Giustiniano

Veronica Cavedagna

Carlo Molinar Min

Nicolò Triacca

Giulio Piatti

Mauro Balestreri

#### Collaboratori

Enrico Manera

#### Progetto grafico

Gabriele Fumero

#### Comitato Scientifico

Tiziana Andina, Alberto Andronico, Giandomenica Becchio, Mauro Carbone, Michele Cometa, Martina Corgnati, Gianluca Cuozzo, Massimo De Carolis, Roberto Esposito, Arnaud François, Carlo Galli, Paolo Heritier, Jean Leclercq, Romano Madera, Giovanni Matteucci, Enrico Pasini, Giangiorgio Pasqualotto, Annamaria Rivera, Claude Romano, Rocco Ronchi, Hans Reiner Sepp, Giacomo Todeschini, Ugo Ugazio, Marta Verginella, Paolo Vignola, Ugo Volli.

**MITO**

**Mitologie e mitopoiesi  
nel contemporaneo**

A cura di Giovanni Leghissa ed Enrico Manera



**N**egli ultimi quindici anni di ricerca e insegnamento i temi e i soggetti a cui abbiamo rivolto la nostra attenzione, a partire da posizioni e con traiettorie indipendenti, hanno mostrato un denominatore comune che si può indicare nel *mito*. Ogni volta, nell'affrontare con sguardi monografici o tematici oggetti diversi e legati alla politica, alla società, all'economia, all'identità, all'immaginario, alla memoria, alla storia, alle credenze, la questione del mito – di cosa fosse, cosa sia, come si generi, come si trasformi, come agisca, cosa produca – si è posta come centrale e urgente.

A partire dal 2011 la nostra collaborazione sul tema del mito ha dato vita a una riflessione specifica che si è materializzata nella recente pubblicazione di un volume collettaneo, da noi curato e con circa trenta collaboratori: *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma 2015. L'impianto generale di questo numero della rivista e alcuni articoli derivano da quel cantiere di lavoro, inteso come una vasta ricognizione sul mito e sul modo di rivolgersi a esso nella cultura contemporanea. *Filosofie del mito nel Novecento*, che può essere considerato il fratello maggiore di questo numero, consiste in un percorso storico-storiografico per autori e temi, strettamente legato alle scienze umane, alla filosofia e alla storia della religione; diversamente gli articoli qui proposti, dopo un inquadramento filosofico (teoretico e politico al tempo stesso) dei curatori, prendono in considerazione alcuni snodi trasversali della *miticità* contemporanea, in ambiti diversificati come quelli dell'arte visiva, della critica letteraria, del cinema, delle scienze cognitive, della storiografia, dell'esoterismo.

Abbiamo invitato studiosi e studiose di differenti ambiti a scrivere testi relativamente brevi, a metà tra un saggio e una voce di enciclopedia, chiedendo un apporto teorico che non va inteso in senso completistico o riassuntivo. Ogni tema è dunque stato declinato mediante la scelta di un percorso o uno studio di caso, significativo ed esemplare. Nel caso di arte, letteratura e cinema, curati rispettivamente da Martina Corgnati, Giulia Boggio Marzet Tremoloso e Giampiero Frasca, si tratta, come è immaginabile, di mostrare gli aspetti estetici e poetici del mito nella cultura del Novecento, con tagli e prospettive che sono propri di ogni ambito, nel riferimento al mito come repertorio di soggetti e temi o strumento analitico, ma anche come generatori di nuova e specifica miticità. Il saggio di Gianluca Solla su Kantorowicz, nel contesto del George-Kreis e della cultura nella Repubblica di Weimar, nella sua singolarità mostra come anche la scienza storica, nella sua prassi scritturale e metodologica, possa essere strettamente intrecciata alla dimensione mitologica e si iscriva in cortocircuito tra passato e presente, che richiede anche sorveglianza.

In una sorta di antipodo, il saggio di Francesco Baroni illumina in termini di storia delle idee un ambito in cui il mito, nella produzione testuale di

figure come Guénon e Evola, consuma l'intero spazio del reale, della storia e del divenire fino a trasformarsi in contro-mondo antimoderno, ideologizzato e allucinato, dove la dimensione metafisica tende a sovradeterminare quella sensibile e materiale. Il saggio dedicato alle neuroscienze cognitive, scritto da Edoardo Acotto, mostra la recente (almeno per gli standard italiani) prospettiva biologica, evuzionista e “neo-trascendentale” sul mito, che fornisce uno sguardo tale da mettere ulteriormente in discussione ogni teoria “classica” e metafisica sull'argomento.

Contro i fanatici rimitizzatori e per avvertire gli ingenui demitizzatori, pensiamo sia opportuno guardare al “mito” o meglio al *MITO*, nelle sue declinazioni – mitologie, miticità, mitopoiesi, mitodinamiche – per tracciarne gli slittamenti, le intermittenze e le folgorazioni, inseguendoli negli ambiti delle pratiche sociali in virtù delle quali i vincoli collettivi trovano stabilità e fondamento. Con l'idea che in questo quadro si iscriva parte significativa del modo in cui anche i moderni narrano sé stessi e definiscono portata e limiti del luogo, supposto *altro*, abitato dal mito.



# Indice

<b>Intrappolare Proteo. Miti di ieri e di oggi, scienze umane e narrazioni</b> Giovanni Leghissa ed Enrico Manera	<b>9–29</b>
<b>Tracce del mito nell'arte del Novecento</b> Martina Corgnati	<b>31–41</b>
<b>Mito e critica letteraria. Un percorso comparato</b> Giulia Boggio Marzet Tremoloso	<b>43–53</b>
<b>Cinema e mito: alcune prospettive</b> Giampiero Frasca	<b>55–65</b>
<b>Il messia di Weimar: il <i>Federico II</i> di Ernst Kantorowicz tra mito e storiografia</b> Gianluca Solla	<b>67–75</b>
<b>Mito ed esoterismo: il perennialismo in Guénon e Evola</b> Francesco Baroni	<b>77–86</b>
<b>Mito e neuroscienze cognitive. Un'introduzione</b> Edoardo Acotto	<b>89–100</b>



# Intrappolare Proteo. Miti di ieri e di oggi, scienze umane e narrazioni

— Giovanni Leghissa ed Enrico Manera

## 1

Le difficoltà di affrontare qualsiasi discorso scientifico sul mito derivano dall'ambiguità del concetto stesso e dalla sua capacità di irradiarsi nella ricerca storica, filosofica, archeologica, filologica, letteraria e nella dimensione politica, che a tutte le altre è trasversale. Il termine "mito", infatti, rimanda immediatamente a diversi oggetti che, nella storia degli effetti, si sono tendenzialmente appiattiti gli uni sugli altri, fino a diventare talvolta indistinguibili. In una prima approssimazione, esso indica: a) sia ciò che accomuna il patrimonio della religione e della letteratura greca (nelle loro versioni classiche prima, nelle loro revisioni dal Rinascimento al Romanticismo poi), sia ciò che si trova alla base dei racconti contenuti nei testi fondatori delle cosiddette religioni rivelate, sia, infine, l'insieme delle testimonianze

raccolte dall'etnografo nelle sue indagini "sul campo" tra i cosiddetti "popoli senza scrittura"; b) l'oggetto degli studi di filologi, storici della religione, biblisti, orientalisti, antropologi, etnologi, sociologi, filosofi antichi, moderni e contemporanei, semiologi, i quali, in momenti e luoghi diversi della propria storia disciplinare, definiscono scientificamente il rapporto che le narrazioni mitiche intrattengono sia con le altre forme di narrazione culturalmente rilevanti, sia con il complesso più ampio delle pratiche sociali condivise; c) un dato culturale di particolare interesse collettivo nelle società contemporanee tale da suscitare stupore, meraviglia, entusiasmo e da esercitare fascino, fino a produrre fenomeni di adesione, emulazione, partecipazione, mobilitazione in ambito politico, sociale, estetico.

Quanto all'ultimo punto, non si può non partire dal fatto che per Thomas Mann e Károly Kerényi mito non è solo una parola insufficiente, ma ogni discorso su di esso risulta contaminato dal fascismo europeo e dal nazionalsocialismo; in particolar modo quest'ultimo ne ha fatto un uso politico estremo e altamente tecnicizzato (Kerényi, 1993). In anni più recenti Lacoue-Labarthe e Nancy hanno sintetizzato un vasto dibattito e hanno visto nel "mito nazi" non solo una serie di contenuti di idee e immagini ma l'aspetto patologico di processi culturali che riguardano l'uso politico del passato attuato dalla cultura europea e la metafisica dell'identità a essi correlato (Lacoue-Labarthe - Nancy, 1992).

Nel dopoguerra, al di fuori del discorso delle scienze umane, 'mito' diventa una parola buona per indicare nel linguaggio corrente una gamma di realtà assai variegata, un dio o un eroe del mondo antico, un frammento di qualche tradizione sapienziale, un modello di automobile, una bevanda o una diva della cultura pop. I suoi significati paiono avere come denominatore comune l'indicare «qualcosa di attraente e di bello, ma anche di non vero e di irraggiungibile» (Jesi, 2002, p. 41), con sfumature che sottendono il suo essere inesistente, falso, pericoloso. Più recentemente la società dello spettacolo e la mediatizzazione della realtà parrebbero assegnarlo all'area semantica del meraviglioso e dell'effimero, fino a all'ambito che oggi ruota attorno al termine *coolness*.

Una preziosa indicazione metodologica di Furio Jesi consiste nel rifiutare una nozione di "mito" intesa come ciò che designa una qualche *sostanza*, in favore di una prassi discorsiva che, al suo posto, utilizza la denominazione di *materiale mitologico*. Quest'ultima espressione designa oggetti empiricamente analizzabili, fenomeni linguistici, artefatti materiali o simboli naturali che incorporano la miticità, la rendono esperibile e in quanto tali sono suscettibili di una ricerca storica, senza equivoci di stampo metafisico o ipoteche teologico-religiose.

Più precisamente, si tratta di avanzare lungo il percorso dischiuso dalla

storia delle religioni, la quale, quando si è trattato di riflettere con rigore sullo statuto e i confini del proprio campo, ha dovuto fare i conti con il carattere costitutivamente problematico delle scelte che portano alla definizione degli oggetti presenti nel campo stesso. Per lo storico delle religioni si tratta di mostrare una particolare cautela non solo nei confronti della nozione di mito, ma anche nei confronti di tutte le altre categorie che, quali concetti operativi, entrano a far parte del campo di ricerca: rito, sacrificio, *mana*, *tabù*, divinità ed esseri sovrumani in generale. Si tratta di categorie che servono a rendere possibile un incrocio metodologicamente fecondo tra comparazione di fatti storici e reperimento di costanti comportamentali. I primi sono comprensibili solo in stretto rapporto con la contingenza del loro manifestarsi entro cornici spazio-temporali definite, le seconde rimandano all'insorgenza di complessi istituzionali, pratiche di potere e ordinamenti sociali in generale che fanno la loro comparsa, indipendentemente gli uni dagli altri ma in modo strutturalmente affine, ogniqualvolta un collettivo raggiunga un certo grado di complessità sistemica. Dovendo evitare sia la miopia di uno storicismo che voglia studiare un fenomeno religioso solo in relazione alla tradizione culturale entro la quale esso è emerso, sia l'attitudine antistorica di una fenomenologia tesa unicamente al reperimento di quelle caratteristiche universali che definirebbero un astratto *homo religiosus*, lo storico delle religioni deve perciò manovrare con elasticità i confini del proprio campo, sapendo che «le definizioni rischiano sempre di irrigidire le idee, mentre vale la pena che esse mantengano duttilità e plasticità, onde poter aderire alle molteplici sfaccettature della realtà concreta» (Brelich, 1979, p. 162).

A partire da qui per allargarsi al campo filosofico più metodologicamente avvertito, la «macchina mitologica» – secondo il felice conio di Jesi – produttiva di «materiali mitologici» e di «fatti mitologici» può essere descritta come il «dispositivo» risultante dall'«incrocio di relazioni di potere e relazioni di sapere» (Agamben, 2006, p. 7) che fabbrica mitologie e produce forme di conoscenza che si presentificano e autocertificano come verità naturali; mitologici sono i suoi prodotti, opere letterarie, testi e documenti in genere, ma in senso più ampio anche monumenti, luoghi, figure, qualsiasi traccia riconducibile alla circolazione linguistica e immaginale che la macchina stessa alimenta.

Nella prospettiva che così si delinea, ogni mitologo è il primo protagonista del processo di elaborazione della macchina mitologica; in taluni casi, quando si sceglie di muoversi al di fuori della prospettiva storico-religiosa, vi si sovrappone completamente, arrivando a coincidere con essa. «Presentato tradizionalmente come un racconto che descrive genesi o fondazioni» e indagato per «scoprirne le origini», «lo studio dei miti arcaici è

un ottimo pretesto per esporre e descrivere le nostre principali istanze di partenza. A questo proposito si sarebbe tentati di dire che l'epistemologia comparata delle teorie moderne del mito scopre il carattere mitico delle nostre teorie scientifiche» (Dubuisson, 1995, p. 30). Analogamente, tanto Claude Lévi-Strauss quanto Hans Blumenberg inserivano anche le interpretazioni moderne dei miti nella serie ininterrotta di elaborazioni del mito, considerando per esempio anche Freud all'interno della mitologia di Edipo o Joyce in quello di Odisseo (Blumenberg, 1991).

I materiali mitologici, frammenti più o meno vasti di conoscenza condensa e immagini del mondo, rientrano in modo eminente le opere letterarie e le pratiche sociali e comunicative della politica, ma anche le stesse teorie della mitologia: esattamente questi sono gli ambiti nei quali il mitologo contemporaneo analizzerà i relativi *processi mitopoietici*, ovvero l'operatività delle «macchine mitologiche» all'interno di questi coinvolte.

## 2

Avvicinarsi al mito da un punto di vista scientifico significa fare i conti, preliminarmente, con la difficoltà apparentemente insormontabile della sua definizione. Uno sguardo storico-critico sulle principali linee teoriche di riflessione sul mito nel Novecento deve dunque muovere dalla consapevolezza che il mito si manifesta, al tempo stesso, come *fantasma dell'origine* e come *doppio della ragione*; ambivalente in modo costitutivo, esso è abitato dai demoni dalla ripetizione e dalla modifica e sfugge alla presa quasi fosse una nave corsara che solca l'oceano inseguita faticosamente dalle flotte delle scienze umane. Tale immagine vuole qui suggerire una strategia ben precisa: più che tentare di afferrare il *mito in quanto tale*, sarà opportuno cogliere con uno sguardo d'insieme le trappole che gli sono state tese dalle scienze umane animate dal desiderio di definirlo e dominarlo. Articolata in discipline dallo sguardo differente – antropologia, etnologia, storia delle religioni, estetica, filosofia politica, semiotica – la letteratura scientifica sul mito diventa così il vero campo di indagine.

Solo uno spostamento dello sguardo può davvero rendere conto della molteplicità dei discorsi che si sono fatti sul mito nel corso del Novecento. Il «carattere paradossale del mito» consiste nel suo essere «un oggetto senza tratti definiti», così da permettere «variazioni vaste anche divergenti. Gli si addicono sia l'ultrarazionalismo di Lévi-Strauss, sia il punto di vista mistico di Eliade, sia le sottili analisi filologiche e comparative di Dumézil sia le affermazioni nebulose di Jung» (Dubuisson, 1995, p. 30).

Questo non vuol dire che ogni opzione sia uguale all'altra e

relativisticamente indifferente rispetto al significato dei suoi risultati; la capacità che una teoria mostra di essere strumento euristico per la comprensione della realtà storico-culturale è un criterio dirimente per l'assunzione, piena o parziale, dei risultati in materia. Solo che tali risultati non potranno mai essere intesi come l'esposizione di una costellazione di fatti che abitano un altrove, spaziale o temporale, collocato al di fuori della sfera in cui opera il soggetto della scienza. Quest'ultimo, ogniqualvolta utilizzi la nozione di mito quale concetto operativo, isola un insieme di pratiche discorsive che, letteralmente, non esistono al di fuori del campo che tale nozione serve a circoscrivere e, nel far ciò, immette in tale campo un pezzo della propria soggettività. Ciò che in tale immissione è in gioco tocca i fondamenti della stessa scientificità a cui il soggetto si appella per definire la neutralità della propria posizione, per misurare, cioè, la distanza che è possibile prendere rispetto all'oggetto a cui ci si rivolge definendone la miticità. In altre parole ancora: il soggetto della scienza, se parla del mito, lo fa sempre dopo che, a monte, è stata presa una decisione che dirime la differenza epistemica tra chi studia il mito e chi lo produce.

Qui si mette in scena una situazione problematica più generale che riguarda il modo in cui le scienze umane, costituendo i fenomeni storici, culturali, religiosi, sociali e politici che descrivono, costituiscono anche il soggetto moderno che in quella descrizione ambisce a trovare la verità del proprio altrove o della propria origine (de Certeau, 2006). I primi che hanno definito quello spazio discorsivo – fatto di metodi e architetture categoriali – che permette di isolare la distanza che separa il soggetto moderno dal proprio altrove sono stati i filologi. Ciò va ricordato non solo perché l'enciclopedia filologica ha partorito tanto i saperi antropologico-culturali quanto quelli storico-religiosi, ovvero quei saperi che, in varia misura e con accenti diversi a seconda della storia nazionale propria di ciascuna disciplina, hanno poi prodotto il sapere novecentesco sul mito, ma soprattutto perché nulla meglio delle aporie che si accumulano all'interno del sapere filologico fa intravedere in che misura le scienze umane siano sempre, in maniera costitutiva, il luogo che il soggetto moderno abita per dirsi, per raccontarsi, per testare la tenuta dei modelli di razionalità che sono supposti certificare la sua superiorità rispetto ad altre forme di soggettivazione (Leghissa, 2007).

### 3

Sembra impossibile uscire dal paradosso per cui la scoperta delle leggi che rendono possibile l'articolazione di qualsiasi forma di razionalità avviene

*attraverso e dentro* uno specifico modello di razionalità, ovvero quello che è prevalso nell'Occidente moderno, il quale mostra una spiccata tendenza sia ad autoimmunizzarsi contro qualsiasi discorso che sottolinei la contiguità tra modelli di razionalità e modelli di pensiero mitici, sia a obliterare i dispositivi mitici su cui si è costruito l'Occidente. Vedere questo paradosso, ovvero voler avvicinarsi a esso in modo filosoficamente efficace, significa riconoscere che la filosofia elaborata in seno alla tradizione occidentale – la quale, in quanto filosofia, cioè *de iure*, mai potrà trasformarsi in mito – si comporta tuttavia come se fosse un mito non appena pretende di essere, essa sola, l'unica incarnazione possibile della ragione universale (Derrida, 1991; 1992). Decenni di critica post-coloniale, spesso condotta tenendo presente anche la prospettiva di genere (Said, 2013; Spivak, 2004), ci hanno ormai insegnato, da un lato, a smontare il discorso universalista dell'Occidente euroamericano scaturito dalla modernità, al punto che entro il panorama contemporaneo delle *humanities* si farebbe fatica a isolare posizioni apertamente disposte a difendere una concezione “veteroumanista”, ovvero posizioni che difendono la tesi secondo cui i valori dell'Umanesimo, con tutti quei corollari che sono necessari per argomentare a favore di una società giusta, cioè abitata da individui liberi di scegliere come articolare una vita buona, hanno trovato, e trovano, la loro espressione più alta in seno alla tradizione occidentale. E, dall'altro, ci hanno insegnato a impostare un discorso sui valori universali capace di rispondere ai bisogni che nascono da una collettività globale, entro la quale la versione occidentale dell'universalismo umanista si configura come una variante tra molte possibili (Said, 2007; Nussbaum, 2007).

Un discorso sul mito che abbia acquisito sufficiente familiarità con un approccio post-coloniale potrà finalmente smettere di avallare la tesi secondo cui in Occidente, dai presocratici in poi, si fa filosofia, mentre in altre tradizioni il pensiero umano non si eleva fino alle altezze della filosofia ma resta confinato in una sfera dominata dal mito e dalla metafora, una sfera insomma in cui i concetti puri non hanno acquisito pieno diritto di cittadinanza (Wiredu, 2007; Pasqualotto, 2008a; 2008b). Tale tesi, ancora oggi assai diffusa, ha non solo contribuito a rafforzare uno sguardo miope sulle filosofie non europee. Ma ha anche reso difficile uno smarcamento da quella dicotomia mito/ragione che ormai risulta inservibile per definire in modo produttivo la specificità del discorso mitico. Il mito non è il pensiero dei primitivi, o semplicemente degli “altri”, i non-europei, almeno non più di quanto la filosofia sia il regno del concetto puro, capace di dare ragione di sé stesso senza dover necessariamente convivere, entro la sfera discorsiva che lo ospita, con la dimensione figurale e metaforica (Blumenberg, 2009).



Solo la *Scienza della logica* (*Wissenschaft der Logik*) hegeliana sembra esser riuscita nell'impresa di costruire un sistema che comincia e finisce con il concetto e che, in quanto totalità dispiegata, non sembra bisognoso di compromessi metaforici. Ma precisamente l'espulsione della dialettica dal salotto buono della filosofia novecentesca ha riproposto con urgenza il tema del nesso tra metafora e concetto – nesso che esemplifica in modo paradigmatico la necessaria compenetrazione tra la sfera trascendentale e quella empirica (Melandri, 2012). Tener presente tale compenetrazione significa, in termini sistematici, ritenerla non un provvisorio incidente di percorso, ma la cifra essenziale di un'epoca che accetta di porre la filosofia all'interno dell'edificio enciclopedico, accanto a tutti gli altri saperi che lo popolano e non più al suo vertice, come se alla filosofia spettasse ancora il compito di fornire una giustificazione ultima dei saperi. E, rispetto alla questione che qui ci interessa, significa comprendere le prestazioni della ragione in quanto prestazioni evolutive, che servono a produrre sistemi di prevenzione atti a garantire un insieme variegato e complesso di distanziamenti dal reale, che vanno dalla gestione dell'assenza all'eliminazione di domande sull'origine del mondo che, se poste di continuo, rischierebbero di generare un'angoscia insopprimibile (Blumenberg, 2006). Ciò che viene generato tanto dalle narrazioni mitiche quanto dalle forme di razionalità va inserito nel reticolo complessivo di tali sistemi di prevenzione, va cioè compreso quale insieme di variazioni, culturalmente e storicamente determinate, attorno a quell'invariante antropologica costituita dalla necessità di orientarsi nel mondo. Per far fronte a tale necessità lo spostamento di senso metaforico, che proprio nel mito trova espressione compiuta, si pone come struttura portante e ineliminabile (Blumenberg, 1987); di più: esso diviene quel principio di significazione che attesta come ogni strategia discorsiva umana non possa mai cancellare la propria derivazione da una storia evolutiva di cui gli umani sono co-protagonisti. Co-protagonisti assieme a quel mondo di oggetti fatto di piante, pietre, fiumi, montagne che così spesso nei miti vengono resi segni di presenze sovrumane e soprannaturali.

4

Ragionare sul mito significa dunque ragionare sulla razionalità, partire dalla falsa alternativa *mythos/logos*, costruzione retorica operata dai filosofi fin dal tempo di Platone, per arrivare alla riflessione sulle condizioni di possibilità del soggetto moderno, il quale suppone di essere detentore della migliore forma di razionalità possibile. Per Lévi-Strauss (1974, p. 566), la cui

teoria strutturalista ha un indiscutibile primato nell'aver saputo affrontare ciò che si presenta come irrazionale con gli strumenti della razionalità, «il problema della genesi del mito si confonde con quello del pensiero stesso»: connesso alla mitologia è il modo in cui la coscienza dell'essere umano articola il senso della propria esistenza nel proprio ambiente. Per questa ragione, parlare di mito significa anche porsi sul terreno dell'antropologia delle istituzioni e delle modalità in base alle quali gli uomini costruiscono i loro mondi nel tempo, rendendo la condivisione di modelli di razionalità e credenze parte integrante di quel tessuto di atti comunicativi senza i quali la stabilità dei collettivi verrebbe meno (Douglas, 1990). Ciò spiega perché il mito «è sempre stato oscuro ed evidente al tempo stesso, e si è sempre distinto per la sua familiarità che lo esime dal lavoro del concetto» (Horkheimer - Adorno, 1966, p. 6). Indipendentemente dal sistema culturale in cui trova collocazione, esso fornisce una prestazione fondamentale ed elementare in quanto condensatore, produttore e riproduttore di enunciazioni atte a padroneggiare e addomesticare il mondo.

Già il Romanticismo, da cui sostanzialmente deriva la passione che il pensiero novecentesco nutre per la mitologia fino allo strutturalismo, ne colse e ne valorizzò il valore di conoscenza *simbolica* in senso etimologico: il mito coglie intuitivamente aspetti della realtà altrimenti separati e scomposti. Il pensiero mitico riconnette il processo costitutivo dell'intersoggettività umana assimilandolo alla natura e rendendo intellegibile la vita nel suo fluire: il mito «è esattamente l'incanto che fa sorgere un mondo e nascere una lingua, che fa sorgere il mondo con la nascita di una lingua» (Nancy, 2002, pp. 111 ss.). Articolando narrativamente le costruzioni identitarie, esso istituisce i collettivi e gestisce i rapporti degli umani con il loro spazio e il loro tempo; definisce i confini esterni e interni, normando, entro i collettivi, i vari status e indicando rapporti di amicizia e inimicizia, di simpatia e repulsione, sia rispetto ad altre forme di vita, sia rispetto ai diversi altrove del passato, del presente e del futuro.

In conformità alla linea di pensiero che, accomunando Lévi-Strauss, Vernant e Detienne, sintetizza parecchi decenni di ricerca in ambito storico-religioso, antropologico e psicologico, il mito va inteso come quel «sistema di pensiero che ingloba l'insieme dei racconti essenziali della società» (Detienne, 2009, p. 165), il quale, mediante la trama di continue trasformazioni e richiami interni, mobilita credenze, valori, saperi, senso comune; ogni repertorio di narrazioni deve essere letto come «sistema di codificazione sociale, complesso e differenziato, caratteristico di una cultura ben definita, [...] inserito in una serie di altri codici, che costituiscono altrettanti livelli diversi di interpretazione a loro corrispondenti» (Vernant, 2009, p. 172). Si tratta di un sistema organizzato in «serie combinate» di

opposizioni che costituiscono una fitta trama di segni da cui emerge «un significato fondamentalmente sociale: esso dice come un gruppo umano, in determinate condizioni storiche, prenda coscienza di se stesso, definisca le condizioni della sua esistenza, si collochi in rapporto alla natura e alla soprannatura» (ivi, p. 173).

Dall'interno di tali *strutture portatrici della memoria* emergono elementi per la delineazione di una «logica dell'ambiguo, dell'equivoco, della polarità [...] che non sia quella binaria del sì o no, di una logica diversa dalla logica del *logos*» (Vernant, 2007, p. 250) ma che, pure, è prodotta dalla *ragione*. A venir poste in questione nello studio e nella critica del mito sono dunque le diverse forme in cui la razionalità si declina nelle sue manifestazioni storicamente realizzatesi.

La portata eminentemente filosofica di questa impostazione è stata ben colta da Jacques Derrida (1997, p. 47), in un noto testo su Platone in cui proprio Vernant viene citato tra le fonti: «Come pensare ciò che eccedendo la regolarità del *logos*, la sua legge, la sua naturale e legittima genealogia, non appartiene, *stricto sensu*, al *mythos*? [...] Come pensare la necessità di ciò che dando luogo a questa opposizione come a tante altre sembra talvolta non più sottomettersi alla legge di ciò che essa *situa*?»

Se si accetta di porsi nel luogo in cui antropologia, storia e filosofia si intersecano, le domande formulate da Derrida articolano forse *la* domanda centrale del pensiero. Nel 1986, Jean-Luc Nancy (2002, p. 112) aveva scritto: «noi non abbiamo rapporti con il mito di cui parliamo, anche quando lo compiamo o vogliamo compierlo», «la nostra scena e il nostro discorso del mito, *tutto il nostro pensiero mitologico sono un mito*: parlare del mito è sempre stato parlare della sua assenza. La parola “mito” indica anche l'assenza di quel che nomina».

Ciò che del mito si lascia delineare è dunque la dimensione meccanica che lo produce e che insieme sembra produrre sé stessa, nella misura in cui non possiamo descrivere i meccanismi mentali senza usare forme raffinatissime e modellizzate di metafore, di strategie di denominazione e di mappatura; parlare di macchina mitologica è un modo per descrivere l'«interruzione del mito [...] causata dalla dissoluzione del nesso finzione-fondazione» (Lotito, 2003, p. 196), quando cioè il *mito del mito*, prima prodotto e poi scoperto dalla sua scienza, si rivela una riconferma dell'«ontologia della finzione o della rappresentazione».

Il mito è insomma l'autofigurazione trascendentale della natura e dell'umanità, o più esattamente l'autofigurazione – o l'autoimmaginazione – della natura come umanità e dell'umanità come natura. La parola mitica è dunque il performativo dell'umanizzazione della natura (e/o della sua divinizzazione) e della naturalizzazione dell'uomo (e/o della sua divinizzazione).

In fondo il *mythos* è l'atto di linguaggio per eccellenza, la performatività del paradigma, così come il *logos* se la finge per proiettarvi l'essenza e il potere che pensa suoi (Nancy, 2002, p. 117).

Parlare di mito significa sia rivolgersi a ciò che abbiamo appreso dalle istanze decostruttive del pensiero novecentesco, sia interrogarsi sulla sua capacità di edificare mondi, mostrando il *come* della loro invenzione. È in tale contesto che si misura la distanza tra noi e un presunto e opaco oggetto-mito, distanza che è riflessione volta a individuare metodi di interpretazione i quali sappiano sottrarsi, *fin dove è possibile*, a un'ulteriore mitologizzazione. Tutta la posta in gioco di quest'impresa intellettuale sta nell'onestà con cui si ammette la difficoltà strutturale o, meglio, trascendentale a gestire tale sottrazione. Se si prende sul serio la nozione di macchina mitologica, il soggetto del discorso critico sul mito è invitato a guardare in faccia la cattura immaginaria esercitata dalla dimensione mitica nei confronti di qualunque istanza, compresa quella che opera nei suoi confronti con intenzioni decostruttive.

## 5

Lo studio del mito si affianca alla persistenza di altre e nuove mitologie, che, in particolare nel Novecento, hanno mostrato la loro tenace persistenza e ricorrenza, come hanno mostrato in particolare libri fondamentali per la comprensione della contemporaneità come *Il mito dello stato* di Cassirer e *la Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer.

Si tratta di ridefinire il tracciato storico che, secondo una lettura ingenua e irenistica, dal mito andrebbe verso la ragione e dal sacro verso il profano, riconoscendo che non vi è linearità progressiva ma la messa in scena, dall'andamento discontinuo e carsico, di un'opposizione tra *mythos* e *logos* che serve alla definizione e al posizionamento reciproco.

In un percorso che riguarda in qualche modo la considerazione in cui è tenuta lo statuto metafisico dell'esistere, la dimensione tradizionale del "sacro" nella modernità viene meno e risulta in qualche modo trasformata a fronte di un relativo disincanto e di una trasformazione del mitico in due diverse direzioni: da un lato può essere rimitizzazione continua in senso fondazionale, mentre dall'altro si configura come segno e rinvio utopico al futuro e regolativo di un agire politico.

Ci si può trovare a vivere immersi in una dimensione mitologica, fatta credenze istituzionalizzate in quanto naturalizzate, che si configurano come Realtà, Storia, Natura, Identità, la cui sostanzialità non dovrà mai essere né indagata né messa in discussione; o essere mossi da istanze critiche

consapevoli dell'importanza del mito, e che convivono con esso e con la sua inevitabilità, consapevoli della sua mancanza di spessore metafisico, e della sua leggerezza, che dovrà avere le caratteristiche di un "fondamento infondato". In altri termini, la perdita dei paradigmi tradizionali e il conseguente disorientamento può significare *rischio del reincantamento* o *possibilità di un riorientamento*.

Non è un caso che nel Novecento lo studio del mito sia diventato analisi delle forme mitiche e della loro produzione: nel secolo dei nazionalismi si è partiti con la genesi parallela della propaganda di guerra e della pubblicità di consumo, per arrivare all'analisi dei meccanismi di definizione delle appartenenze e delle pratiche condivise nelle società globalizzate a partire dal disvelamento delle retoriche della manipolazione veicolate da *mass* e *social media*.

A partire dalla riflessione sulla fotografia, sull'immagine, sull'illusione di verità e sulle strategie di persuasione, una generazione di intellettuali si è impegnata in una fortunata stagione di studi sulla mitopoiesi moderna, sulla mitologia come modo di espressione e come processo continuo di risemantizzazione: dai tardi anni cinquanta Roland Barthes (1994) ha mostrato che davvero *ogni cosa* può diventare mito, arrivando a individuare forme di mitologia in territori desacralizzati, come quelli della pubblicità, del consumo, degli stili di vita.

Nelle contemporanee società tardo moderne nuove mitologie sono tutte le narrazioni, ulteriormente legittimate dal proliferare di discorsività sullo *storytelling*, di cui si sono impossessati politici e pubblicitari: dai fumetti alla letteratura di genere, dai *blockbuster* cinematografici fino alle *fiction* televisive, e alle personali ricombinazioni simboliche che decorano i profili personali degli utenti dei *social network* e che ridefiniscono le loro identità attraverso la visualizzazione di intrecci e reti testuali diversificate e intricate. Tali dispositivi mediatici, sono potenti fattori di socializzazione che producono informazione e modelli di pensiero, veicolano rappresentazioni collettive, omologano stili di pensiero e di vita, ancora una volta naturalizzano la realtà come ogni altro dispositivo antropoietico.

Oltre che nel ricorrente ritorno di spettri del passato, le mitologie del quotidiano vanno ricercate per esempio nell'estetizzazione e nell'ossessione stilistica che accompagna i consumi. D'altro canto la stessa nozione di "cultura" è usata sempre più in modo mitico: il dibattito sul relativismo culturale e sullo "scontro di civiltà" sembrano confermarlo. Le differenze tra gruppi umani vengono esasperate fino a far sparire gli individui e per servire politiche economiche e strategie globali che necessitano di accettazione pubblica. Si dimentica però che le culture non sono sostanze che sovradeterminano gli individui, ma descrizioni idealtipiche, continuamente

mutevoli e sempre rinegoziate (Aime, 2004). Dinamiche di impoverimento, deprivazione socioculturale, apatia e alessitimia di massa, repressione paramilitare e iperconformismo e più in generale sofferenza psicologica legata all'impossibilità di agire e trasformare il proprio destino sono tratti molto diffusi e correlati con la globalizzazione economica di tipo neoliberale che caratterizza gli anni recenti. Tali fenomeni vengono in maggioranza recepiti come movimenti di *spossessamento dell'identità* a causa di una generica integrazione transnazionale politica, economica, culturale e provocano per reazione una chiusura di segno uguale e contrario, che spinge a una torsione sulle pratiche identitarie, intese come miti unificanti e riti di legame per servire dinamiche politiche bisognose di legittimazione.

Gli stereotipi nazionalisti, antisemiti, xenofobi – e più in generale ogni immagine semplificata della realtà – possono essere definite “mitologie comunitarie” che forniscono risposte facilitate per società in crisi; esse attraversano il lungo periodo con continuità, indipendentemente dal segno politico di superficie.

Il fascismo, il socialismo reale e i fondamentalismi religiosi, e persino le democrazie post-moderne – pur con gradi diversi di intensità e su contenuti di segno molto diverso – dal punto di vista della teoria della cultura operano in modo analogo nel definire attraverso l'autorità modelli ideali e cristallizzati di identità (Manea, 1995).

## 6

Ma se, come si evince da quanto detto sin qui, la nozione di mito risulta così poliedrica e sfuggente, ovvero metodologicamente difficile da maneggiare, non sarebbe meglio continuare a usare la vecchia nozione di ideologia? Ci sono ragioni per dubitare che quest'ultima sia capace di svolgere, da sola, una funzione critica se si tratta di dar conto di come una narrazione condiziona la costruzione di identità e guide, in maniera indiretta, l'azione dei collettivi. Per capire ciò, si ponga mente alle prestazioni della critica del mito intesa quale prosecuzione lineare e diretta della critica delle ideologie. Quando quest'ultima si spinge fino a criticare il mito, essa mette in campo un assunto non trascurabile, anzi prezioso, ovvero l'assunto secondo cui il mito va compreso come un discorso, come una narrazione performativamente efficace, capace di mobilitare risorse metaforiche (ma non solo) al fine di delimitare lo spazio simbolico entro cui i soggetti si muovono allorché devono soddisfare il proprio bisogno di identità riconoscibili e non negoziabili. In quel capolavoro che fu *Miti d'oggi* di Roland Barthes tutto ciò emerge con grande chiarezza (Barthes, 1994). In quel libro, per molti versi

innovativo e geniale, Barthes capisce anche – come ricordato sopra – che tutto può diventare mito, nel senso che la narrazione mitica può far ricorso a ogni risorsa disponibile per portare a termine il proprio compito. Ponendosi come un metalinguaggio che opera da parassita nei confronti di altri sistemi segnifici, il mito si insinua ovunque, si presta a rendere i propri servigi a chiunque sappia usarlo. Ma attenzione: è chiaro che per Barthes la funzione principale del mito resta quella di rendere naturale ciò che è storico, allo scopo di occultare rapporti di forza ben precisi – ovvero quelli gestiti a proprio vantaggio dalla classe borghese dominante. Il mito resta dunque la maschera che ricopre un sistema economico dato, a sua volta sorretto da un assetto politico e sociale di un certo tipo. Il mito si fa complice di un abuso ideologico, si mette al servizio dell'ideologia borghese nel momento in cui questa aspira a farsi discorso totalizzante, capace di porre come ovvio e naturale il proprio dominio.

Non si riesce a sfuggire così all'impressione che tale smascheramento del mito altro non sia che la prosecuzione del consueto smascheramento dell'apparato ideologico, ovvero di un discorso che occulta e mistifica. In tal modo si riporta dentro il discorso che ha come obiettivo lo smascheramento dei miti una postura teorica che da sempre caratterizza la critica delle ideologie e che consiste nel ritenere possibile l'esistenza di sfere dell'agire e del comunicare prive di componenti mitiche. Se il mito, al pari dell'ideologia, si limita a rivestire e occultare, allora sotto la veste e l'occultamento esiste – o può esistere, nel senso che si tratta di qualcosa la cui esistenza va postulata – una sfera caratterizzabile se non come “autentica”, almeno come “non mitica”. In Barthes, per esempio, era la sfera della produzione materiale, della trasformazione del mondo per opera del lavoro, a poter sottrarsi a quella operazione di miticizzazione del reale che è trasformazione del mondo in immagine – laddove, è chiaro, la metafora dell'immagine veicola l'idea dell'inconsistenza e dell'irrealtà, mentre quella del lavoro e della produzione veicola l'idea della concretezza, quindi, in fondo, di ciò senza di cui la società umana non potrebbe esistere. Se però, come si è cercato di mostrare sin qui, si assume che l'esistenza di una simile sfera non intaccata dal mito sia altamente problematica (potremmo anzi dire che essa stessa è un mito), ciò vuol dire che si deve poter disporre di un apparato teorico che ci permetta di distinguere i casi in cui ci si trova di fronte a un'ideologia da quelli in cui, invece, si ritiene sia all'opera il mito.

Ciò che deve necessariamente emergere, quando si evoca la nozione di ideologia, è la possibilità che coloro i quali operano avendo come fonte di orientamento un apparato discorsivo definibile in termini di ideologia possano sostituirlo con altri, aventi più o meno la stessa funzione. Un discorso ideologico non è mai semplicemente una razionalizzazione a posteriori

dell'azione, che magari non viene nemmeno vissuta e concepita dall'attore quale razionalizzazione circostanza, quest'ultima, che giustificerebbe il fatto che lo studioso di scienze sociali non prende mai per vera la costruzione ideologica, ipotizzando di poter scoprire ciò di cui essa sarebbe, appunto, la razionalizzazione. La costruzione ideologica deve semplicemente essere sostituibile nella sua funzione di orientare e giustificare l'azione. Insomma: le ideologie si possono anche smascherare o decostruire, se si preferisce ma ciò che conta è il fatto che siano funzionali a determinati corsi di azione condivisi da un collettivo (Luhmann, 1983, pp. 57-71). Quest'ultimo non si munisce di un dispositivo ideologico per nascondere ciò che va fatto, ma, al contrario, fa appello a un'ideologia proprio per rendere trasparente a sé stesso il percorso da seguire entro il perimetro organizzativo o istituzionale che ne delimita il raggio di azione. Ogni collettivo, inoltre, ha a disposizione una o più opzioni in relazione alle scelte ideologiche che si possono compiere, ma, una volta scelta questa o quella opzione, altre interpretazioni dell'agire collettivo verranno escluse, almeno sino a che l'ideologia dominante non viene rimessa in discussione. Tale dinamica dipende dal fatto che, entro i collettivi, i corsi di azione vanno giustificati, vanno cioè resi pertinenti in riferimento a uno sfondo di nessi causali riconoscibili, tali per cui si rende trasparente e dunque negoziabile il riferimento ai mezzi prescelti in vista del raggiungimento dell'obiettivo. Base necessaria per stabilire il consenso in merito a determinati scopi rispetto ai quali orientare l'azione sociale o politica, in modo da ridurre il tasso di conflittualità che accompagna i processi decisionali, l'ideologia può diventare alla fine routine, può cioè stemperarsi fino al punto da coincidere con un serbatoio di valori più o meno condivisi, atti a fornire riferimenti comuni e narrazioni identitarie più o meno forti.

Diverso il caso del mito: i miti non si negoziano, e risultano difficilmente sostituibili. In confronto con le ideologie, mantengono, si potrebbe dire, un grado di performatività maggiore. Ma non è solo questione di intensità: il punto è che i miti si prestano poco a essere "visti" dall'attore che vi si riferisce per orientare l'azione. Il mito diventa pertinente, lo ribadiamo, entro il discorso del soggetto della scienza che di esso si serve per costruire una specifica griglia di intelligibilità. Esso si rende visibile solo se si è deciso – con un atto di forza, per così dire – di attribuirgli la funzione di connettere uno o più presupposti taciti dell'azione. Il valore sociale e politico di questi presupposti si misura non in relazione a ciò che essi riescono a "far fare" ad alcuni membri del collettivo, ma in relazione al "minor sforzo" che essi riescono a imporre nel far adottare un determinato corso di azione.



Un esempio servirà a chiarire questo assunto. Da decenni, a livello globale, in ambiti sia istituzionali che aziendali si opera a partire dall'ipotesi secondo cui uno specifico modello di razionalità, desunto dalle teorie economiche correnti, è in grado di fornire tutti gli elementi di cui si ha bisogno per spiegare l'azione individuale. Tale modello di razionalità possiede sia virtù descrittive che normative. Si parte dall'assunto secondo cui gli umani scelgono in base a preferenze. Per salvaguardare la neutralità rispetto al valore di tale assunto, si afferma che non conta il contenuto di tali preferenze. Ciò che conta, è che l'attore scelga in base alle proprie preferenze, ordinate in modo tale da garantire che siano rispettati alcuni requisiti logici basilari (completezza e transitività). In tale contesto, il fatto che il soggetto massimizzi l'utilità altro non significa – molto semplicemente – che il soggetto è in grado di fare ciò che preferisce. Fin qui ci si muove sul terreno della pura normatività: non si dice cosa gli umani facciano, si dice cosa devono fare per essere razionali. Ma a che servirebbe una teoria che si muove a livelli di astrazione tali da non permettere alcuna connessione con ciò che gli umani fanno realmente? A poco, è ovvio. Da qui la necessità di riempire di un qualche contenuto le preferenze. La teoria economica assume dunque, con un buon livello di approssimazione, che gli umani siano egoisti e che tendano a voler migliorare le proprie condizioni di vita – insomma il proprio benessere (e non a caso la teoria economica neolibérale dominante definisce se stessa "*welfare economics*"). Forse non tutti sono egoisti; forse non tutti gli umani sono sempre e comunque egoisti. Ma si può ragionevolmente supporre che lo siano spesso. Il punto è che tale supposizione, sensata e plausibile o meno che sia, porta con sé una montagna di assunti valoriali, i quali vengono immessi nel corpo della teoria senza che si renda davvero conto del passo così compiuto.

Che qui ci si trovi di fronte a un indebito mescolamento di descrizione e prescrizione, risulta evidente. Che nell'ambito del discorso scientifico si compiano sovente simili mescolamenti, non deve stupire. Quel che va messo in luce è il fatto che l'intersezione di descrizione e prescrizione operata dal discorso economico neolibérale si pone a un livello discorsivo che è capace di incidere sui processi decisionali dei collettivi a una profondità inedita, come non si è mai verificato nel caso di una disciplina accademica. Molti sono i fattori che hanno contribuito a ciò. In primo luogo, vi è stata la trasformazione dell'economia in scienza naturale, con la conseguente valorizzazione immediata di tutti i risultati raggiunti dall'economista: se il sapere di quest'ultimo è paragonabile a quello del fisico, ci si può aspettare che sia capace di produrre conoscenze oggettive, affidabili (Porter, 1995).

In secondo luogo, vi è la capacità dell'economia di porsi, da qualche decennio a questa parte, come un sapere che prevede il comportamento degli attori in condizioni di incertezza e in assenza di informazioni complete. Si tratta di un sapere che permette dunque di comprendere i processi vitali e adattativi degli individui, i quali potranno venir gestiti non come macchine semplici che reagiscono a uno stimolo, ma come organismi che accumulano informazioni dall'ambiente per poter competere in esso con altri organismi (Mirowski, 2002). Si noti – il punto è infatti centrale – che parlare qui di incertezza e adattamento non significa che il sapere dell'economista rinunci ad avere, come stella polare rispetto alla quale orientarsi, il modello di razionalità della scelta descritto sopra. In altre parole, l'economia è ben lungi dal voler trasformarsi in un sapere dei sistemi complessi, governati da una causalità non lineare. Se così fosse, essa si trasformerebbe in un sapere critico di ben altra portata, in quanto dovrebbe considerare con attenzione l'intreccio che lega gli uni agli altri gli attori operanti nei collettivi. Al contrario, l'economia continua a considerare solamente l'azione del singolo individuo, inteso quale massimizzatore – se entrano in scena le istituzioni e il loro ruolo quali cornici dell'azione individuale, queste contano solo come regolatori dell'ordine sociale, oppure come agenzie capaci di distribuire informazioni, premi, incentivi, come se l'averle create e il mantenerle in vita fosse il frutto di una scelta compiuta da individui per i quali risulterebbe assai svantaggioso vivere in una società priva di ordinamenti normativi.

Ora, se la descrizione di tutti questi elementi viene inserita dentro l'ipotesi che il discorso economico abbia una valenza mitica, compiamo un ulteriore passo in avanti nella nostra analisi. Ciò permette di capire, infatti, come mai la razionalità economica sia stata adottata quale strumento di governo – biopolitico aggiungerebbe Foucault (2005) – a livello globale. Se assumiamo che una delle funzioni principali del mito consiste nel ridurre la complessità, diviene plausibile affermare che il discorso economico oggi operi quale mito fondatore della società globale. Poiché la razionalità economica è al tempo stesso razionalità governamentale, il discorso economico si presenta in grado di assolvere la funzione che in passato veniva assolta dal discorso etico-politico. Quest'ultimo, infatti, si collocava accanto al discorso economico e forniva un archivio di argomenti, utilizzabili nell'agorà, al fine di decidere come distribuire le risorse e l'accesso a esse, in base a criteri di equità, giustizia o eguaglianza – criteri controversi e controvertibili, ma presenti nel dibattito in quanto necessari per poter identificare le poste in gioco etico-politiche oggetto di negoziazione. In un contesto in cui la differenziazione funzionale tra ambiti discorsivi e decisionali funziona ed è operante, nessun ambito discorsivo può aspirare

a occupare una posizione egemone. Nel caso delle società neoliberali contemporanee, invece, il discorso economico – e il modello di razionalità da esso veicolato – non dialoga con altri ambiti discorsivi, ma, ponendosi quale insostituibile ed efficace tecnologia dei processi decisionali, si fa procedura regolatrice e ordinatrice, e nel contempo contribuisce a istituire procedure generalizzate di *accountability* – sia entro le organizzazioni private che entro le istituzioni pubbliche. Come aveva ben visto Luhmann, il dominio della procedura serve a rendere inutili le discussioni sul vero e sul giusto che stanno alla base di decisioni atte a dirimere controversie sui criteri di accesso alle risorse e sulle modalità della loro distribuzione (Luhmann, 1995). Investito di una simile performatività (Callon, 1998), il discorso economico non si pone dunque come ideologia della gestione delle vite e degli spazi di interazione – sia a livello macro che a livello microsociale. Se così fosse, potremmo in qualunque momento sostituirlo con regimi discorsivi che permetterebbero di ridare spazio alla distinzione tra ambito delle decisioni politiche e ambito delle decisioni economiche. Esso, piuttosto, funziona quale mito fondatore dei collettivi nel senso che promette non solo efficienza – l'efficienza garantita dalla misura degli output posti in relazione agli input iniziali, ovvero l'efficienza che si constata in base a un'analisi del rapporto costi/benefici – ma anche controllo, a tutti i livelli, di quella conflittualità che sorge spontaneamente quando i membri di un collettivo si confrontano in relazione ai valori di giustizia e libertà che devono stare alla base della vita associata. Con ciò non si sta dicendo che sia di natura mitica il modello di razionalità che il discorso neoliberale, desumendolo dalla *welfare economics*, estende a tutte le sfere dell'azione umana. Ma si sta dicendo che è mitica la natura della percezione che i soggetti finiscono con l'avere della propria posizione in quanto attori: la libertà che viene loro attribuita, e che spesso essi stessi ritengono effettivamente di esercitare, altro non è che la libertà di un'impresa che mira a sopravvivere in un ambiente potenzialmente ostile e che deve costantemente monitorare l'azione di altri soggetti presenti nello stesso ambiente. Se, con Blumenberg (1991), intendiamo il mito quale narrazione che serve a tenere a bada e a lasciare sullo sfondo domande troppo impegnative e radicali su come e a quali condizioni si organizza la vita associata, allora è chiaro che il discorso neoliberale si presenta come un mito potente e difficilmente contestabile: esso, infatti, ha reso possibile la scomparsa di forme tradizionali di solidarietà e di empatia e ha reso nel contempo ovvia l'idea secondo cui la gestione politica di un collettivo consiste solo nella composizione di interessi individuali a ciascuno dei quali deve essere data la possibilità di prevalere sugli altri in base alla forza di cui dispone. Un mito politico, dunque, che deve la sua efficacia alla formula di cui si serve per spiegare, senza residui,

ogni azione umana, che viene intesa – giusta la definizione che di essa dà il sapere degli economisti – quale insieme di scelte compiute da un soggetto posto di fronte a un insieme di scopi e ai mezzi, scarsi, necessari per il loro raggiungimento.

8

Nel cruciale rapporto tra mito e politica, definito dalla presenza delle “grandi narrazioni”, è in gioco la questione della legittimazione delle democrazie moderne, poiché, oltre la necessaria critica di un modo di comunicare mitificante, autoritario e violento, continua a mancare uno che possa essere critico, chiaro e persuasivo al tempo stesso, senza essere mitologico e semplicemente il rovescio dell’altro. *Sapiens* non può fare a meno di narrazioni, fatti eminentemente politici in grado di ridefinire scenari futuri e di garantire legittimità all’azione collettiva. D’altro canto, come ha scritto Jesi (2002a), il ricorso al mito da parte della propaganda politica è «per la sua stessa natura un elemento “reazionario”», anche quando le sue finalità sono progressiste. Se si evocano soggetti emotigeni, come sono le immagini mitologiche, la razionalità critica viene messa fuori gioco. «*Com’è possibile indurre gli uomini a comportarsi in un determinato modo – grazie alla forza esercitata da opportune evocazioni mitiche – e successivamente indurli a un atteggiamento critico verso il movente mitico del comportamento?*».

Tra gli anni sessanta e settanta gli intellettuali critici meditavano su una necessaria “demitizzazione” del politico proponendo, sulla scia di Mann, di Brecht, di Benjamin, di Adorno, che il discorso artistico fosse l’unica possibile esperienza mitica “genuina”, capace di parlare alla collettività nel «rispetto per l’uomo». La demitizzazione radicale è impossibile, dal momento che la sola razionalità analitica e amministrativa non sembra capace di superare le secche del nichilismo, preparando il terreno a reincantamenti inaspettati, fondamentalisti e dogmatici. Il mito va accolto, decostruito e umanizzato senza misconoscerne significati, immagini e emozioni, che se negati finiscono per alimentare nostalgie tradizionaliste e identitarie. Il significato inemendabile del mito nella definizione delle memorie culturali e delle identità politiche invoca un suo possibile uso legittimo per la definizione degli orizzonti, dei problemi e dei *frames* di riferimento: il *mito-utopia*, narrazione che è insieme riflessione al servizio di una razionalità cosciente e responsabile. Ancora una volta si tratta di sostenere la «politicizzazione dell’arte» contro l’«estetizzazione della politica» operata dalle destre – intendendo con questo termine tutti i poteri neo-mitologici – evitando di cadere nei tranelli generati dal cortocircuito tra mito e potere (Nancy, 2002; Citton, 2013).

Si tratta di pensare una discorsività, testuale e visuale, che articoli idee e immagini in sequenze e le raffreddi rispetto al calore irrazionale del mito presentato nella sua organicità: in altri termini di generare narrazioni autodemitizzanti in nuove forme di ironia e straniamento. La condizione per non cadere in nuove tecnicizzazioni fasciste, mercantilistiche e neoconservatrici sembra risiedere nella capacità di entrare nella sfera del mito senza smettere di riflettere, in “stato di veglia”, sull’emozione che esso genera. Un nuovo *mythos*, al tempo stesso metacritica di sé e dichiarazione di sfiducia verso ogni mito, antidoto del suo precipitare in feticcio per le comunità che in esso si cercano (Wu Ming, 2009).

Dalla crisi dell’orientamento e dalla necessità di rimettere insieme il proprio scenario con i pezzi infranti di quelli precedenti sono nate ogni volta risposte inaspettate per il riscatto dalla solitudine, dall’anomia e dalla povertà di immaginazione. Da un momento di crisi economica, morale e politica come quello di oggi, può sorgere inaspettato il cambiamento. La mitologia possibile, il ritorno di narrazioni capaci di parlare alle comunità in senso progressista, deve coincidere con una consapevole mitopoiesi leggera. Questa si presenta come racconto infondato, che mostra i segni del lavoro dell'autore e la dimensione umana del mito, attraverso il montaggio, la citazione e una pratica di scrittura nella quale il linguaggio espone la frattura tra realtà e immaginazione, tra io e oggetto mitico. Questo potrà accadere nella misura in cui il mito sia restituito alla sua origine di racconto, che si mantiene nel luogo di origine di ogni apparire dei fenomeni alla coscienza. Come ha scritto Philippe Lacoue-Labarthe, in *Préface à "La Disparition"*: «funambolismo metafisico senza parapetto metafisico. O se preferite esperienza metafisica svuotata, pura esposizione al nulla».

## Bibliografia

- Aime, M. (2004). *Eccessi di culture*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
- Id. (1994). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi (ed. or. 1957).
- Blumenberg, H. (1987). Approccio antropologico all'attualità della retorica. In Id., *Le realtà in cui viviamo* (pp. 85-112). Milano: Feltrinelli (ed. or. 1971).
- Id. (1991). *Elaborazioni del mito*. Bologna: il Mulino (ed. or. 1979).
- Id. (2006). *Beschreibung des Menschen, aus dem Nachlaß herausgegeben von M. Sommer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Id. (2009). *Paradigmi per una metaforologia*. Milano: Raffaello Cortina (ed. or. 1960).
- Brelich, A. (1979). *Storia delle religioni: perché?* Napoli: Liguori.
- Callon, M. (Ed.) (1998). *The Laws of the Market*. Oxford: Blackwell.
- Certeau, M. de (2006). *La scrittura della storia*. Milano: Jaca Book (ed. or. 1975).
- Citton, Y. (2013). *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*. Roma: Edizioni Alegre (ed. or. 2010).
- Derrida, J. (1991). *Oggi l'Europa*. Milano: Garzanti (ed. or. 1991).
- Id. (1992). Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis). *Oxford Literary Review*, 14, 3-22.
- Id. (1997). *Il segreto del nome*. Milano: Jaca Book (ed. or. 1993).
- Detienne, M. (2009). *I giardini di Adone*. Milano: Raffaello Cortina (ed. or. 1972).
- Douglas, M. (1990). *Come pensano le istituzioni*. Bologna: il Mulino (ed. or. 1986).
- Dubuisson, D. (1995). *Mitologie del xx secolo. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*. Bari: Dedalo (ed. or. 1993).
- Foucault, M. (2005). *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-77)*. Milano: Feltrinelli.
- Horkheimer M. - Adorno, T.W. (1966). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi (ed. or. 1947).
- Jesi, F. (2002). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su R. M. Rilke*. Macerata: Quodlibet (ed. or. 1976).
- Id. (2002a). *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi (ed. or. 1967).
- Kerényi, K. (1993). *Scritti italiani (1955-1971)*. Napoli: Guida.
- Lacoue-Labarthe, P. - Nancy, J.-L., (1992). *Il mito nazi*. Genova: Il Melangolo (ed. or. 1991).
- Leghissa, G. (2007). *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità*. Milano: Mimesis.

- Lévi-Strauss, C. (1974). *L'uomo nudo*. Milano: il Saggiatore (ed. or. 1971).
- Lotito, L. (2003). *Mito e filosofia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Luhmann, N. (1983). *Illuminismo sociologico*. A cura di R. Schmidt. Milano: Il Saggiatore.
- Luhmann, N. (1995). *Procedimenti giuridici e legittimazione sociale*. Milano: Giuffrè (ed. or. 1983).
- Manea, N. (1995). *Clown. Il dittatore e l'artista*. Milano: Il saggiatore (ed. or. 1992)
- Melandri, E. (2012). *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet (ed. or. 1968).
- Mirowski, P. (2002). *Machine Dreams. Economics Becomes a Cyborg Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nancy, J.-L. (2002). *La comunità inoperosa*. Napoli: Cronopio (ed. or. 1986).
- Nussbaum, M. (2007). *Le nuove frontiere della giustizia*. Bologna: il Mulino (ed. or. 2006).
- Pasqualotto, G. (2008a). *East & West. Identità e dialogo interculturale*. Venezia: Marsilio.
- Id. (a cura di) (2008b). *Per una filosofia interculturale*. Milano: Mimesis.
- Porter, T.M. (1995). *Trust in Numbers: The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Said, E. (2007). *Umanesimo e critica democratica*. Milano: Il Saggiatore (ed. or. 2004).
- Id. (2013). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli (ed. or. 1978).
- Spivak, G. C. (2004). *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Meltemi (ed. or. 1999).
- Vernant, J.-P. (2007). *Mito e società nell'antica Grecia*. Torino: Einaudi (ed. or. 1974).
- Id. (2009). *Un'interpretazione*, in Detienne (2009), 169-206.
- Wiredu, K. (2007). Come non comparare il pensiero africano con quello occidentale. In G. Leghissa (a cura di) (2007), *Filosofie in Africa* (pp. 29-40). Milano: Mimesis (ed. or. 1976).
- Wu Ming (2009). *New Italian Epic*. Torino: Einaudi





# Tracce del mito nell'arte del Novecento

— Martina Corgnati

**N**on è semplice identificare le articolazioni e le linee evolutive di un termine, in fondo così vago e abusato, come il mito nelle arti visive del Novecento: non per nulla, un tentativo in questo senso con ambizioni di eshaustività, fino a questo momento, non è mai stata affrontato negli ambiti della storia e della critica dell'arte visiva, forse proprio a causa della dimensione sfuggente che il problema assume nel contesto suddetto e delle numerose declinazioni che esso presenta e ha presentato nel corso del secolo. Infatti, nell'arte moderna e contemporanea, si possono individuare almeno quattro modalità di manifestazione o, se si preferisce, "categorie" mitiche del tutto diverse le une dalle altre. Scopo di questo sintetico contributo sarà allora innanzitutto di delinearle, di distinguerle e di esemplificarle in maniera sufficientemente ricca.

### Tematizzare

La prima è costituita dai contenuti mitici che alcuni artisti hanno prescelto e rappresentato con particolare frequenza e intensità: a cominciare naturalmente da Giorgio de Chirico che di figure e immagini tratte dalla mitologia greca e delle tradizioni classiche ha fatto la sua cifra più caratteristica. Proprio per questo, più che di mito, nel suo caso bisognerebbe parlare di “composizioni mitologiche”, desunte peraltro in buona parte da simbolisti tedeschi come Arnold Böcklin e Max Klinger, e immerse in una «dimensione mitica, [...] una realtà spazio temporale straniata e metafisicamente sospesa» (Poli, 2000).

Calati in un'ambigua teatralità, frequentata da non pochi elementi contemporanei come una locomotiva con il pennacchio di fumo, un orologio da parete o un guanto di gomma, Apollo e i Dioscuri, Ettore e Andromaca, il Minotauro e Arianna diventano presenze vagheggiate, “miti” in quanto frammenti di una memoria culturale, di un Eden perduto e ricostruibile solo attraverso la concezione schopenhaueriana dell'arte, “consolazione metafisica” perché permette la contemplazione estetica. Mito dell'origine, allora, efficace e seduttivo perché remoto e “separato” da una distanza insormontabile; mito inteso come «narrazione sacra di avvenimenti cosmogonici, di imprese di fondazione culturale e di gesta e origini di dei e di eroi», secondo quanto recita alla voce “mito” il dizionario Zingarelli, salvo il fatto che al posto degli dei e degli eroi classici l'artista colloca se stesso, novello Dioscuo, ispirato dal dardo apollineo di nietzscheana memoria.

Dunque, la strategia dechirichiana riesce a configurare in modo convincente e potente uno stile a base di dimensioni mitiche e di contenuti mitologici, con le loro peculiari, affascinanti e malinconiche atmosfere di irrecuperabile lontananza e di dichiarata artificiosità; e lo fa in termini talmente esemplari e che emularli o ripeterli in termini altrettanto paradigmatici non è più stato possibile, nel corso del Novecento e fino a oggi, da parte di nessun altro artista che abbia attinto i propri contenuti da fonti mitologiche, tradizionali o narrative (i nibelunghi dei romantici tedeschi o le Ofelie dei preraffaelliti), oppure da fonti magico-esoteriche (come fa per esempio Yves Klein adottando sempre il blu e sempre lo stesso tipo di blu in quanto segno dell'infinito, della spiritualità, della sapienza tradizionale), o antropologiche in senso lato (come sono le “azioni” ritualizzate di *performers* e di non pochi artisti concettuali).

## S/mitizzare

La seconda categoria di mito nell'arte, o, per meglio dire, la seconda modalità di manifestazione del mito in ambito artistico, probabilmente la più diffusa in termini quantitativi assoluti, è quella inerente alle opere d'arte "mitizzanti" o, al contrario, "smitizzanti", s'intende concepite in termini tali da mitizzare o smitizzare soggetti, idee, contenuti, o messaggi. Mitopoietica, in questo caso, è l'opera stessa, la "messa in immagine" che risulta in quanto tale operazione mitizzante o, al contrario, smitizzante, in maniera variamente efficace e formalmente assai differenziata in base alle diverse strategie che gli artisti, o i *maître à penser* dei movimenti cui essi partecipano, di volta in volta scelgono di mettere in atto.

Una particolare concentrazione di azioni teoriche e artistiche volte alla costruzione di nuove categorie mitiche la si incontra in apertura del Novecento. Fra l'altro, bisogna premettere che la stessa definizione di avanguardia artistica, mediata dal romanticismo (Poggioli, 1962), contiene in sé un'intensa valenza mitizzante. E mitizzanti sono anche le violente rotture della tradizione artistica e, più in generale, socio-culturale, operata da gruppi "misti" formati da artisti visivi e letterati. A cominciare dal Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti che, già nel *Primo Manifesto* (1909), si fa portatore di un'intensa tensione automitizzante, mitopoietica, volta verso nuovi oggetti e contenuti (le macchine, la velocità, la tecnica) a discapito di altri (il mondo borghese, l'artigianato, la natura). E le immagini elaborate dai simpatizzanti o sostenitori del movimento rispecchiano questa ideologia con dogmatica determinazione anche se con strumenti assai poco innovativi, come la pittura divisionista o comunque la pittura invece che la fotografia, nei confronti della quale, anzi, Marinetti e Umberto Boccioni nutrivano un'aperta diffidenza, nonostante che essa a quell'epoca fosse l'unica tecnica che consentisse di produrre immagini "meccaniche" cioè moderne (Marra, 1999, p. 18 ss.).

La costruzione del mito futurista, in arte, si avvale invece di tecniche comunicative abbastanza tradizionali e consolidate, quali, per esempio, una strategia compositiva che pone il soggetto principale sempre al centro dell'immagine e adotta di preferenza una costruzione dal disegno tagliente, violento, incisivo, forme dilatate, ampie, addirittura incombenti, che campeggiano magniloquenti e dinamiche nello spazio della tela. Anche le presenze antropomorfe sono aggressive e incalzanti: esse occupano lo spazio quasi con arroganza, come accade per esempio nell'opera forse più iconica di Boccioni, *Materia*.

Non meno efficace, ma di segno diametralmente opposto, la strategia dadaista, messa a punto negli anni Dieci dai fondatori del Cabaret Voltaire

e da altri artisti attivi fra Colonia, Parigi e gli Stati Uniti. Costoro scuotono intellettuali, collezionisti e operatori artistici di mezza Europa con le loro azioni irriverenti e violentemente smitizzanti che attaccano indifferentemente tutti i valori, concezioni, gusti e cose ritenute degne, buone e rispettabili: patria, lavoro, famiglia, militarismo, imperialismo, ma anche, naturalmente, buona arte, buona musica, buona poesia, cultura alta, morale, religione, rispettabilità, affidabilità, serietà. L'antidoto dada, caustico e grottesco, potenzialmente non risparmia nessuno, neppure i suoi propri adepti, i primi a non presentarsi come “artisti” ma piuttosto come pagliacci, buffoni, sabotatori, persino pugili, come Arthur Cravan.

L'umore caustico di dada si sparge come un potente corrosivo da Zurigo a Colonia, Berlino e Parigi. Si può dire che per ogni “valore” esistente, Dada metta a punto un “anti-valore” che diventa rapidamente “mitico”, per decenni e fino agli anni settanta almeno, se non fino a oggi. O mitico, almeno, per tutti i gruppi e le individualità che si riconoscono nella sovversione e nel sabotaggio culturale ma anche politico dell'esistente: fra questi, il Lettrismo, il Surrealismo rivoluzionario, gran parte della Poesia visiva e soprattutto il Situazionismo di Guy Debord.

Così, mentre a Zurigo Tristan Tzara, Hugo Ball e Emmy Hennings trascorrono le serate bersagliando il pubblico con uova puzzolenti, biascicando canzonacce volgari o gridando, in piena guerra, slogan violentemente pacifisti nelle orecchie dei benpensanti svizzero-tedeschi, Marcel Duchamp sfida con imperturbabile leggerezza il sistema dell'arte mettendo a punto un'anti-opera definita ready-made, destinata a diventare rapidamente un mito dell'arte moderna. Un'anti-opera che riesce a liquidare contemporaneamente il mito dell'abilità tecnica e manuale dell'*artista faber*, quello della coerenza stilistica, quello della qualità estetica e quello del “valore” conseguente e derivato da tutte le qualità precedenti: l'artista non fa un ready-made, lo sceglie in base a una decisione del tutto imperscrutabile e arbitraria, e esso non è né bello né brutto, anzi assume i connotati di opera d'arte solo ed esclusivamente grazie al contesto, la galleria d'arte, in cui viene collocato con un vero e proprio colpo di mano da parte dell'artista o dei suoi “complici”.

Quasi superfluo precisare che le considerazioni tecniche, stilistiche, estetiche e commerciali sono del tutto fuori luogo di fronte a un lavoro siffatto. Per questo, se il ready-made è un prodotto artistico, qualunque cosa può esserlo, destabilizzando così ogni criterio di distinzione fra opera d'arte e il resto del mondo e degli oggetti.

È interessante rilevare come, nonostante tutte queste anti-qualità, i ready-mades duchampiani o le loro copie (gli originali sono andati perduti e sono stati replicati dall'artista stesso), come anche le altre produzioni

dada e new-dada, a cominciare dalla *Merda d'artista* di Piero Manzoni, siano diventati miti e icone di un'anti-mitologia in cui buona parte dell'arte moderna si è riconosciuta con convinzione e fervore. Buona parte ma non proprio tutta: il surrealismo infatti, mentre collabora con dada per liquidare una serie di tradizioni o miti ritenuti falsi e deprecabili (la famiglia, la morale borghese, le terapie psichiatriche e i loro somministratori), ne solleva però altri, a cominciare da quello del gesto e della scrittura automatica, oppure della donna-musa o, ancora, dell'inconscio come sorgente di creatività viva e autentica.

Miti, in buona parte, che assomigliano a utopie, a proposizioni non vere, secondo una comune definizione da dizionario (ancora lo Zingarelli aggiunge alla quarta accezione del termine “mito”: «speranza utopistica, costruzione dell'intelletto priva di fondamento»), ma sostenute e difese strenuamente dal movimento e soprattutto dal suo leader, André Breton, che sembra agire sotto l'incantesimo di un'ideologia tutta modernista, cioè quella di rifondare i linguaggi dell'arte, della politica e dell'esistenza intera, sulla base di regole nuove, rispondenti a esigenze più naturalmente “umane” perché dedotte non dalle coercizioni positiviste e perbeniste della borghesia conservatrice ma dalle illuminazioni intuitive e rese accessibili dal contatto con la verità profonda dell'uomo, con l'arte e la poesia. Di segno assai diverso le mitizzazioni operate dalla Pop Art nei confronti dei propri contenuti, soggetti e della stessa cultura di massa che, per la prima volta, supera così il gap che l'aveva sempre distanziata dalla cultura alta e accede da protagonista e a pieno titolo nei territori di quest'ultima, dell'arte “bella”.

Nonostante che alcuni autori abbiano insistito sulla valenza ironica e critica verso il mondo dei consumi e di quella società dello spettacolo che la Pop Art mette attentamente in cornice (Dorfles, 1988), è difficile non riconoscere la potente iconicità delle *Marilyn* di Andy Warhol come delle gigantesche vignette di Roy Lichtenstein o dei coloratissimi oggetti fuori scala di Claes Oldenburg, a cui si adattano particolarmente bene alcune definizioni di “mito” proposte da Roland Barthes: «diventando forma, il senso allontana la sua contingenza; si svuota, si impoverisce, la storia evapora, resta la lettura. Si ha uno scambio paradossale delle operazioni di lettura, una regressione anormale del senso alla forma, dal segno linguistico al significante mitico» (Barthes, 1974, p. 199). E ancora: «Il mito preferisce lavorare in aiuto di immagini povere, incomplete, dove il senso è già molto scarnito, tutto pronto per una significazione: caricature, pastiches, simboli etc.» (ivi, p. 208). Difficile individuare una descrizione più convincente di gran parte delle immagini di Warhol, da cui tutti i particolari non strettamente necessari sono stati eliminati, e che proprio per questo rendono tutto “mitico”, statico, superficiale, che si tratti di Jacqueline Kennedy o di

Mao, dell'Empire State Building o di catastrofici incidenti d'auto.

L'artista pop utilizza tutti gli strumenti messi a disposizione dalle tecniche della riproduzione di massa, dalla foto-tessera all'offset, per produrre immagini industriali che, nella loro variopinta e inespressiva piatezza, si configurano come vere e proprie icone del presente: un presente che coinvolge forme, materiali e contenuti, che congela e rende superflua qualunque narrativa, un presente di supermarket e dive di Hollywood, di giornaletti e pizze, di cronache nere e fiori di plastica. L'artista sceglie degli scoop, delle star, dei prodotti di successo già molto seguiti, molto famose, molto acquistati ma non ancora *mitici* perché ancora troppo effimeri, troppo popolari, troppo trash, e col suo intervento ne spazza via dettagli e contingenze, in una parola *la storia* di Barthes (cioè la cronaca) e li rende forma (cioè li congela in una presunta e artificiale *eternità*).

Dunque negli *Swinging Sixties* del baby boom e della protesta giovanile, dei Beatles e del Situazionismo, della Pop e del Minimal, due diversi filoni mitici si contrappongono nell'arte o, forse, si completano a vicenda: quello legato all'oggetto artistico che si fa pseudo-prodotto (o il prodotto che si fa oggetto artistico: emblematico il caso della *Campbell Soup*, ancora di Warhol), schema geometrico, come vuole Sol Lewitt o pura e semplice tautologia secondo i paradigmi della Minimal art, e quello legato al gesto artistico, gratuito e a-funzionale, che diventa innesto o scintilla di una dinamica politica e sociale altamente eversiva. Entrambi, però, finiscono per riconoscere nell'artista un leader, un guru, un illuminato, un apri-pista e un ottimo promoter.

### L'artista mitico

Questo è il terzo, importantissimo momento di manifestazione del mito nell'arte: a diventare mitico è l'artista, assunto al rango di una vera e propria star. Da Picasso a Duchamp, da Warhol a Beuys, da Pollock a van Gogh, l'artista viene "mitizzato" per il suo stile di vita e di comportamento ancor prima che per la sua opera, a cui si attribuisce il valore di testimonianza e di anticipazione del senso che le cose del mondo avrebbero assunto dopo di lui.

E se gli atteggiamenti dell'artista non fanno che ricalcare, in realtà, soltanto dei vecchi stereotipi, quello del dandy, del viveur, del bohémien, del dongiovanni e quant'altro, in essi si insiste per vedere invece qualcosa di positivo e di nuovo perché si rispecchiano in un'opera dalle forme marcatamente moderne, imprevedute, illuminanti. È il caso di Pollock ubriacone (si ma avrebbe inventato l'*action painting* senza quelle dosi di alcool?), di Jean-Michel Basquiat drogato (si ma si poteva dipingere con tanta foga, intensità

e disperazione senza il crack nella Grande mela degli anni Ottanta?), di van Gogh psicotico o epilettico (sì, ma i sani di mente avrebbero potuto dimostrare quella libertà e quella potenza espressiva nel 1880?).

Genio e sregolatezza, naturalmente. È il primo, il più diffuso e il più banale dei mitici cliché attribuiti all'artista del Novecento, grazie a cui egli può diventare un vate dei tempi nuovi, una specie di eroe della coscienza e un *santo* posto al centro di un culto molto esigente, che fra l'altro comporta, soprattutto dagli anni ottanta in poi, il costante e regolare aumento dei prezzi delle opere, il sistematico sconfinamento della fama e della notorietà dell'autore ben oltre al mondo dell'arte, in mass-media e rotocalchi dediti a esplorare, con interesse quasi morboso e sapientemente coltivato, i suoi usi e costumi, aspetto fisico, abitudini sessuali, perversioni, ossessioni e sofferenze private, spesso del tutto indipendentemente dalla tipologia e dalle caratteristiche dell'opera.

Un caso emblematico che vale la pena di richiamare ancora è quello di Duchamp, il cui carisma viene rafforzato dalla strategia antiartistica da lui adottata coerentemente per tutta la sua vita. Duchamp, infatti, non solo si è dedicato a scegliere invece che a produrre “cose” materiali ma ha addirittura rifiutato di realizzare qualunque opera e si è consegnato invece, a lungo, al gioco degli scacchi e ad attività commerciali, osservando, al tempo stesso, un rigoroso e cocciuto silenzio di fronte a giornalisti, collezionisti, aspiranti biografi e teorici dell'arte. Insomma si può ben concludere che, nel caso di Marcel Duchamp, la sua sistematica fuga dal sistema dell'arte e dai suoi rituali abbia concorso in misura determinante a assicurarne la gloria e l'influenza straordinaria, forse superiore a quella di qualunque altro artista del secolo intero (Marcadé, 2009), proprio perché nel suo caso l'opera, cioè il feticcio, brilla per la sua assenza e la dimensione mitica si riversa sull'artista e sulla sua esistenza, finendo per coincidere con la sua “fama” e trasformandolo in una vera e propria “star” con tutti i suoi elementi caratteristici (Morin, 1995).

### Icona

Infine, la quarta modalità di manifestazione del mito nell'arte del Novecento è inerente all'opera, una certa, particolare opera che, come la *Gioconda* di Leonardo, diventa emblema rappresentativo di uno stile o di uno certo stereotipo dell'arte pur senza necessariamente costituire il prototipo o lo snodo fondamentale nell'evoluzione e nella trasformazione dello stile artistico stesso.

Difficile capire infatti perché una determinata opera (i *Girasoli* di van

Gogh) diventi un mito e un'altra, magari dello stesso autore e dello stesso periodo, invece no. Resta il fatto che, così come l'artista può essere assimilato a una star e, come tale, diventare mitico, allo stesso modo l'opera può diventare un feticcio, un mito perché vi si riconosce una pietra miliare, un'irripetibile icona, un manifesto ideologico o politico; perché *proprio quella e non un'altra* piace, colpisce, impressiona, scandalizza. Nell'arte moderna questo destino ha riguardato capolavori figurativi e, seppure in misura minore, astratti, sculture e dipinti: le tele neoplastiche di Piet Mondrian e il *Quadrato nero* di Malevic diventano rappresentazioni del radicalismo e del minimalismo moderno, *L'Urlo* di Munch dell'angoscia esistenziale, le esili e tormentate figure di Alberto Giacometti dell'uomo esistenzialista, gli autoritratti di Frida Kahlo di una nuova femminilità esotica e tragica. Ma, forse più di tutte le altre, l'aura mitica ha interessato le composizioni di Pablo Picasso: già nel 1907, quando l'artista spagnolo aveva conferito ai volti di alcune prostitute nude l'aspetto *horribilis* di maschere africane ottenendo in questo modo un'immagine dalla singolare potenza espressiva, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, essa diviene rapidamente mitica per gli altri artisti, gli intellettuali, i collezionisti. Con essa, fra l'altro, Picasso aveva sdoganato definitivamente un altro mito, quello delle arti tribali, coltivato fino a quel momento soltanto da alcuni, molto ristretti, circoli d'avanguardia, e ne aveva rivitalizzato un'altro, antichissimo, quello della donna *fatale*, detentrica di sesso e morte (Rubin, 1984).

Attingendo alle sculture primitive, africane e oceaniche, come a «oggetti magici, intercessori [...] contro spiriti sconosciuti e minacciosi, armi che permettono alla gente di non farsi dominare dagli spiriti» (Malraux, 2002, p. 18), Picasso aveva spalancato all'arte una via nuova che scendeva diritta all'inconscio da poco sessualizzato da Freud; una via che passava non attraverso contenuti narrativi ma esclusivamente attraverso lo stile (Rubin, 1984), come André Breton gli avrebbe sempre, e con deferenza, riconosciuto (Dècina Lombardi, 2007, p. 246 ss.).

Il lavoro di Picasso è infatti mitico proprio per questo: pur nella complessità simbolica e iconologica, impressionano le sue *demoiselles* gigantesche e mostruose, che campeggiano sovrane e minacciose al centro della grande tela con la brutale evidenza di veri e propri totem del sesso e della tenebra, idoli selvaggi strappati al mondo primitivo e lacerato dei gesti primari (Morris, 1977).

Ed è questa anche la chiave del successo di *Guernica*, forse l'opera più influente e più famosa in tutta l'immensa produzione dell'artista spagnolo, il cui "mito" viene velocemente e concordemente costruito e condiviso da tutti gli storici, i critici e i teorici dell'arte, tanto da quelli di estrazione formalista (Clement Greenberg) quanto da quelli di appartenenza o simpatie



comunista (Paul Eluard in Francia oppure Mario De Micheli, Raffaele Degrada e persino Palmiro Togliatti nei panni di Roderigo di Castiglia in Italia) e altri ancora che di lì a poco sarebbero andati a ingrossare le file dell'esistenzialismo, a cominciare dallo stesso Jean-Paul Sartre.

Il mito politico o, per meglio dire, l'ideologia comunista, che negli anni Quaranta e Cinquanta, sta procacciandosi un adeguato repertorio mitico all'ombra di Zdanov e di György Lukács, trova una perfetta bandiera in questo gigantesco e pregnante manifesto di un terrore reso “mediterraneo”, anzi “spagnolo”, dall'evocativa presenza di quel cavallo terrorizzato, dei corpi a brandelli, fatti da poche linee spezzate e contuse, e dal temibile toro dagli occhi asimmetrici dalle intense, e a loro volta mitiche, memorie romanico-catalane.

E il mito dell'opera continua ed è continuato per tutto il secolo, smentendo clamorosamente le previsioni di Walter Benjamin, secondo le quali l'arte, svuotata dalla sua “aura” grazie alla riproduzione di massa, sarebbe diventata didattica, funzionale, si sarebbe messa al servizio di tutti coloro che sarebbero entrati in contatto con lei attraverso le riproduzioni (Benjamin, 2000). Invece no: la mitizzazione dell'opera d'arte non conosce crisi e anzi, negli ultimi anni, tale valenza mitica tende a essere “assicurata” e garantita dalle quotazioni raggiunte. Il prezzo, infatti, oggi concorre in misura più che determinante a rendere mitica un'opera che, in alcuni casi, non era tale prima di aver raggiunto determinate quotazioni. Il prezzo, il denaro diventa così fondativo del mito dell'opera (Benhamou-Huet, 2001; Velthuis, 2005; Dossi, 2009; Thompson, 2008; Dossi - Nori, 2008): caso paradigmatico fra tutti è *For the Love of God* di Damien Hirst (2007), un teschio fuso in platino e incrostato con 8601 diamanti per un totale di 1106,18 carati e il cui costo di produzione ha raggiunto i 14 milioni di sterline il che la rende dunque, probabilmente, l'opera che ha richiesto l'investimento più cospicuo di tutti i tempi semplicemente per essere prodotta, posta poi in vendita a 50 milioni.

La mitizzazione del feticcio della merce, dell'opera d'arte come condensato di valore (economico) è una riprova che l'esigenza di creare miti non è venuta meno e non soccombe neanche di fronte al vuoto lasciato dalla scomparsa del valore estetico, stilistico, artistico. Come scrive Gillo Dorfles: «Si è troppo esagerato nel considerare l'attuale situazione come quella di una globale ‘demitizzazione’, e il mito soltanto come l'equivalente di una componente sacra o religiosa. Bisogna invece intenderlo come una potenzialità legata anche al presente. Applicare al calcio, al “wrestling”, al bel canto, alla TV, delle componenti mitiche ci dice una cosa: che l'uomo ha necessità di credere (o di fingere di credere) in alcunché di imperituro [...] l'uomo ha bisogno di crearsi un suo mito [...] ed è soltanto questo

processo mitagogico che gli consente, nei casi positivi, di superare ostacoli, di allevare figli, di difendere la patria, mentre lo conduce (e addirittura lo costringe) nei casi negativi, a immolarsi per una falsa fede (kamikaze), a coltivare credenze superstiziose, razzismi e privilegi di casta o di etnia» (Dorfles, 2008, p. 25 ss.).

## Bibliografia

- Barthes, R. (1974). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi (ed. or. 1957).
- Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Benhamou-Huet J. (2001). *Art business: le marché de l'art ou l'art du marché*. Paris: Assouline.
- Dècina Lombardi, P. (2007). *Surrealismo 19189-1969*. Milano: Mondadori.
- Dorfles, G. (1988). *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milano: Feltrinelli.
- Id. (2008). *Horror Pleni*. Roma: Castelvechi.
- Dossi, P. (2009). *Art mania*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Dossi, P. - Nori, F. (a cura di) (2008). *Arte, prezzo e valore. Arte contemporanea e mercato*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Greenberg, C. (1958). Collage. *Art News*, September, L.VII, pp. 46-49, p. 60.  
<http://www.goodwin.ee/ekafoto/tekstid/Greenberg,%20Clement%20-%20Collage.rtf>.
- Malraux, A. (2002). *Picasso. Il cranio di ossidiana*. Milano: Abscondita.
- Marcade, B. (2009). *Marcel Duchamp. La vita a credito*. Milano: Johan & Levi.
- Marra, C. (1999). *Fotografia e pittura nel Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Morin, E. (1995). *Le star*. Milano: Olivares.
- Morris, D. (1997). *L'uomo e i suoi gesti*. Milano: Mondadori.
- Poggioli, R. (1962). *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: il Mulino
- Poli, F. (2000). Giorgio de Chirico fra avanguardia e "inattualità". In G. Barberis - F. Poli (a cura di), *Giorgio de Chirico* (pp. 9-22). Cherasco (CN): Edizioni Città di Cherasco.
- Rubin, W. (1984). *Il Primitivismo nell'arte del XX secolo*. Milano: Mondadori.
- Thompson, D. (2008). *The \$ 12 million stuffed shark. The curious economics of contemporary art*. London – New York: Palgrave Macmillan.
- Velthuis, O. (2005). *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton, NJ - Oxford: Princeton University Press.



# Mito e critica letteraria nel Novecento. Un percorso comparato.

— Giulia Boggio Marzet Tremoloso

**F**in dalla classicità la letteratura ha attinto alla mitologia come serbatoio d'ispirazione per la creazione letteraria. Il rapporto tra mito e letteratura ha spesso risvegliato l'interesse teorico dei mitologi che, nel corso dei secoli, hanno interpretato il letterario come un campo in cui ricercare eventuali residualità mitiche; tuttavia è solo nel Novecento che il rapporto tra mito e letteratura diviene oggetto di una riflessione specificamente teorico-letteraria.

La riscoperta del mito come nuova prismatica prospettiva attraverso cui leggere il testo è in parte da ricondursi al generale entusiasmo epistemologico che anima le scienze sociali nel Novecento e che individua nel mito un nuovo e fertile modello euristico: in questo contesto, anche la critica letteraria sviluppa una molteplicità di ipotesi teoriche volte a indagare il ruolo e la presenza del racconto mitico all'interno del testo.

Ricostruire la storia di questo dibattito significa innanzitutto rendere conto di una costellazione teorica all'interno della quale è possibile riconoscere un doppio movimento, orientato tanto verso la progressiva affermazione di un'epistemologia letteraria volta a interpretare il rapporto tra mito e letteratura, quanto verso l'affrancamento da una visione ontologica del mito stesso. Se, seguendo come coordinate tematiche le questioni legate all'ontologia e all'epistemologia letteraria, è possibile ricostruire delle tendenze che indirizzano il confronto teorico, d'altro canto ogni singolo percorso critico si sottrae alla pretesa linearità di questa ricostruzione. Per questo motivo, si tratta innanzitutto di illustrare alcune traiettorie critiche che hanno scandito in maniera emblematica le tappe del dibattito letterario novecentesco sul mito.

André Jolles e Denis de Rougemont:  
il mito come “grado zero” della letteratura

Sebbene le proposte critico-metodologiche impennate sul concetto di mito vedano la luce solo a partire dagli anni Sessanta, anche nella prima metà del secolo è possibile rintracciare in ambito letterario alcuni percorsi che formulano delle ipotesi sulla sua natura e sulla sua funzione. È quanto si riscontra nelle tesi che André Jolles presenta nei suoi corsi di letteratura comparata all'Università di Lipsia, poi pubblicati nel 1930 col titolo di *Einfache Formen*, «Forme semplici». Collocandosi tra la linguistica e lo studio dei generi, Jolles rintraccia i meccanismi soggiacenti alla produzione letteraria. Mosso da un interesse per la «struttura del fenomeno letterario» (1980, p. 17) e per i più profondi processi mentali che ne sono all'origine, egli individua in alcune «forme letterarie di tradizione anonima e popolare» (ivi, p. 5), tra cui il mito e la leggenda, la traccia originale dei «gesti verbali elementari», ovvero le forme mentali essenziali attraverso cui percepire l'esperienza e articolarne un'espressione letteraria. Scaturigine prima dell'opera, la forma è antecedente alla creazione letteraria e si «attualizza» in essa. Tra le nove forme individuate da Jolles, il mito è la forma semplice che interpreta la disposizione «oracolare» (1980, p. 97) attraverso cui l'uomo percepisce il mondo «da un interrogativo e dalla sua risposta» (ivi, p. 96). Alla sua origine c'è un'istanza conoscitiva: il mito porta a una «sapienza incondizionata» (ivi, p. 101) che permette di intuire l'identità e la verità di un oggetto attraverso una figura che ne compendia immediatamente domanda e risposta. Al mito quindi viene riconosciuto uno statuto morfologico e cognitivo, in quanto forma di organizzazione mentale e di impulso genetico della letteratura.

Nove anni dopo, ne *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont parte dall'assunto che il mito sia un racconto simbolico che descrive un «numero infinito di situazioni» (1987, p. 62) e *relazioni costanti* presenti in ogni società umana. Queste situazioni sono l'espressione più essenziale di pulsioni psichiche inconfessabili quali per esempio il nesso che lega sentimento amoroso e desiderio di morte. In quest'ottica il mito dell'*amour-passion* occulta ed esprime al contempo la sua vera natura pulsionale. Se questo mito si estingue nel XII secolo, resta tuttavia presente e minacciosa nel romanzo l'«esigenza mitica» (ivi, p. 67) che lo ispirava, anzi è proprio in queste forme secolarizzate che questa diviene «pericolosa» e «velenosa» per la psiche collettiva. La letteratura si presenta contemporaneamente come luogo di degradazione del mito e di incubazione delle sue pulsioni più oscure. L'ambito di ricerca di Rougemont è più propriamente psicoanalitico che critico-letterario, come testimonia il fatto che egli si proponga, attraverso la sua «*mythanalyse*», di offrire un mezzo terapeutico per elaborare e correggere gli impulsi mortuari che percorrono la nostra civiltà.

Tanto la funzione genetico-linguistica proposta da Jolles quanto quella psichica di Rougemont appartengono a una prima stagione di critica che si rivolge al mito per render conto dei fenomeni di creazione letteraria. Questo è concepito come un meccanismo di produzione simbolica antecedente e superiore alla produzione del testo, laddove l'opera invece se ne offre come luogo di presenza degradata e viene interpretata alla luce di categorie extra-letterarie.

### La critica archetipica: Northrop Frye e Gilbert Durand

Nella seconda metà del Novecento, l'attrazione euristica esercitata dal mito continua a essere viva; contestualmente la critica letteraria conosce, a partire dalla stagione strutturalista, la propria *âge d'or*: questo porta al moltiplicarsi di percorsi critici che si rivolgono al mito come elemento fondativo della produzione letteraria. In un panorama piuttosto variegato spiccano tanto per complessità teorica quanto per la posizione apicale conferita al mito due teorie archetipiche, riconducibili alla critica simbolica e fondate sull'idea che alcune immagini costituiscano l'alfabeto universale attraverso cui si articola la letteratura: la critica archetipica di Northrop Frye e la *mythanalyse* di Gilbert Durand.

In *Anatomy of Criticism*, edito nel 1957, Frye intende contrastare quelle concezioni eteronome della letteratura, che, riconoscendo nel testo un significato finito, tradiscono la specificità estetica del linguaggio poetico e ne enfatizzano la dimensione strumentale, equiparandolo ad altre discorsività.

Obiettivo primario dell'impianto teorico di Frye è invece formulare una teoria del significato letterario fondato sul valore polisemico del simbolo e che tragga dalla letteratura i propri criteri teorici. Considerando quest'ultima al pari di un corpo organico dotato di unità e specificità espressiva, Frye concepisce una metodologia "anatomica" che ne rintracci le forme organizzatrici, «così come le forme della sonata, della fuga, del rondò non possono esistere al di fuori della musica» (1969, p. 128). Se la pulsione mimetica, in virtù della tensione descrittiva, spoglia la letteratura della sua specificità, questa ritrova invece il suo senso quanto più resta fedele al suo mandato inventivo e convenzionale. Frye studia quindi un sistema critico che riconosce nel mondo dei miti, proprio perché «il più astratto e convenzionale di tutti i modi letterari» (ivi, p. 175) una delle principali chiavi di lettura.

In una prospettiva storica, Frye interpreta il rapporto tra mito e letteratura in chiave genealogica, riconoscendo nel primo il modello primigenio di un'evoluzione dei modi contestuali alle macro-periodizzazioni della storia occidentale (mito, leggenda, alto-mimetico, basso-mimetico, ironico). Il mito caratterizza l'epoca pre-medievale e si contraddistingue in qualità di storia di «storia di un dio» (ivi, pp. 45-47) che agisce nel mondo da superiore senza poter essere contrastato né dagli eventi naturali né dall'azione umana, mentre il *romance*, la *tragedia* e l'*epica nazionale*, il *romanzo*, la *commedia* e infine il modo *ironico*, segnano il cammino di una letteratura orientata a rappresentare eroi sempre più umani e sempre più impotenti rispetto al proprio destino.

Nella sua *critica archetipica* Frye individua poi alcune immagini convenzionali, «archetipi», che ricorrono in tutto il patrimonio letterario e che rimandano a «una certa unità, sia nella natura che è imitata dalla poesia, sia nell'attività comunicativa di cui la poesia fa parte» (ivi, p. 131). Secondo Frye la ciclicità ritmica della natura (il "rituale") e il desiderio di modificare la propria sorte (il "sogno") sono i due motori esperienziali che trovano una codificazione in ogni arte: in letteratura il mito, la forma convenzionale e anti-mimetica per eccellenza, «spiega e rende comunicabile il rituale e il sogno» (ivi, p. 140) e si offre come il «principio strutturale organizzativo della forma letteraria» (ivi, p. 460) in quanto metafora implicita sia della dialettica che i desideri intrattengono con la possibilità di essere realizzati sia della ciclicità della natura. Al pari delle forme geometriche per l'arte pittorica, queste metafore diventano il parameatro per interpretare la complessità simbolica di ogni testo. Frye ricostruisce quindi una tassonomia che sistematizza quattro gruppi di miti legati alle stagioni che rappresentano il modello di quattro archetipi letterari: della *commedia*, del *romance* e della poesia "lirica", della *tragedia* e della *satira*. Il mito quindi diviene contemporaneamente modello genealogico e grammaticale del sistema letterario.



Solo tre anni dopo Gilbert Durand, partendo da presupposti dissimili, giunge a conclusioni metodologiche non troppo distanti da quelle del critico canadese. Con *Les structures antropologiques de l'Imaginaire*, nel 1960 Durand si inserisce nel solco degli studi di Gaston Bachelard sulla fenomenologia dell'immaginario (e più in generale di una tradizione filosofica antimaterialista che muove dalla constatazione dei limiti gnoseologici della tradizione cartesiana) e inaugura un percorso d'indagine interdisciplinare che lo porterà a fondare la scuola di studi sull'immaginario (CRI), conosciuta come la "Scuola di Grenoble".

In contrapposizione al concettualismo e al nominalismo, Durand riabilita una conoscenza simbolica definita come «pensiero sempre indiretto, presenza figurata della trascendenza, comprensione epifanica» (1964, p. 22). Come per Bachelard, per Durand il linguaggio poetico è il luogo elettivo di epifania del simbolo, «crocevia tra uno svelamento oggettivo e il radicamento nel fondo più oscuro dell'individuo biologico» (ivi, p. 73). Come per Frye, anche per Durand alcune immagini presenti in letteratura sono riconducibili a delle costanti universali dell'esperienza, ma, a differenza del critico canadese, queste non sono solo una codificazione propria del linguaggio letterario, bensì sono portatrici di una trascendenza, aprono a un al di là al di fuori della storia. Il simbolo poetico è inoltre per Durand una struttura dinamica, che vive un proprio tragitto antropologico. Ricostruendo le costanti transculturali dell'immaginario date dall'«incessante scambio che esiste al livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico» (1984, p. 32), Durand si propone di arrivare alla sistematizzazione di tutte le forme in cui alcune immagini ricorrenti in ogni cultura sono state rappresentate, allo scopo di avvicinarsi «alla teoria del senso supremo della funzione simbolica» e approdare così a una «metafisica dell'immaginazione» (ivi, p. 49).

Per Durand la produzione di simboli è generata, a livello biologico, da tre riflessi primordiali: quello posizionale, quello nutrizionale e quello copulativo. Questi tre istinti motori influenzano i processi psichici e generano degli *schemi*, «generalizzazione dinamica e affettiva dell'immaginazione» (ibidem), come per esempio la verticalizzazione. Nel momento in cui questi schemi di impulso si imbattono con "l'ambiente naturale e sociale", producono i grandi *archetipi*, "il punto di congiunzione tra immaginario e processi razionali", ossia immagini primordiali, nel senso junghiano del termine (la vetta o la ruota) che traducono in maniera universale il modo in cui immaginiamo il mondo. Gli archetipi sono stabili, ma a seconda della cultura suscitano immagini ben differenziate, i *simboli*, che se ne offrono come declinazioni singolari. Questa pluralità di simboli, archetipi e schemi si ritrovano articolati in strutture dinamiche, i *miti*, attraverso cui questi si

reiterano e si riproducono nel tempo secondo un movimento diacronico e uno sincronico, dato dall'epifania della presenza simbolica.

Con *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979), Durand sistematizza la propria teoria del mito, fino a individuare in esso il sistema simbolico per eccellenza. In quest'ottica il mito diviene non solo la chiave di lettura per accedere al testo letterario, ma si offre come *episteme* della storia culturale. «Sistema ultimo, asintotico, di integrazione degli antagonismi» (ivi, p. 29), il mito precede la storia, la «legittima» e la modula (ivi, p. 31). La ricostruzione dello sviluppo simbolico del mito attraverso la sua epifania letteraria assume quindi una connotazione mistica – confermata dai frequenti riferimenti ai membri del *Cercle d'Hernanos*, cui fu introdotto dal 1964 (ivi, p. 12) – e permette di ricostruire una metastoria attraverso cui individuare la *Wesenschau* di ogni epoca. Il testo, ridotto a “variante”, si fa veicolo di una struttura che porta in sé sciami di immagini, tramite cui si manifesta l'onnipotenza del mito «ben superiore a quella dei capricci dell'ego» (ivi, p. 168).

Durand sistematizza il proprio metodo critico in due momenti: prima letterario (la *mythocritique*) dato dall'individuazione delle «differenti lezioni del mito» (ivi, p. 309) nel testo, e poi antropologico (la *mythanalyse*), «metodo scientifico d'analisi dei miti» in cui, seguendo lo studio delle varie manifestazioni dei mitemi, «atomi della struttura», è possibile indagare il rapporto tra la ricorrenza del mito e l'evoluzione della coscienza collettiva. Attraverso questo iter è possibile riconoscere i mitemi temporanei e quelli costitutivi del «mito ideale» e rintracciarne i processi di «derivazione» (Pareto) di «usura» e «risorgenza» (ivi, p. 317). I mitemi possono manifestarsi nel testo in maniera patente, qualora personaggi e situazioni mitiche siano evocati esplicitamente oppure in maniera latente, quando non è in alcun modo svelata la presenza di una traccia mitica, ma si dà «ripetizione del suo schema intenzionale implicito» (ivi, p. 310). Il mitema patente, secondo Durand, accentua la dimensione descrittiva, a detrimento del «senso del mito», mentre nel mitema latente la riproduzione dell'*ethos* del mito avviene a scapito della «lettre», il che implica una contraffazione ermeneutica. Paradossalmente quindi ogni ripresa letteraria del mito non solo non ne garantisce la sopravvivenza ma, al contrario, compromette l'epifania della sua essenza più pura, ne implica l'«usura» (ivi, p. 312).

La teoria durandiana riconosce un primato assoluto all'ontologia del mito (lo studio della sua evoluzione è l'unico che consenta di cogliere tutte le implicazioni storiche, sociologiche psichiche della storia culturale umana) e si traduce nella ricerca della sua ontofania testuale. Il mito diventa un racconto transtorico, portatore di una verità che è al contempo naturale, universale e trascendente, per l'eterno rimando a un al di là

capace di esorcizzare «l'effetto *néantisant* di un tempo entropico e mortale» (Siganos, 1999, p. XIV).

Tanto l'antropologia dell'immaginario durandiana, quanto quella critico-estetica di Frye interpretano il rapporto tra mito e letteratura in chiave simbolico-archetipica, e intendono la produzione letteraria come spazio di manifestazione del mito. La sua epifania nell'opera si configura quindi nei termini di una «*letteralizzazione*», proiezione letteraria di una struttura simbolica che è motore dinamico della letteratura stessa.

Dal *mythe littéralisé* al *mythe littéraire*.  
Albouy, Brunel, Sellier e Trousson

Il superamento dello strutturalismo e il richiamo all'apertura del testo favoriscono l'emersione di percorsi critici incentrati sul rapporto tra mito e letteratura e accomunati da un capovolgimento prospettico dello statuto epistemologico riconosciuto al mito: questo, studiato in qualità di fenomeno prettamente letterario, diviene una nuova chiave di lettura. Ciò porta innanzitutto alla formulazione di una nuova terminologia, a partire dal neologismo fondativo di *mythe littéraire*. Nel 1969 Pierre Albouy è il primo a rivendicare una distinzione netta tra il concetto di *mythe littéralisé* e di *mythe littéraire*, proprio appunto di un ambito «strettamente letterario» (1969, p. 6). Per Albouy la creazione di «figure di stile» è appannaggio del linguaggio letterario, che, grazie alla potenza metaforica e metamorfica delle immagini, si fa mitopoietico. Gli autori partecipano alla creazione di miti letterari dati dall'oscillazione tra un «polo individuale» e un «polo collettivo» (ivi, p. 301) e ne garantiscono la vitalità grazie all'apporto risemantizzante delle opere. Se la «palingenesi» creativa non solo non esercita una funzione corruttiva nei confronti del mito, ma, al contrario, ne garantisce la vitalità, tuttavia questo potere metamorfico non compromette l'unicità di fondo riconosciuta al *mythe littéraire*. Il «significato fondamentale» di cui è veicolo il proteico *mythe littéraire* è, per Albouy, portatore di una verità «complessa» (ivi, p. 13), ma non per questo meno universale.

È Philippe Sellier, che, con l'articolo dal titolo *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire*, pubblicato su "Littérature" nel 1984, ne sistematizza il concetto. Per Sellier ogni tentativo di delimitare il *mythe littéraire* non può prescindere da un'operazione distintiva che riconosca al mito tout-court alcuni tratti fondamentali. La relazione tra mito etno-religioso – fondatore, anonimo, collettivo, «preso per vero» (1984, p. 113) – e il mito letterario non è da intendersi nei termini di mutua esclusione, bensì piuttosto come un rapporto «reale parentela» (ivi, p. 118). Al secondo è data un'estensione

del territorio d'influenza: al ricco repertorio letterario di opere ispirate alla mitologia classica, Sellier affianca un repertorio di miti letterari moderni (Faust, Don Giovanni), di luoghi e immagini dotati di un'*aura* e divenuti *topoi* letterari, e alcuni miti politici, riconducibili a personaggi storici. La fortuna letteraria di una figura o di un racconto potrebbero quindi apparire come il tratto distintivo del *mythe littéraire* che tuttavia per esser considerato tale deve vantare un intreccio stabile e strutturato. Oltre alla «struttura narrativa organizzata e stabile» (ivi, p. 124), il *mythe littéraire* – pur difettando di anonimato, origine collettiva, valore veridico e fondativo – condivide col mito etno-religioso anche la «saturazione simbolica» e l'«eco metafisica». Per Sellier questi parametri divengono criteri di selezione per identificare, nel vasto panorama della letteratura occidentale, gli autentici «miti letterari» – ne è per esempio escluso l'Anfitrione, per semplicità dell'intreccio e deficit metafisico.

Se la ristrettezza dei criteri previsti dal *mythe littéraire* di Sellier coinvolge solo un ristretto corpus di testi, la proposta metodologica nota con il nome di *Mythocritique* (1992) di Pierre Brunel ne fa un concetto applicabile a tutta la letteratura. Per Brunel la produzione letteraria diviene luogo di sopravvivenza del mito, il quale «è già che lo si voglia o non letterario» (1988, p. 11): contro ogni interpretazione demitologizzante, ogni «elemento mitico», «essenzialmente dotato di significato», diventa il punto di partenza per l'analisi del testo (1992, p. 82). In virtù della fluttuazione evanescente del proprio oggetto, la *Mythocritique* si rivendica asistematica e parziale (p. 56) e volta a reperire «l'analogia che può esistere tra la struttura del mito e quella del testo» (ivi, p. 67). Diversamente dalla concezione «fissista» di Sellier, il mito è una struttura fluttuante interpretabile attraverso i principi di *emergenza*, *flessibilità* e *irradiazione*. L'*emergenza* mitica si riscontra attraverso lo studio delle occorrenze mitiche esplicite presenti nell'opera. Questa, in virtù della *flessibilità* del mito, «mantiene i propri diritti ad un'esistenza singolare» (ivi, p. 80), ne testimonia anzi la dimensione metamorfica e non ne compromette l'esistenza come insieme. Il mito anzi riverbera nel testo e in tutta l'opera dell'autore, secondo il principio dell'*irradiazione*.

L'estensione del dominio di studi che investe il mito letterario impone alla *mythocritique* di differenziarsi dalla critica tematica erede della *Stoffgeschichte*. Questa branca della comparatistica – in Italia nota come «tematologia» – orienta le proprie ricerche sulle costanti (situazioni, personaggi, oggetti, *topoi*) che attraversano la storia della produzione letteraria. In quest'ambito, il percorso illustrato da Raymond Trousson in *Thèmes et Mythes* sistematizza le questioni teorico-metodologiche attraverso un confronto con la lettura mitocritica, di cui contesta in primis il concetto

di *mythe*, incompatibile, nella sua apertura immateriale, con «la chiusura dell'opera letteraria, prodotto finito» (1981, p. 20). Se la rivalorizzazione della dimensione materiale del testo implica una rinnovata acrimonia filologica, ciò non di meno Trousson non è immune alla tentazione sincronica di riconoscere come oggetto della ricerca la permanenza di alcune forme cristallizzate: è il caso dei «temi», traduzione plastica di «una situazione umana esemplare, di un caso dalla portata universale» (ivi, p. 43) e riconducibili a personaggi mitici. Anche la critica tematica quindi, seppur spogliata quindi delle implicazioni mistiche e astoriche individuabili nella *mythocritique*, e ancor di più nella *mythanalyse*, cede alla tentazione ontologica di riconoscere un'essenza, un'unicità alla presenza del “mito” o del “tema” nell'opera letteraria.

#### Svolta anti-ontologica: tra epistemologia letteraria e interdisciplinarietà

Nel corso degli anni ottanta-novanta, grazie anche a contributi extra-letterari al dibattito sul mito, lo scetticismo circa la possibilità di rintracciare un'essenza mitica investe anche la critica letteraria. A seguito del monito corale a rinnegare ogni “ontologia del mito” – si pensi all'*Invention de la mythologie* di Marcel Detienne, a *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* di Paul Veyne, o a *Mythe et histoire dans l'antiquité* di Claude Calame – anche la critica comincia a mostrarsi sempre più restia a riconoscere al *mythe littéraire* un'identità transtestuale e al testo il valore subordinato di variante di un modello ideale. La rivalorizzazione della dimensione storico-antropologica della formulazione mitica dà esiti diversi. Nella sue ricerche intertestuali volte a rintracciare tutti i gradi di dialogo tra opere letterarie, mosso dal rigore sistemico della narratologia, Gérard Génette col suo *Palimpsestes* (1982) elabora una mappatura dei diversi debiti rintracciabili nel patrimonio letterario occidentale, per proporre una tassonomia delle pratiche di trasformazione e adattamento testuale riscontrabili tra «ipotesto» (il modello) e «ipertesto» (la riscrittura). Si inseriscono invece in una prospettiva ermeneutica («l'ermeneutica materiale, o filologica»), le ricerche di Jean Bollack, il quale, in continuità con il percorso di ricerche filologico-ermeneutiche intrapreso con Peter Szondi, ricostruisce la storia delle interpretazioni di alcuni miti classici, promuove un'ermeneutica ancorata alla materialità del testo e mette sotto accusa ogni abuso interpretativo di chi ricerchi il mito nel testo e riconosca a quest'ultimo un significato alla

luce di quello attribuito al mito stesso (1997). Anche coloro che in passato si erano fatti portatori della vulgata idealista, a partire dagli anni '90 cominciano a farsi più prudenti. È per esempio il caso di Jaques Boulogne (Boulogne, 1994, p. 304), così come di certi rappresentanti della critica tematica, che mettono in discussione la possibilità di concettualizzare il rapporto tra mito e riscrittura nei termini del binomio tema-variazione, e ipotizzano piuttosto una struttura tematica acefala, “senza tema” (Brémond, 1985).

Superata la sudditanza epistemologica nei confronti delle formulazioni etno-antropologiche, filosofiche e psicanalitiche del mito, così come le derive ontologiche del solipsismo letterario, oggi le proposte critico-metodologiche volte a interpretare il rapporto tra mito e letteratura prediligono approcci interdisciplinari, che affrontano i testi nella loro specificità letteraria, ma senza prescindere dal ricorso a strumenti extra-letterari per ricostruire il discorso mitocritico presente in ogni opera.

In particolare, a partire dagli studi di Calame, nell'ultimo decennio si è sviluppato un filone d'indagine sulle «poetiche comparate dei miti» (Heidmann, 2003), che si propone di studiare non già il mito o il tema, bensì la riscrittura mitica con un'«apertura interdisciplinare» (ivi, p. 6). Heidmann suggerisce una lettura «differenziale» che permetta di concentrarsi sulla specificità espressiva di ogni opera: ogni riscrittura non solo reinterpreta un discorso mitico, ma lo fa attraverso un'enunciazione sempre differente, consustanziale alla dimensione poetica del testo. La proposta metodologica differenziale valorizza la dimensione pragmatica della creazione letteraria, non può quindi trascurare «l'impatto del mondo extra-testuale sulle (ri)configurazioni dei miti» (2012, p. VIII), il che richiede di affiancare a un'epistemologia letteraria delle riscritture l'uso di strumenti metodologici interdisciplinari. L'accento sulla singolarità di ogni opera porta il critico a mettere tra parentesi l'aspetto reiterativo del testo (quello che cioè orientava l'analisi e l'interpretazione nel segno del mito) e a considerare l'opera nella sua individuale originalità di (ri-)scrittura, (ri-)enunciazione, (ri-)configurazione.

## Bibliografia

- Albouy, P. (1969). *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.
- Bollack, J. (2007). *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*. Palermo: Sellerio.
- Boulogne, J. (1994). *Essai de synthèse*. In P. Cazier (Ed.), *Mythe et création* (pp. 301-312), Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Brémond, Cl. (1985). Concept et thèmes. *Poétique*, n. 64, 415-423.
- Brunel, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Éditions du Rocher.
- Id. (1992). *Mythocritique, théories et parcours*. Paris: PUF.
- Chauvin, D. Siganos, A. Walter, P. (sous la direction de) (2005). *Questions de mythocritique: dictionnaire*. Paris: Imago.
- De Rougemont, D. (1987). *L'amore e l'occidente*. Milano: Rizzoli (ed. or. 1939).
- Durand, G. (1984). *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Edizioni dedalo (ed. or. 1963).
- Id. (1964). *L'imagination symbolique*, Paris: PUF.
- Id. (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.
- Frye, N. (1969). *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi (ed. or. 1957).
- Heidmann, U. (Ed.) (2003). *Poétiques comparées des mythes: de l'antiquité à la modernité*. Lausanne: Payot.
- Heidmann, U. - Vamvouri Ruffy M. - Coutaz, N. (2012). *Mythes (ré)configurés, Créations, Dialogues, Analyses*. Lausanne: Collection du CLE.
- Jolles, A. (1980). *Forme semplici*. Milano: Mursia (ed. or. 1930).
- Raimondi, E. (1970). *La critica simbolica*. In M. Corti - C. Segre (Ed.), *I metodi attuali della critica* (pp. 69-95). Torino: ERI.
- Sellier, P. (1984). Qu'est-ce qu'un mythe littéraire. *Littérature*, 55, 112-126.
- Siganos, A. (1999). *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris: PUF.
- Trousson, R. (1981). *Thèmes et mythes*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.





# Cinema e mito: alcune prospettive

— Giampiero Frasca

Cimentarsi nell'impresa di analizzare, benché sommariamente, i rapporti tra cinema e mito è tentativo mitologico in sé. Mitologico e tautologico. Perché il cinema è legato al mito in un intimo rapporto di riproduzione, costruzione e alterazione e lo è fin dalla sua nascita ufficiale, il 28 dicembre 1895, quando i Lumière mostrano nel Salon Indien del Gran Café del parigino boulevard des Capucines a un pubblico dapprima attonito, poi spaventato e infine entusiasta l'apparecchio che proietta immagini in movimento. Proporre un treno che giunge sbuffante in stazione (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*), un annaffiatore allocco vittima di un monello (*L'arroseur arrosé*) o gli operai in placida uscita dalle fabbriche degli stessi Lumière in quel di Lione (*La sortie des usines Lumière*) significa semplicemente ritagliare un *analogon* della quotidianità e presentarlo come spettacolo della realtà. Apparentemente, siamo nel campo della pura testimonianza. Soffermandosi

sulle immagini, superando la semplice denotazione e oltrepassando una connotazione pressoché sovrapponibile, ci si trova immersi immediatamente nei territori sconfinati del mito, grazie a una replica fedele della realtà che non è altro che un doppio, archetipo universale fin dall'epoca primitiva, «visto nel riflesso, nell'ombra, sentito e indovinato nel vento e nella natura, visto ancora nei sogni» (Morin, 1982, p. 43). Immagine rigorosa di sé e delle cose che eccede la realtà determinando una dimensione differente, parallela e arricchita, in una parola: esemplare. Il cinema, imperterrito, va oltre. Si riflette nello schermo, quasi si tratti di una fase lacaniana necessaria a riconoscere se stesso (e quindi la sua duplicità), e grazie ai giochi di prestigio visivi di Georges Méliès supera i suoi confini di semplice immagine per diventare metamorfosi, trasformazione nello spazio e, successivamente, nel tempo, grazie alla pratica tutta cinematografica del montaggio. Di conseguenza, il cinema diventa un ciclo perpetuo di variazioni in continuità lungo l'asse di un tempo anch'esso alterato, perché non più scorrimento ma intreccio, frutto di una convenzione di fatto interminabile perché benjaminianamente riproducibile all'infinito, una proiezione dopo l'altra. Un circuito perpetuo di morte e risurrezione (del doppio e del criterio di trasformazione), ennesimo archetipo su cui è basata la coscienza stessa dell'esistenza dell'uomo.

L'essenza del cinema è di per sé ontologicamente mitica, ma qualunque indagine provi ad addentrarsi nella specificità dell'argomento non può certo prescindere da una tripartizione (di comodo) che si preoccupi di studiare il fenomeno secondo dinamiche di rispecchiamento interno, di fabbricazione esterna e di revisione dell'esistente.

### Primo movimento: la riproduzione

Secondo Borges, i fondamenti della civiltà occidentale si esauriscono tutti in quattro grandi cicli di narrazione: la città assediata, dietro cui si cela con fin troppa evidenza l'*Illiade*, il viaggio di Ulisse, il concetto di ricerca (il Graal o il Vello d'oro) e il sacrificio di un dio (Cristo, Attis, Odino) (Borges, 2004). Qualunque racconto, per quanto possa apparire differente, elabora, altera e ritocca la sua articolazione drammatica rifacendosi a tali modelli antecedenti fissati nell'immaginario culturale.

Pur senza scomodare Borges, i rapporti tra cinema e mito possono essere illustrati attraverso un sillogismo elementare: il cinema racconta storie, gli archetipi delle storie affondano le proprie radici nella mitologia, le vicende mitologiche sono un bacino inesauribile da cui il cinema ha sempre attinto.

Storie già pronte, solo da trasporre in immagini. Storie il più delle volte già note al pubblico, il cui sforzo di comprensione degli snodi narrativi diventa in questo modo minimo, perché soggetto a una necessaria inferenza anticipatrice, soprattutto nei brevi film delle origini, nei quali un linguaggio specifico in via di definizione mostra personaggi caratterizzati sommariamente e azioni talvolta vaghe e incerte racchiuse in inquadrature d'insieme. Non è un caso che un ipotetico elenco delle produzioni cinematografiche dei primi vent'anni di esistenza del cinema si possa leggere anche come un calco di riproposte celebri tratte direttamente dal repertorio classico. Orfeo ed Euridice come immagine dell'*amour fou*, Prometeo come emblema di titanica ribellione, Venere come simbolo di fascinazione, Giove come immagine di potenza, Teseo e il Minotauro come la sfida tra bene e male.

Un contenitore inesauribile di storie utilizzato anche con l'intento di legittimarsi culturalmente. Il neonato cinema, ansioso di abbandonare il pregiudizio che lo vuole puro intrattenimento (ancora all'inizio degli anni Trenta era possibile leggere affermazioni perentorie sul cinema come «un passatempo per iloti, una distrazione per creature incolte, miserabili, esaurite dal lavoro [...]», Duhamel, 1930, p. 58), utilizza il mito come scorciatoia per ottenere un riconoscimento intellettuale e artistico. L'industria italiana si accosta al mito omerico nei primi anni Dieci con *La caduta di Troia* (Giovanni Pastrone, Luigi Romano Borgnetto, 1911) e *L'Odissea* (Francesco Bertolino, Giuseppe de Liguoro, Adolfo Padovan, 1911), i quali, attraverso una narrazione episodica (l'adattamento – piuttosto libero – de *L'Iliade* di Pastrone e Borgnetto si riduce al rapimento di Elena da parte di Paride, al caotico assedio sotto le mura, all'ingresso del cavallo nella città e alla morte dello stesso Paride), inseriscono la radice archetipica della narrazione in un impianto spettacolare a uso di un pubblico avido di dinamismo, tessendo un sottile ma resistente filo rosso in grado di giungere, pur con le ovvie differenze espressive, fino ai giorni nostri (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004). In quegli stessi anni, Pastrone si avvale della collaborazione di Gabriele D'Annunzio, che redige i cartelli delle didascalie del kolossal per eccellenza del muto italiano, *Cabiria* (1914), e concepisce il personaggio secondario di Maciste, ricalcato sulla figura di Ercole. Maciste diventa un autentico mitologema per buona parte della società italiana del primo dopoguerra, invocante l'uomo forte in grado di porre rimedio all'incapacità dei governanti, prodromo dell'incipiente dittatura fascista. Una visione *prêt-à-porter* e ipertrofica dell'*Übermensch* nietzschiano con cui esaltare l'esemplarità delle doti di forza, coraggio e capacità di azione che, in questo preciso periodo, si presume facciano indissolubilmente parte del corredo italiano. Maciste è protagonista di una lunga serie di film, conclusasi nel 1928 con *Gli ultimi zar* (Baldassarre Negroni) a causa delle prime avvisaglie dell'artrite reumatoide

che colpisce Bartolomeo Pagano, il gigantesco camallo di Genova interprete del ruolo fin dalla sua comparsa.

Con le necessarie sfumature differenti, Maciste ricompare all'inizio degli anni Sessanta, in piena fioritura del *peplum*, il genere storico-mitologico, soppiantato nell'equivalenza funzionale e nel gradimento del pubblico dal personaggio di Ercole, la figura che ne aveva ispirato la creazione. Fin dalla sua comparsa, nel film *Le fatiche di Ercole* (Francisci, 1958), un autentico pot-pourri di figure mitologiche (tra i personaggi, un'*all stars* formata da Ulisse, Giasone e gli Argonauti, Antea, la regina delle Amazzoni, Orfeo), si delinea un «uso pubblico e politico della figura di Ercole negli anni della guerra fredda» (Brunetta, 2011, p. 19) che si conferma costante ideologica in tutto l'arco di sfruttamento del corposo filone. A livello strutturale e simbolico, la spettacolarità delle imprese dell'eroe appare politicamente rassicurante per il pubblico che affolla le sale: Ercole si batte contro le forze del male rappresentate da tiranni spietati e oppressivi. Da un lato, la memoria ancora fresca del fascismo; dall'altro, non meno inquietantemente evocate, le spire del pericolo comunista, incline a impossessarsi dell'intero Occidente, come da propaganda democristiana dell'epoca. Nonostante le differenze nell'intreccio delle varie pellicole, il finale riafferma sempre i valori della cultura democratica, grazie soprattutto alla prova di coraggio decisiva, spesso ricalcata sul modello delle dodici fatiche.

La riproduzione del mito classico diventa funzionale anche nel cinema americano, soprattutto quando entra in relazione con i meccanismi drammatici del tragico. Si prenda il western, genere che più degli altri ha contribuito alla formazione mitopoietica di una precisa ed esportabile identità nazionale, e si osservi il filone urbano, quello dell'instaurazione della legge in una situazione ancora dominata dal disordine. Il modello evocato appartiene certamente al mito, ma i suoi risultati sono eminentemente tragici: «la conquista è terminata, tornato Agamennone, si tratta di far trionfare la legge politica (Oreste e gli dei apollinei) sull'antico legame di sangue diventato violenza, *hýbris* distruttrice (Clitennestra e le figlie della notte)» (Glucksmann, 1973, p. 78). La tragedia è tutta nell'esclusione dell'eroe dal contesto redento e ordinato che ha contribuito a creare con la sconfitta delle forze del caos e dell'anarchia. Tali conseguenze, tuttavia, appaiono ancora più tragiche in funzione del periodo storico e sociale in cui le pellicole sono prodotte, il che dimostra, una volta di più, come l'utilizzo del mito, soprattutto nel cinema, arte del doppio rispecchiamento (*nella società e sulla società*), sia pratica adattabile e in perenne mutamento: il filone urbano nei western realizzati dopo la Seconda guerra mondiale, per esempio, presenta eroi mesti e disincantati, impensabili nel periodo precedente (come in *Mezzogiorno di fuoco*, del 1952).

Forte del suo imperialismo culturale, il cinema americano ha spesso sviluppato una complessa ibridazione nel tentativo di esportare a ogni latitudine una nuova mitologia, il cui risultato è andato ben oltre il record d'incassi per approdare a una sorta di religione laica in cui gli appassionati si sono trasformati quasi in adepti. È il caso di *Guerre stellari* (Lucas, 1977), nel quale gli archetipi classici entrano in relazione con le saghe nordiche, i cicli medievali e le novelle orientali, in una sintesi estrema di cui non sempre appare facile rintracciare le singole origini. Il successo globale del film impone una riflessione sulla possibilità che la creazione di una nuova mitologia risponda a un'esigenza profonda e recondita, svincolata dalle latitudini, universale perché in grado di attecchire su tacite aspettative collettive, con riferimento diretto al principio junghiano secondo cui la memoria primigenia è attiva sul piano simbolico, pronta ad attivarsi di fronte a una determinata sollecitazione (Jung, 2000). Sposando le tesi junghiane, Joseph Campbell, studioso di mitologia comparata, nota la ricorrenza nelle religioni e nei miti di alcuni elementi, i quali, con opportune variazioni derivanti dall'etica della società di appartenenza e dalle diverse epoche di riferimento, originano gli stessi modelli, seguiti all'infinito – più o meno consapevolmente – dalla narrativa e, successivamente, dal cinema (attraverso il filtro operato da Christopher Vogler). Tutte le storie nelle quali domina l'azione possono essere lette sotto forma di Viaggio dell'eroe, poiché in ogni vicenda con criteri narrativi fondati su successive trasformazioni strutturali si pone al protagonista un obiettivo da raggiungere, che sia un tesoro da trovare, la donna amata da conquistare, un'ingiustizia a cui porre rimedio, un ordine da ripristinare o un sogno da realizzare (Campbell, 2000). I desideri inconsci presenti in ogni cultura e a ogni latitudine sono così letti attraverso una descrizione simbolica, in virtù della quale la mitologia non sarebbe altro che un'immagine narrativa delle tensioni e delle angosce dell'uomo che nel mondo contemporaneo dovrebbero essere di pertinenza della psicologia. Il risultato, sul piano del racconto, è una scansione progressiva di punti di svolta, i *turning point*, «gli eventi che imprimono alla storia un movimento in avanti impedendo ogni possibile ritorno» (Vogler, 1998, p. 97), fino al raggiungimento dello scopo finale, situazione che si riscontra soprattutto nelle narrazioni con base avventurosa (l'avventura vera e propria, i western del periodo classico di Hollywood, la fantascienza ecc.) e nei racconti di formazione, tipologie che dimostrano come anche lo stesso schema strutturale delle storie per il cinema possa avere una genesi mitologica.

## Secondo movimento: la creazione

Il cinema nasce verso la fine dell'epoca positivista. Ne è forse il corollario e sicuramente uno dei testimoni più attendibili, grazie alla possibilità di registrare e conservare le immagini. Se i Lumière esaltano nella maggior parte delle loro riprese l'esemplarità della vita quotidiana rubata dalle strade urbane osservandone il loro brulicare, certo non ignorano le grandi conquiste che la società contemporanea ha raggiunto nel corso dell'Ottocento. Il catalogo Lumière ha al proprio interno alcuni cortometraggi a soggetto, ma prolifera di riprese realizzate in strada, ponendo la cinepresa in un punto e approntandosi a catturare la realtà urbana, il movimento degli individui che di quella stessa realtà fanno parte, il flusso naturale del tempo che coincide con lo scorrimento delle immagini sullo schermo. La registrazione su pellicola dissipa l'*hic et nunc* dell'opera d'arte auspicato da Benjamin, perché il soggetto della rappresentazione si esfolia in un perenne passato prossimo dovuto ai tempi differiti in cui l'immagine si anima sullo schermo e alla sua riproduzione meccanica potenzialmente infinita (Benjamin, 2011). Il paradosso risiede proprio in questa prospettiva: nello stesso momento in cui il cinema, nutrendosi di realtà, pare negare a se stesso le possibilità di ascendere alla dignità dell'arte (o perlomeno ne rende criticabile l'approdo, inaugurando una lunga *querelle* mai veramente sopitasi), afferma se stesso come certificazione dei prodigi raggiunti dal progresso. Nella sua doppia natura di nuovo mezzo di comunicazione e di testimone fedele, attraverso le immagini, del mutamento in atto. In particolare, due dei film presentati la celebre sera del 28 dicembre 1895 mostrano aspetti precisi di una modernità tecnologica che ormai è entrata a far parte di quella stessa realtà che i Lumière propongono come lo spettacolo essenziale della loro invenzione. *La sortie des usines Lumière* è una ripresa realizzata nell'azienda di famiglia a Lione, con la cinepresa posta davanti ai cancelli tesa a immortalare i lavoratori all'uscita dalla loro giornata di lavoro, in procinto di raggiungere le proprie abitazioni. Si può discutere sulla valenza documentaria del breve film (i vestiti eleganti dei lavoratori fanno pensare a uno spettacolo allestito più che a un'autentica *tranche de vie*), ma le immagini mostrano inequivocabilmente un emblema del progresso - la fabbrica - inscritto nelle dinamiche della quotidianità. Ancora più indicativa appare la presenza del treno sbuffante in *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, simbolo di potenza tecnologica, di velocità come motivo dominante delle immagini proposte e di fascinazione meccanica, se perlomeno si considera vera la leggenda che vuole gli spettatori della prima proiezione sconvolti dal sopraggiungere del treno sullo schermo al punto da alzarsi dalle proprie seggiole per

raggiungere in fretta e furia una via di fuga. Il mito del progresso s'incarna nella sua valenza metonimica, la velocità, riflesso dinamico della potenza, rappresentabile sullo schermo soltanto in un periodo successivo, quando la raggiunta sensibilità nelle pratiche di montaggio permetterà la giustapposizione di piani differenti (ruote motrici e bielle stantuffanti, vapore denso in uscita, binari fagocitati, elementi sfrecciati del paesaggio), il cui legame, modulato dalla durata variabile di ogni inquadratura, fornirà l'energia dell'impressione (gli incipit di *Berlino - Sinfonia di una grande città*, film del 1927 di Walter Ruttmann, e *L'angelo del male*, realizzato da Jean Renoir nel 1938, a tal proposito rappresentano indubbiamente dei modelli). In un momento in cui il dinamismo sembra catalizzare maggiormente l'attenzione di un pubblico ancora ingenuo rispetto all'interpretazione coerente delle immagini, la rapidità incarnata dal treno e dalle prime automobili diventa un archetipo cui il cinema farà costante riferimento nel corso della sua storia, a partire da visioni anomale ed estemporanee, come gli Hale's Tour d'inizio '900, proiezioni in una sala arredata come un vagone ferroviario in cui si mostra un flusso continuo di immagini ripreso dalla piattaforma di una locomotiva, fino a proposte che si radicano immediatamente, come gli inseguimenti, che utilizzano automobili pronte a confluire nel medesimo punto (quello generalmente della salvezza) tramite il montaggio di serie differenti basate sull'alternanza tra inseguitore e inseguito (quello che comunemente prende il nome di montaggio alternato).

La tecnica, il progresso e la loro illustrazione cinetica appartengono a una mitologia positivista che accompagna la nascita stessa del nuovo mezzo, ne amplia le possibilità narrative e spettacolari e ne attraversa tutta la storia, quasi come un mito fondativo. Esiste tuttavia un aspetto creato appositamente dall'industria cinematografica, soprattutto da quella americana, per affascinare il pubblico e garantire il successo delle pellicole: il fenomeno del divismo. Il divo è il mito generato all'interno di un Olimpo fittizio fatto di lustrini, paillettes e bagliori che poco hanno a che vedere con la realtà e molto con l'abilità dei *press agent*, ingaggiati dagli Studios americani per fabbricare notizie e alimentare leggende. Autentica pratica devozionale per un periodo di almeno quarant'anni – dagli anni Venti agli anni Sessanta – il divismo risponde a un bisogno affettivo da parte dell'audience che l'ideologia hollywoodiana asseconda ed esalta, nutrendolo con un'organizzazione propagandistica iperbolica e spesso millantatoria: «La star è una divinità creata dal pubblico. Ma lo star-system la prepara, la allestisce, la foggia, la propone, la costruisce» (Morin, 1963, p. 103). Il divo, nei casi più celebri (e celebrati), è il fulcro di un sistema eliocentrico attorno al quale ruotano la sceneggiatura del film (l'ingresso in scena del divo deve

essere perfettamente calibrato per incuriosire nell'attesa senza smarrire la necessaria tensione del racconto; il finale ben ponderato e positivo, per non incorrere nel rifiuto da parte del pubblico), l'intero cast e la propaganda per il lancio della pellicola. Il divo presenta tuttavia una deriva archetipica, a causa del sistema industriale della produzione hollywoodiana: egli fornisce la garanzia di uno sviluppo determinato delle vicende narrate e offre un campionario stabilito di atteggiamenti tipici. Un divo travalica il suo ruolo all'interno del film per reinterpretare all'infinito se stesso: ciò che si svolge davanti agli occhi dello spettatore è una sorta di *ierofania* che sancisce un patto tra film e spettatore, generando orizzonti di attesa determinati che si traducono in un rigido sistema di categorizzazione (il sistema dei generi) nel quale il divo diventa motore nella trasformazione del racconto e depositario dei valori di una cultura.

### Terzo movimento: l'alterazione

Nel finale de *L'uomo che uccise Liberty Valance* (Ford, 1962), il direttore del giornale cittadino, dopo aver appreso la prosaica verità dei fatti circa la morte di un celebre fuorilegge, non ucciso in duello da un futuro senatore degli Stati Uniti - come si crede -, bensì da un oscuro pistolero di cui si è smarrita la memoria, afferma di rinunciare a pubblicare l'intervista che avrebbe rivelato una realtà differente da quella attesa. «This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend». Il concetto illustrato da Ford per il western è in realtà estendibile a tutto il cinema americano, che più delle altre cinematografie, a causa della sua struttura finanziaria, ha mostrato nel corso degli anni la vocazione a diffondere globalmente il suo dominio commerciale e culturale. La Storia è continuamente sacrificata alla sua creazione mitopoietica per polverizzare la correttezza filologica ed esaltare l'archetipo fondativo. Il mito trae origine dalla Storia solo come comune referenza culturale, ma la trascende per adottare una neonata mitologia come sistema fattuale. «Il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione» (Barthes, 1974, p. 223). L'oblio dell'atto germinativo genera una dimensione parallela sostitutiva in cui, attraverso la persistente e reiterata percezione del pubblico, si determinano i modelli di un preciso riferimento culturale. Con un inquietante riflesso: nell'esiguità di una vicenda nazionale relativamente giovane, il compito di creare riferimenti collettivi spetta, proprio per la sua capacità di radicamento di massa, anche (talvolta soprattutto) al cinema. Il principio dell'individualismo, che nella cultura americana compare fin dalla Dichiarazione d'indipendenza in



virtù dell'esortazione a perseguire la felicità come traslato ideologico del funzionamento democratico, nel cinema si traduce nella presenza costante di un protagonista/eroe. Prerogativa certo non esclusiva del cinema americano, ma che solo lungo tutto lo sviluppo di tale cinematografia fornisce una sorta di legittimazione ideologica di una concezione storica e sociale. La figura dell'eroe oltrepassa le varie situazioni e attraversa trasversalmente i generi, proponendo una lettura differente di se stessa, ma sempre volta a magnificare le sue virtù individuali, immagine di una celebrazione sociale più vasta dell'uomo americano. Parafrasando il celebre lavoro di Campbell, "un eroe dai mille volti", tutti indirizzati ad affermare la stessa funzione in seno alla collettività, in una parabola fatta di circostanze e determinazioni complesse e molteplici che parte dalla seconda metà degli anni Dieci e giunge fino a oggi. Nel western classico, il genere in cui gli Stati Uniti rileggono la loro stessa esistenza rettificandone alcuni tratti (il genocidio dei nativi, tendenzialmente cancellato fino agli anni Settanta o giustificato dalle necessità della conquista) e millantando crediti (un universo eccessivamente selvaggio e privo di morale), l'eroe è un personaggio epico, l'*homo faber* che si colloca nell'immensità dello spazio per conquistarlo disponendosi poi a regolarne lo sviluppo urbano con il suo innato senso della giustizia. L'individualismo dell'eroe, tuttavia, è tratto che contrassegna ogni tipo di narrazione, anche quelle che, diversamente dal western, non hanno nell'azione la motivazione primaria allo sviluppo del racconto: nelle commedie, produzione di largo consumo a Hollywood, il protagonista lotta per conquistare la sua amata (nella *romantic comedy*) o per assicurarsi il suo posto in società; nel thriller à la Hitchcock s'impegna per stornare da sé i sospetti, sopravvivere e consegnare il vero colpevole alla giustizia; nell'horror, dopo essere scampato miracolosamente a una miriade di pericoli inspiegabili, deve garantire la vittoria contro le forze del male, così come accade nella fantascienza, in cui i popoli alieni sono un'allegoria per rappresentare sotto altra forma i nemici del momento (per esempio, i sovietici nelle produzioni degli anni Cinquanta e, in parte, dei Sessanta). La figura mitologica dell'eroe del cinema americano ha carattere cangiante e multiforme: esso incarna il bisogno dell'audience di coagularsi intorno a un'idea rassicurante di forza e stabilità pur rappresentando una sorta di flusso carsico affiorante in stretta relazione alle contingenze storiche. Infatti, agli eroi epici responsabili del mito della fondazione e agli eroi quotidiani, veicoli propagandistici di una risolutezza esportabile a ogni latitudine, in periodi di profonda riflessione critica sui valori si sostituiscono i protagonisti perdenti e tormentati che evidenziano una significativa crisi d'identità del paese e la cui immagine cinematografica è rappresentata dai drammi individuali dei *losers* dei noir del secondo dopoguerra o dalla disillusione

scorata degli *outcasts* dei primi anni Settanta.

In questa prospettiva di necessità sociale va anche intesa l'intensa proliferazione di pellicole dedicate ai supereroi seguita al trauma dell'attentato delle Twin Towers nel 2001: di fronte a una tragedia mai patita in precedenza e a un drastico ridimensionamento delle certezze sulla presunta inviolabilità nazionale, l'industria rende iperbolico il potere degli eroi per fronteggiare l'emergenza e garantire idealmente l'opportuna salvaguardia della popolazione. Alla presenza dei vari Spider Man, Batman, Superman e X-Men, l'eroismo quotidiano limita il suo apporto a un appoggio esterno, mostrando una coraggiosa resistenza ai drammatici eventi e sublimando se stesso nel simbolo di un'energica solidarietà (nei film realizzati dopo l'11 settembre, sono numerose le scene in cui la popolazione cittadina si erge compatta a difesa del supereroe minacciato dal malvagio). L'elaborazione è solo un'altra forma di alterazione che s'insinua nel fluire della storia, ne modifica eventi e conseguenze per creare una mitologia orchestrata come l'intreccio di una sceneggiatura.

## Bibliografia

- Barthes, R. (1974). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi (ed. or. 1957).
- Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi (ed. or. 1936).
- Borges, J. L. (2004). *L'oro delle tigri*. Milano: Adelphi (ed. or. 1972).
- Brunetta, G. P. (Ed.) (2011). *Metamorfosi del mito classico nel cinema*. Bologna: il Mulino.
- Campbell, J. (2000). *L'eroe dai mille volti*. Parma: Guanda (ed. or. 1949).
- Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*. Paris: Mercure de France.
- Dyer, R. (2004). *Star*. Torino: Kaplan (ed. or. 1979).
- Glucksmann, A. (1973). *Le avventure della tragedia*. In R. Bellour (Ed.), *Il western, fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia* (pp. 75-91). Milano: Feltrinelli Milano (ed. or. 1966).
- Invitto, G. (Ed.) (2006). *Fenomenologia del mito. La narrazione tra cinema, filosofia, psicoanalisi*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Jandelli, C. (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Venezia: Marsilio.
- Jung, C.G. (2000). *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Maisetti, M. - Mazzei, F. - Vitalone, L. (Ed.) (2005). *Il mito: immagini dall'inconscio*. Milano: Arti Grafiche Bianca & Volta.
- Manciotti, M. - Bertini F. (Ed.) (1997). *Il mito classico e il cinema*. Genova: Darficlet.
- Morin, E. (1963). *I divi*. Milano: Mondadori (ed. or. 1957).
- Id. (1982). *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Feltrinelli (ed. or. 1956).
- Socci, S. (2001). *Miti ed eroi nel cinema*. Firenze: Le Lettere.
- Vogler, C. (1998). *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*. Roma: Dino Audino (ed. or. 1992).
- Winkler, M.M. (Ed.) (2001). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.



# Il messia di Weimar: il *Federico II* di Ernst Kantorowicz tra mito e storiografia

— Gianluca Solla

**N**el 1927 esce per la casa editrice berlinese Georg Bondi un libro destinato sin da subito a un grande successo di pubblico e a un notevole clamore nell'ambiente scientifico. *Federico II, imperatore* è la prima opera di un giovane storico, nato 32 anni prima a Poznań da una famiglia ebrea assimilata. La singolare ricostruzione biografica che Ernst H. Kantorowicz dedica all'imperatore svevo inizia con un preambolo altrettanto singolare:

Nel maggio 1924 [...] fu deposta ai piedi del sarcofago imperiale nel duomo di Palermo una corona con l'epigrafe: "Ai suoi Imperatori ed Eroi. La Germania segreta". Non che la presente biografia di Federico II sia stata sollecitata da questo episodio... Tuttavia esso potrebbe essere assunto come segno del fatto che, non solo in ambienti intellettuali, si stia ridestando un'attenzione per le grandi figure di imperatori tedeschi, proprio in questi tempi così poco imperiali.

Questo insolito preambolo riflette i valori del Circolo del poeta Stefan George, a cui Kantorowicz partecipa e a cui si ispira la collana *Blätter zur Kunst* nella quale il volume è pubblicato. Il presupposto neanche troppo occulto di queste righe è che ogni comunità abbia bisogno di riferirsi ai momenti più alti della sua storia e che possa orientarsi solo perseguendo l'esempio di grandi uomini. Questo esempio vale particolarmente nei momenti di crisi, come quello che agita la Germania di Weimar. Perciò alla storiografia il circolo di George affida il compito di mostrare al proprio presente la grandezza che dimora in epoche remote, sia essa espressa in atti collettivi o in singole personalità eccezionali. Coerentemente con questa impostazione, il *George-Kreis* coltiva la convinzione che una certa grandezza d'animo e un certo spirito visionario siano sopravvissuti nelle opere dei grandi storici, più che nella poesia.

### Un imperatore mitico, cioè reale

L'aggettivo "mitico" ricorre molto presto nella storia del *Federico II*. Al successo del libro segue una violenta polemica contro la "mitizzazione" della figura di Federico che Kantorowicz avrebbe ostinatamente perseguito. In particolare, la sua ricostruzione viene accusata di essere «una visione mitica», avulsa dalla storia reale. In effetti, in questa vita di Federico tutto parla la lingua teologica della profezia e del miracolo e ogni dettaglio che riguardi l'imperatore appare circondato dalla luce leggendaria della *pienezza dei tempi*, tipica degli «avvenimenti straordinari». Federico stesso possiede i tratti caratteristici di una figura messianica, «nuova immagine di Cristo» che parla non solo all'Europa cristiana, ma a tutto il mondo. Agli occhi di Kantorowicz in Federico, «dominatore messianico tanto atteso e vaticinato dalle sibille», si anima quella promessa di rinnovamento della cultura tedesca, che coincide con la promessa di una *renovatio* dell'idea stessa di Roma.

Riferimenti di questo tipo sono tuttavia destinati a restare incomprensibili sino a che non vengano messi in relazione con l'intenzione che ne anima la scrittura. Una traccia la offre un passo dedicato alla crociata, in cui Kantorowicz ammette che molte delle leggende coeve su Federico sono totalmente «destituite di ogni realtà storica». È il caso del corpo speciale di pugnatori di cui si narra che l'imperatore si fosse circondato.

Ci scontriamo qui con un'ambivalenza caratteristica: la proliferazione di notizie «destituite di ogni realtà storica» – per esempio nel caso di false cronache o di lettere fittizie – viene intrecciata con notizie provenienti da fonti più tradizionali, come quelle della cancelleria imperiale e

dei documenti giuridici. Le due dimensioni che Kantorowicz chiama del «reale» e dell'«inverosimile» appaiono qui in una loro intima coappartenenza, da cui scaturisce l'interesse per miti e notizie leggendarie, reputati tradizionalmente indegni di considerazione, perché contrapposti al presunto realismo dei «fatti». L'atteggiamento teorico che Kantorowicz intende far valere muove invece dal presupposto per cui, proprio a causa della loro natura immaginaria, tali leggende abbiano non solo influenzato, ma determinato la storia stessa di Federico II, a partire dalla modificazione da esse impressa nella percezione dei suoi contemporanei. Le proiezioni immaginarie divengono così parte integrante di una storia, perché trovano in essa lo schermo su cui proiettarsi e divenire visibili.

Questa proliferazione lungo tutto il libro di notizie «destitute di ogni realtà storica», di miti, di voci, dicerie e trame leggendarie, arricchisce la figura di Federico di un'aura che il libro è meno interessato ad analizzare, ma piuttosto ad alimentare. Tratto caratteristico di questa singolare operazione è indubbiamente il ricorso all'anacronismo dell'analogia molto spesso ricorrente tra Federico e Napoleone, ma anche tra la visione del mondo di Federico e quella di Nietzsche...

È proprio su questo versante che incendia presto la polemica del mondo storiografico accademico contro Kantorowicz. Così, in una conferenza tenuta nel 1929 alla *Akademie der Wissenschaften*, Albert Brackmann, storico dell'università di Berlino e redattore dei *Monumenta Germaniae Historica*, taccia di «misticismo» il lavoro di Kantorowicz, accusandolo di essersi costruito un'immagine dell'imperatore svevo, frutto unicamente della sua «*imagination créatrice*» (Kantorowicz, 2012, p. 75). Quello di Kantorowicz sarebbe non un libro di storiografia scientifica, ma una vera e propria mitologia, nella quale storia e mito diventano perfettamente indistinguibili. La replica a questa obiezione diventerà per Kantorowicz un modo con cui inoltrarsi nelle implicazioni del rapporto tra storiografia e dimensione mitica.

### Sull'inattualità del mito

Per avanzare nell'analisi di questa *querelle* è forse opportuno scindere due aspetti tra loro intimamente legati all'interno dell'esperimento che Kantorowicz conduce sulla figura di Federico: l'aspetto più strettamente politico della vicenda e quello ermeneutico, che riguarda la sperimentazione di nuove modalità di avvicinamento all'oggetto storico. Inizierò con il primo dei due aspetti, perché è quello che ha avuto più rilievo nella ricezione del libro e che ne ha falsato maggiormente l'immagine – per altro con il contributo

determinante dello stesso Kantorowicz.

Come il preambolo al *Federico II* mette in luce, la posta in gioco dell'impegno intellettuale del George-Kreis possiede una valenza politica, benché in un senso vagamente indeterminato dell'aggettivo. Lo mostra bene lo stilema «Germania segreta» che firma la corona nell'aneddoto palermitano. *Germania segreta* è il titolo di una poesia di George, contenuta in *Das Neue Reich* (1928), ma era stato innanzitutto un mitologema proposto da uno dei membri del Circolo, Karl Wolfskehl, per indicare il potenziale spirituale della cultura tedesca andato perduto nel corso della storia della Germania reale. Questa «Germania segreta» rappresenterebbe la sintesi delle ricchezze spirituali e della forza civilizzatrice di cui i tedeschi sono i portatori. Così l'idea di riattivare il mito dell'imperatore nel *Federico II* procede insieme alla convinzione che questo sia un contributo reale alla rinascita della cultura tedesca e di quella europea. Anche nell'ultima lezione tenuta all'università di Francoforte, vero e proprio atto di resistenza intellettuale al regime nazista, Kantorowicz si ricollegherà a questa visione di una «Germania segreta», invisibile e sconosciuta ai più, ma nondimeno operante nella storia, «corrente sotterranea che resta segreta sotto la Germania visibile» e che sola gli sembra poter costituire un baluardo efficace contro il travisamento della tradizione tedesca, costituito dalla ripresa farsesca di tale tradizione da parte dei nazisti.

L'appello al mito si lega qui alla necessità di creare nuove forme dell'agire politico, non consuete, inedite proprio nel loro stesso essere antiche. Federico rappresenta una figura irraggiungibile, modello esemplare per un superamento delle ristrettezze del presente. Questa forza operante nel tempo contro il tempo, capace di collegarsi a un desiderio presente in ciascuno e di riattivarlo, è pensata come capace di interrompere l'identificazione dell'epoca presente con se stessa, quell'autocompiacimento con cui le epoche vanno incontro inconsapevolmente alla propria rovina. Proprio l'incommensurabile distanza che separa il presente dalla grandezza di Federico ne segnala la caratteristica decisiva: l'*exemplum* sembra essere richiamato in vita proprio da quella pochezza del presente storico che ne costituisce il più effettivo occultamento. Tuttavia, se la figura di Federico ha potuto sopravvivere in virtù della sua cancellazione, in forza della dimenticanza che l'ha colpita, questa stessa situazione l'ha preservata nelle maglie più profonde del tessuto storico. Se la sua figura vive della propria dimenticanza, è d'altra parte proprio l'oblio a permetterne la riscoperta in un'epoca che non è in grado di ricordarla.

D'altro canto, Kantorowicz si troverà a fare presto i conti con le implicazioni di un tentativo di resistenza di questo tipo, e per esempio con l'evidenza paradossale per cui il *Federico II* riscuoteva approvazione proprio



presso quel partito nazionalsocialista che, giunto al potere, lo metterà al bando in quanto ebreo, allontanandolo dall'insegnamento universitario. È documentato l'imbarazzo di Kantorowicz di fronte alla strumentalizzazione che la sua ricostruzione subiva da parte del nazismo. Rifiutando nel dopoguerra le proposte di ripubblicare il *Federico II*, scriverà al suo editore che non era possibile rendere disponibile un libro che «era stato sul comodino di Himmler e che Göring aveva regalato a Mussolini con una dedica».

La confisca da parte dei nazisti della figura di Federico vanificava definitivamente la pretesa che l'indeterminatezza mitica del tentativo di riattivare le forze della tradizione lo mantenesse altro rispetto alle forze effettivamente operanti nel presente: il nazismo finiva con l'appropriarsi della figura a cui lo storico aveva affidato invano la rinascita in senso spirituale della nazione. Non c'era qui solo la sostituzione della proliferazione di *historiae*, che Kantorowicz vedeva raggruppate attorno alla figura di Federico, con la Storia destinale dei nazisti. Si operava, ancora più profondamente, la falsificazione di credere a una trasparenza del mito, nella quale le vicende storiche avrebbero parlato da sé al presente della Germania, senza necessità di passare attraverso la mediazione di una rigorosa riflessione storica. Diversamente potremmo dire che *Federico II* c'è mito non come grandezza oggettiva, come "fatto", ma esclusivamente nella decifrazione – nel lavoro di decifrazione – che Kantorowicz ne fa.

Di questo stesso equivoco doveva rimanere vittima l'aspirazione del *George-Kreis* a contrapporre la nobiltà della nazione segreta alla decadenza del proprio presente. Questa contrapposizione aveva avuto luogo identificando i valori religiosi, culturali, civili di una cultura con le personalità di quella stessa cultura, ammantate di un'aura eroica e innalzate a figure esemplari. A questa operazione non era certo estranea una speciale inclinazione al biografismo e alla monumentalizzazione. Di questa predilezione sono oggi visibili le pose e i gesti stilizzati come altrettante macerie di un'epoca trascorsa. Al lettore attento essi appaiono per lo più come segni manifesti della rigidità e dell'artificiosità di un tentativo, la cui natura sostanzialmente romantica riluce nei volumi permeati della filosofia del Circolo, come il *Nietzsche* di Ernst Bertram (1918), in cui il filosofo appare nelle vesti fondamentalmente caricaturali del fondatore di una nuova religione.

### Re-inventare la storiografia

Al di là di una certa ingenuità politica che ha segnato la storia del *George-Kreis* e ne ha decretato l'inanità delle aspirazioni, la risposta di Kantorowicz all'accusa di produrre una «visione mitica» porta con sé implicazioni

profonde dal punto di vista ermeneutico. Nella replica a Brackmann si articola un'impostazione della storiografia irriducibile al realismo, nella quale tuttavia nulla viene sacrificato rispetto all'esigenza di rigore scientifico. L'operazione che Kantorowicz compie – trattare i miti come parte integrante della conoscenza che chiamiamo "storica" – riguarda niente meno che lo statuto stesso di tale conoscenza. Da dove attingere per pervenirvi? Come scegliere le proprie fonti e come escluderne altre? Con un gesto che ha potuto ricordare quello di una rifondazione del sapere storico, operata più tardi dalla scuola degli *Annales*, Kantorowicz decide di considerare le finzioni leggendarie di un'epoca non solo come degne di essere prese in considerazione, ma come irrinunciabili per la comprensione di una determinata costellazione. Il tentativo di far avanzare la riflessione servendosi non solo delle fonti ritenute "oggettive", ma utilizzando ogni altro tipo di fonte per ricostruire un ambiente storico, implicava la necessità di volgersi alla varietà delle tracce di un'epoca per liberarne la storia dall'angustia di una mera ricostruzione.

L'attenzione viene così spostata dai "fatti" a quell'area più vasta, costituita dall'immagine che i contemporanei coltivano di Federico: un'immagine fatta di racconti, dicerie e leggende che avevano contribuito non solo alla creazione di una personalità straordinaria come quella dell'imperatore, ma allo stesso successo delle sue imprese. Da questo punto di vista, i racconti sulle apparizioni leggendarie di Federico *stupor e dominus mundi, divus Augustus, puer Apuliae* «dall'irresistibile ascesa», stanno sullo stesso piano delle invettive papali contro di lui in quanto «Anticristo». Kantorowicz riconosce l'intrinseca inerenza delle strutture narrative alla storia e per questa via arriva a attribuire loro un valore analitico indispensabile per comprendere come i "fatti" o gli "eventi" storici si siano formati nella percezione dei contemporanei e come tali siano rimasti nell'immaginario, parti integranti di una memoria collettiva, a cui d'altra parte – proprio tramite il ricorso al racconto leggendario e alla diffusione di dicerie – la stessa corte imperiale lavorava alacremente. Così non solo non vengono disdegnate la letteratura e le testimonianze coeve come strumento interpretativo, dato che in esse Kantorowicz sospetta una verità che non può essere trascurata. In più, egli riesce anche a mettere in luce in maniera efficace sino a che punto lo stesso Federico II fosse innanzitutto una figura eminentemente letteraria, forgiata dalla stessa propaganda imperiale da lui sostenuta, a forza di miti, leggende e dogmi.

Il superamento dell'aspetto realistico della narrazione storica e il recupero della dimensione narrativa in essa implicita portano con sé anche il superamento dell'ideale di una scientificità avulsa dalla realtà del proprio presente o che pretenda di prescindere dai propri presupposti. Kantorowicz

mostra di avere profonda consapevolezza del fatto che una lettura è sempre condizionata dall'appartenenza a una determinata realtà, per cui ciascuno legge un testo sempre e solo «alla luce delle proprie idee preconette». Con questo cade il dogma positivistico della presunta assenza di dogmi come ideale scientifico ovvero della possibilità stessa di sospendere la propria personalità in nome di una pura «scientificità». La mentalità di un Brackmann, incapace di vedere la connessione tra vita e verità, come tra esistenza e ricerca, si condanna ad assolutizzare la verità nel modo dell'astrazione e, d'altra parte, cancella, lui storico, il mondo storico propriamente detto in quanto puramente accidentale, eludendone la situazione materiale concreta, di cui è parte integrante. Per Kantorowicz la lezione del *George-Kreis* sta invece nella capacità di opporsi a questa frattura artificiale che produce una presunta verità, dichiarata scientifica solo in forza della sua separazione dalla realtà. La visione che Brackmann accusa di essere «mitica» sarà pertanto l'unica in grado di rendere conto della propria immanenza all'interno del contesto storico, culturale, poetico e riflessivo, nel quale e del quale ciascuno vive.

Contro l'assenza di vitalità del positivismo deve essere pertanto rigiocata la convinzione per cui ogni autentica riflessione storica è creazione artistica. Non si tratta solo del fatto che l'utilizzo dell'arte resta un fattore decisivo per la comprensione delle epoche e degli eventi storici. La riflessione storica deve come tale rifiutare quel carattere dimostrativo che il positivismo le ha surrettiziamente attribuito, ma che non le appartiene, se non al prezzo di una falsificazione e di una limitazione dei propri compiti. L'unico compito che essa può e deve assumersi è di far emergere delle immagini narranti.

La questione dell'immagine dimora qui centrale: non è possibile occuparsi della vicenda di Federico senza interrogarsi al contempo sull'immagine o sulle immagini di sé che Federico stesso ha creato o contribuito a creare. La premessa per questo interesse sta nell'idea che unicamente la capacità di suscitare un immaginario condiviso abbia potuto produrre un'azione storica. Per questo diventa fondamentale comprendere come tale immagine sia stata percepita dai sudditi; che efficacia abbia avuto; come sia stata manipolata perché fosse più utile e adeguata alla situazione. L'accusa di «visione mitica» viene a essere destituita di fondamento: a valere non è tanto una sensibilità particolare, né un privilegio accordato alle immagini, quanto il correlato fondamentale della scissione teologico-politica dell'occidente che su questa scissione ha edificato la propria struttura simbolica, assumendo le immagini della teologia come principio della legittimazione e dell'esercizio della sovranità politica. In questo senso

è impreciso sostenere che Kantorowicz trasformò Federico in una figura mitica e che la mise al centro di una mistica nazionale tedesca. Piuttosto, egli ripensa al mito come costitutivo non solo della figura, ma in particolare di quell'immensa questione che passa sotto il nome di sovranità, ossia di una forza avvertita come vincolante e proprio per questo capace di mobilitare le dinamiche storiche di una determinata epoca.

### Chiusa: il mito come desiderio

Nelle modalità che Kantorowicz coltiva sin dal suo primo libro di avvicinarsi all'oggetto del suo interesse sussistono, dunque, diversi piani e differenti implicazioni. Da un lato, il racconto mitico – e la stessa mitizzazione – appare una prassi intrinseca al costituirsi di sovranità, particolarmente all'interno di un discorso di matrice teologico-politica nel quale la sovranità discende dal dio cristiano, benché a partire da Federico senza l'intermediazione della chiesa. Non uno o più fatti spiegano l'instaurarsi della sovranità, se questi fatti non vengono messi in connessione con la dimensione narrativa, capace di renderne operante il potenziale che è in loro. La riflessione non può arrestarsi alla fattualità, o presunta tale, del campo studiato, ma le appartiene l'ambito più vasto e inafferrabile della suggestione e del fascino, che i contemporanei subiscono davanti a Federico. Qui vale la convinzione per cui scienza e arte devono procedere insieme, dato che la storiografia non può accontentarsi di indagare gli ambiti che forniscono informazioni, ovvero che attengono esclusivamente a un sapere. Si tratta invece di estendere l'ambito dell'indagine a partire dalla constatazione che le forme dell'agire umano riguardano il desiderio che – associato a passioni, emozioni, affetti – è implicato nelle forme di adesione a ciò che si estende al di là dell'ambito del saputo. Così in Federico Kantorowicz può rinvenire i desideri che là hanno preso forma condensati e, in un certo senso, incarnati nella grande figura mitologica dell'imperatore. Il mito riguarda la possibilità stessa che i desideri divengano materia storica e così si rivelino: è forse proprio questa possibilità del desiderio di farsi storia attraverso un'estensione inaudita della rete di narrazioni, che divengono così operative. Se lo storico deve farsi mitologo, è perché tramite il desiderio incarnato nel mito si possono ascoltare e pensare quelle dinamiche in cui niente meno che l'umano si trova messo in gioco.

## Bibliografia

- Benjamin, W. (1972). *Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell, Der Dichter als Führer der deutschen Klassik*. In Id., *Gesammelte Schriften* (pp. 252-259). Frankfurt am Main: Suhrkamp, vol. 3.
- Fischer, H. (2000). *Ernst Kantorowicz und die deutsche Mediävistik*. In J. Strzelczyk (Hg.), *Ernst Kantorowicz (1895-1963)* (pp. 105-120). Poznań: Instytut Historii UAM.
- Friedländer, S. (2009). *Aggressore e vittima. Per una storia integrata dell'Olocausto*. Roma-Bari: Laterza.
- Grünewald, E. (1997). «Übt an uns mord und reicher blüht was blüht!». *Ernst Kantorowicz spricht am 14. November 1933 über das «Geheime Deutschland»*. In R. Benson e J. Fried (Ed.), *Ernst Kantorowicz* (pp. 57-76). Stuttgart: Steiner.
- Kantorowicz, E. (1976). *Federico II, imperatore*. Milano: Garzanti (ed. or. 1927).
- Id. (1989) *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*. Torino: Einaudi (ed. or. 1957).
- Id. (2005). *I misteri dello Stato*. Genova-Milano: Marietti.
- Id. (2006). *Laudes Regiae. Uno studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*. Milano: Medusa (ed. or. 1946).
- Id. (2012). *Germania segreta*. Genova-Milano: Marietti.
- Karlauf, T. (2007). *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München: Blessing.
- Picht, B. (2008). *Erzwungener Ausweg. Hermann Broch, Erwin Panofsky und Ernst Kantorowicz im Princetoner Exil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Topolski, J. (2000). *Das methodologische Neue bei Ernst Kantorowicz*. In J. Strzelczyk (Ed.), *Ernst Kantorowicz (1895-1963). Soziales Milieu und wissenschaftliche Relevanz* (pp. 121-130). Poznan: Publikacje Instytutu Historii.



# Mito ed esoterismo: il perennialismo in Guénon ed Evola

— Francesco Baroni

## L'irreversibile declino dell'Occidente

Analizzare lo statuto del mito nel discorso perennialista significa fornire la ragion d'essere e le funzioni storico-culturali profonde di questa corrente di pensiero. Prima ancora che una “visione del mondo”, il perennialismo può essere infatti considerato una specifica “visione della storia”, che si rivela al tempo stesso un'elaborata operazione di mitopoiesi applicata all'insieme della civiltà occidentale. In sintesi, questa visione poggia su due idee: quella della decadenza dell'Occidente moderno e quella – correlata, e speculare – di una Tradizione primordiale, deposito perenne di sapienza spirituale di origine non umana, che all'umanità sarebbe stata affidata in tempi antichissimi e che nel corso della storia sarebbe andata dispersa e dimenticata, ma di cui sussistono tracce negli “esoterismi” delle varie tradizioni storiche, e

in particolare nelle loro grammatiche simboliche e mitiche.

Storicamente, la genesi del perennialismo può essere ricondotta a tre fattori fondamentali. Il primo è il brulicare di correnti occultiste, teosofiche, di associazioni iniziatiche e di spiritualità sincretiche, nell'Europa del secondo Ottocento e dell'inizio del Novecento. Questi movimenti – che per molti versi rappresentano la metamorfosi, in seno alla modernità positivista e industriale, di precedenti forme di pensiero esoteriche – sono caratterizzati, tra le altre cose, dalla critica del materialismo, dal desiderio di una spiritualità transconfessionale e da uno spiccato interesse per le religioni orientali, tutti elementi destinati a confluire nel pensiero perennialista (Laurant, 1992; Godwin, 1994; per l'Italia, cfr. Cazzaniga, 2010). In secondo luogo, è opportuno richiamare qui quella diffusa «cultura della crisi» (Nacci, 1982) dell'*entre-deux-guerres*, che aveva tematizzato il declino dell'Occidente attribuendolo ora a una ciclicità della storia (Spengler), ora all'avvento della società industriale e della conseguente massificazione (Ortega y Gasset), ora a un dilagante irrazionalismo (Huizinga). Il terzo elemento da tener presente è uno specifico modello mitopoietico ben radicato nella cultura europea, che potremmo definire “primordialista”, fondato cioè sull'idea di una sapienza arcaica, interreligiosa e trasmessa da una élite di spiriti illuminati: la *prisca theologia*. Scaturito in epoca umanista dalla riscoperta della letteratura ermetica, poi riemerso come primitivismo colto e come interesse per la mitologia e per la simbologia comparata nella cultura romantica, questo modello godrà di nuova fortuna dalla seconda metà dell'Ottocento in poi con il diffondersi delle correnti occultiste, fornendo l'impianto della mitopoiesi perennialista (cfr. Faivre, 1999).

È proprio negli ambienti dell'occultismo parigino, frequentato negli anni 1906-1912, che René Guénon (1886-1951) intraprende le prime riflessioni sulla decadenza dell'Occidente e intravede l'esistenza di una «Tradizione» immemorabile di saggezza, perduta ma osservabile nel linguaggio universale del simbolismo metafisico. Così, dopo alcune pubblicazioni sul Vedanta (*Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, 1921) e degli scritti polemici contro teosofia e spiritismo (*Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, 1921; *L'Erreur spirite*, 1923), in *Orient et Occident* (1924) e soprattutto in *La Crise du monde moderne* (1927) Guénon sistematizza la propria critica alla modernità. La lettura guénoniana della storia occidentale è senza appello: dopo il Medioevo si è prodotto un prodigioso regresso intellettuale, causato dall'abbandono della vera «metafisica», ossia la conoscenza dei principi universali e immutabili, da realizzarsi attraverso l'intuizione intellettuale. Il «trionfo della quantità» a scapito della qualità si configura come tratto tipico dell'epoca “materialista” e “industriale” e determina l'«età oscura» descritta dalla cosmogonia induista: l'umanità,



sostiene infatti Guénon, sarebbe giunta alla fine di un grande ciclo cosmico di 64800 anni (*Manvantara*), suddiviso in quattro stadi che corrispondono ad altrettante fasi di materializzazione e di allontanamento dal «Principio». Attualmente si troverebbe nell'ultimo stadio, il cosiddetto *Kali Yuga*, periodo di ottenebramento nel quale predominano i valori profani, e il potere temporale trionfa schiacciando quello spirituale.

A quello che gli appare come irreversibile declino dell'Occidente, Guénon contrappone un'alterità irriducibile: la «Tradizione primordiale», fonte perenne di sapienza spirituale da cui la modernità si è ormai irrimediabilmente allontanata. La Tradizione, insiste Guénon, è di origine “non umana”, e dunque rivelata. Nonostante un forte legame con le dottrine del Vedanta, e quindi con una metafisica di indirizzo non-dualista – fondamentale, nel discorso di Guénon, la nozione di “identità suprema” tra anima individuale e Assoluto, tra «io» e «Sé» – i contorni dottrinali della Tradizione primordiale restano, tuttavia, alquanto sfumati (Faivre, 1999).

In questa nozione di tradizione è rilevante l'idea forte, assiomatica e dunque incompatibile con qualsiasi prospettiva empirico-critica, di un ordine metafisico e metastorico, radice di tutte le tradizioni contingenti, e di cui sarebbero espressione i simboli e i miti delle varie civiltà. Tale assioma consente a Guénon di studiare, in una prospettiva comparata e interculturale, una costellazione di simboli “tradizionali” – il centro, la rosa, il Graal, l'Asse del mondo, la caverna, il labirinto – rivitalizzando in tal modo l'idea di un simbolismo universale, la cui rigorosa coerenza, del resto, rappresenterebbe la dimostrazione più efficace dell'esistenza della Tradizione stessa (Guénon, 2000, p. 30).

A un ulteriore livello, l'idea di «Tradizione primordiale» funge a sua volta da matrice mitopoietica, generando una serie di narrazioni a essa strettamente funzionali. Molto spesso si tratta di miti preesistenti, risemantizzati in accordo con l'idea principale. La prima di queste mitologie secondarie è quella di una primitiva «età dell'oro», proiezione, sul piano storico, di un'originaria pienezza ontologica dell'essere (Guénon, 1995, p. 267). Collegato a questa nozione affiora il mito della civiltà degli Iperborei, già presente nell'opera della Blavatsky (Godwin, 2001, pp. 20-27). Il ciclo cosmico attuale, secondo Guénon, sarebbe infatti iniziato nella regione chiamata Tula, la Thulé dei greci, la quale fu «il centro primo e supremo per l'intero *Manvantara* attuale [...]; essa fu l'“isola sacra” per eccellenza, e la sua posizione, all'origine, era letteralmente, polare» (Guénon, 1974, p. 23). Successivamente fiorì la civiltà atlantidea (cui avevano già fatto riferimento, nel contesto occultista, autori come Saint-Yves d'Alveydre e Paul Le Cour), che avrebbe rappresentato un tramite tra la originaria tradizione polare da un lato, e l'antico Egitto e le civiltà mesoamericane dall'altro. Ma

se la sparizione dell'antico continente, riferita da Platone nel *Timeo*, è per Guénon un fatto storico, esso rappresenta al tempo stesso un evento simbolico, una metafora dell'occultamento della tradizione primordiale (cfr. Laurant, 2008, pp. 76-83).

In vari articoli pubblicati sulle riviste «Regnabit» e «Le Voile d'Isis» tra il 1926 e il 1935, Guénon offre una lettura teorica del mito coerente con i presupposti descritti sopra e basata su due assunti principali. Il primo riguarda la *natura* del mito: questo non sarebbe altro che una variante discorsiva del simbolo il quale, poggiando sui rapporti di analogia occulta che collegano i vari ordini di realtà, e possedendo di per sé un carattere «sintetico» e «intuitivo», è «il mezzo più adeguato per l'insegnamento delle verità d'ordine superiore, religiose e metafisiche» (Guénon, 2000, p. 18).

Il secondo presupposto concerne l'*origine* del mito. Per Guénon le mitologie dei popoli antichi non sono affatto il prodotto di una spontanea creazione popolare scaturita, come vorrebbe un “pregiudizio moderno”, dalla libera fantasia dei poeti; esse costituiscono piuttosto – alla stregua di molte produzioni folkloriche – un residuo, a volte degenerato, di antichi insegnamenti religiosi e iniziatici, espressi in maniera simbolica (i vocaboli “mito” e “mistero”, del resto, sono per Guénon etimologicamente imparentati). Nel folklore si osserva cioè la sopravvivenza «di elementi tradizionali nel vero senso della parola, per quanto deformati, impoveriti o frammentari possano essere talvolta», derivanti da tradizioni preesistenti. «Il popolo», aggiunge Guénon, «conserva così, senza comprenderli, i frammenti di tradizioni antiche, risalenti a volte anche a un passato talmente lontano che sarebbe impossibile determinarlo [...]. Esso svolge in tal modo la funzione di una specie di memoria collettiva più o meno “subconscia”, il cui contenuto è manifestamente venuto da un'altra parte» (ivi, p. 34).

Talora sono gli stessi rappresentanti di una “civiltà tradizionale”, sentendo che la fine del loro ciclo storico si approssima, ad affidare a questa memoria collettiva «ciò che altrimenti si perderebbe irrimediabilmente» (ivi, p. 35). È così, per esempio, che leggenda medievale del Graal avrebbe garantito la «trasmissione di elementi tradizionali, di ordine iniziatico, dal druidismo al cristianesimo» (ivi, p. 39-40). Nello specifico, questi elementi sono racchiusi nel significato “esoterico” del Graal: in quanto coppa che contiene il sangue di Cristo, il Graal è simbolo del cuore, centro dell'essere e custode delle verità superiori, mentre a un secondo livello esso rappresenta un centro terrestre di sapienza spirituale, espressione e immagine della Tradizione stessa. Da questa riflessione scaturisce *Il Re del mondo* (1927), che – riprendendo il mito di Agarthi, reso popolare da figure legate alla produzione letteraria di genere occultista come Saint-Yves d'Alveydre

e Ossendowski – afferma l'esistenza di un “centro spirituale” o di un “luogo geometrico”, garante dell'ortodossia delle varie tradizioni.

L'ermeneutica guénoniana rielabora, adattandole agli schemi perennialisti, alcune idee filosofiche del simbolo e del mito diffuse in epoca romantica. In particolare essa mostra notevoli affinità con le teorie di Friedrich Creuzer (1771-1858), nelle quali riecheggia l'interpretazione allegorica dei miti antichi tipica del neoplatonismo. Per Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810-1812), il mito non è altro che il rivestimento esteriore di un simbolismo originario, riflesso di una rivelazione religiosa antica. Nel corso della storia il ricordo di questa epifania simbolica originaria si attenua, ma può essere ridestato da chi sappia cogliere, dietro il velo della fabulazione, il senso archetipico riposto. Nel contesto francese, vanno citati almeno Antoine Court de Gébelin (1718-1784), Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825) e il cardinale Jean-Baptiste Pitra (1812-1889), i cui approcci comparatisti e primordialisti troveranno terreno fertile nella cultura occultista (Laurant, 2008, pp. 76-78).

### Evola: la reazione alla crisi

Le idee portanti del pensiero di Guénon – la tradizione, i cicli della storia, la crisi della modernità, la funzione del simbolismo come veicolo della «Scienza sacra» – sono alla base dell'opera di Julius Evola (1898-1974), la cui riflessione sulla storia della civiltà occidentale, già abbozzata in *Imperialismo pagano* (1928), trova un punto d'approdo decisivo in *Rivolta contro il mondo moderno* (1934). Qui i principi del tradizionalismo guénoniano vengono assimilati, sintetizzati e sviluppati in una visione d'insieme, incentrata su una radicale dicotomia tra mondo tradizionale e mondo moderno. Ancor prima che realtà storiche, i due mondi sono per Evola «tipi universali», «categorie aprioriche della civiltà» (Evola, 1998, p. 29). Il mondo tradizionale ha per «centro e sostanza» l'elemento sovratemporale (e dunque metafisico), il mondo moderno quello temporale e fisico. Intimamente connesso alla dimensione spirituale, l'“uomo tradizionale” esperirebbe un tempo che non è quello “storico”, lineare, basato sulla successione indefinita di momenti uguali, ma un tempo ritmico, fatto di cicli, «ciascun momento dei quali ha un significato, epperò un suo valore specifico rispetto a tutti gli altri, una viva individualità e funzionalità» (ivi, p. 188). Proprio per questa «sensazione sovratemporale della temporalità» che lo caratterizza, il mondo tradizionale non si presta a essere studiato col metodo storico. In quel contesto, infatti, *la “storia” non esiste*: lì la percezione del tempo è di natura ritmica e mitica.

Di miti è fitto anche l'ordito narrativo di *Rivolta*, dove riaffiora, per esempio, il mitema guénoniano dell'Iperborea, sede della primitiva età dell'oro e culla della tradizione primordiale: in epoca qualificata come “antichissima”, in seguito allo spostamento dell'asse terrestre, gli Iperborei, primi custodi della tradizione, avrebbero abbandonato la regione polare, dando così inizio al «ciclo atlantico» e alla corrispondente «Età d'Argento». Di contro a una civiltà nordica portatrice di una spiritualità “virile” e “solare”, autenticamente tradizionale, la corrente atlantica sarebbe stata tuttavia corrotta da elementi lunari, tellurici e matriarcali, spie di una spiritualità di ordine inferiore.

Nel simbolismo tradizionale di Evola – già trattato nella *Tradizione ermetica* (1931), con una lettura dell'alchimia come scienza spirituale tradizionale – il principio metafisico, infatti, è visto come “maschio”, mentre la femminilità corrisponde al dominio della natura e del mutevole (cfr. *ibidem*, pp. 201-209). Da qui, sorretta dalla teoria di Bachofen sul matriarcato, deriva la distinzione, fondamentale in Evola, tra due tipologie di spiritualità: quella nordica, solare e virile, e quella meridionale, lunare e femminile, le quali, succedutesi all'epoca dell'Iperborea e di Atlantide, erano destinate a informare «ogni posteriore civiltà».

In tale lettura metafisica della storia, la spiritualità nordica avrebbe espresso la razza “aria”, aristocratica e guerriera, che Evola intendeva come «razza dello spirito» per distinguere il suo razzismo da quello nazista di stampo biologico (ivi, p. 272); i culti tellurico-femminili si sarebbero trovati infine alla base delle civiltà meridionali, principalmente quelle del bacino mediterraneo, caratterizzate da una spiritualità estatica e passiva. Dalla disamina della civiltà occidentale tratteggiata in *Rivolta* si dipanano ulteriori traiettorie: la questione delle “razze spirituali” sarà ripresa nel *Mito del sangue* (1937), mentre la mitologia “nordica”, con i suoi correlati simbolici, sarà sviluppata nel *Mistero del Graal* (1937). Qui lo scopo di Evola è «dimostrare la presenza, in seno al Medioevo europeo, di una vena di spiritualità rifacentesi [...] alla tradizione primordiale nel suo aspetto regale, le corrispondenti idee essendo state espresse soprattutto mediante il simbolismo della letteratura cavalleresca» (Evola, 1997, p. 7).

In questa esaltazione delle “tradizioni di sapienza eroica”, che adombrano una visione e un simbolismo metafisico, la mitopoiesi evoliana assume tratti originali rispetto a quella di Guénon. Da un punto di vista tematico, tale posizione induce il recupero di una serie di dati mito-storici quali la romanità imperiale, la “tradizione ghibellina”, la leggenda del Graal e il suo *background* cavalleresco, i quali vengono risemantizzati in chiave esoterica e perennialista; diventano cioè espressione, di un' “archetipica” “saga imperiale” in cui l'Eroe, il Signore e il Re – «portatori di valori e di influenze

non-umane» – sono da intendersi innanzitutto come immagine del principio metafisico che domina la mutevolezza ciclica e femminile della natura. A monte vi è una diversa concettualizzazione della diade *contemplazione-azione*: rigettando il primato attribuito da Guénon alla contemplazione, Evola celebra il valore metafisico dell'azione e dei suoi simboli, mettendo in risalto gli aspetti “attivi” e “magici” della realtà e dello stesso processo di autorealizzazione (Hakl, 2006, p. 347). Ed è in relazione a questo che vanno inseriti il pensiero politico e il razzismo di Evola nel segno della rivoluzione conservatrice, senza dimenticare il suo impegno attivo sotto il fascismo, nella Rsi e durante l'occupazione tedesca dell'Italia. Proprio la teoria dell'azione e la sintesi teorico-politica ne hanno fatto un punto di riferimento per il neofascismo e la destra radicale nel dopoguerra (cfr. Germinario, 2001; Cassata, 2003; Jesi, 2011) e sono ancora fonte di ispirazione per le inedite sintesi politiche che caratterizzano diverse nuove destre internazionali, identitarie e anticapitaliste (cfr. Germinario, 2002).

Nel *Mistero del Graal*, inoltre, appare pressante l'urgenza di fornire del mito una lettura teorica coerente con l'uso estensivo che ne viene fatto in sede pratica. A costituire il cuore delle saghe e delle leggende del mondo tradizionale, afferma Evola sulla scorta di Guénon, è l'elemento simbolico, il quale è «oggettivo» e «superindividuale». Esso viene indotto «da certe influenze» che si servono «della spontaneità creatrice di particolari personalità o gruppi come di mezzo rispetto a fine» (ivi, p. 32). Le «immagini simboliche» suscitate da tali influenze sono recepite dalla «coscienza periferica» di uno psichismo collettivo «da ricondursi invece ad una vera e propria supercoscienza» (ivi, p. 35), che tuttavia Evola non mette in relazione con l'inconscio collettivo teorizzato da Jung. In ogni caso, è sullo studio comparato di tali simbolismi universali, di ordine metafisico, trasmessi allo psichismo collettivo da arcane forze spirituali, che si basa il “metodo tradizionale” evoliano (ivi, p. 37).

### Una mitopoiesi essenzialista e anti-storicista

Al di là delle specifiche differenze delineate, la concezione del mito di Guénon e di Evola poggia dunque su una serie di assunti comuni: 1) esiste un ordine di verità superiore – una “metafisica” oggettiva e universale – che si incarna storicamente nella tradizione; 2) nelle civiltà tradizionali il simbolismo, di cui il mito è la variante discorsiva, ha la funzione di trasmettere le più alte verità religiose e metafisiche; 3) esaltando la ragione a scapito delle facoltà sovrarazionali, l'uomo moderno si è separato dalla tradizione e dalle sue forme mitico-simboliche, chiudendosi in universo ego-riferito e

desacralizzato; 4) nel folklore del mondo moderno si può scorgere, tuttavia, la presenza residuale di miti e simboli tradizionali, trasmessi da civiltà più antiche; 5) tali simbolismi – per quanto spesso degenerati e incompresi – presentano affinità strutturali che possono essere colte e studiate comparativamente. Tale procedura consente di risalire all'esistenza e ai contenuti metafisici della tradizione, e di salvare ciò che di essa è salvabile.

La filosofia del mito del perennialismo, fondata su presupposti fenomenologici e primordialisti di origine romantico-occultista, ha suscitato vaste risonanze negli spazi culturali del Novecento, influenzando in vario modo anche intellettuali come Eliade (cfr. Pisi, 1998), di cui sono note e ampiamente dibattute l'importanza e l'influenza disciplinare, il coinvolgimento politico nella destra interbellica, l'impianto ideologico di ricerche e risultati.

Tale riflessione fa parte di una più vasta e articolata strategia culturale: lo snodo cruciale di questa operazione sembra l'affermazione, radicalmente essenzialista e anti-storicista, secondo la quale la tradizione esiste ma *non può* essere indagata con i metodi della cultura profana. Quella che di primo acchito si presenta come una dogmatica petizione di principio, può essere letta come la procedura discorsiva necessaria per instaurare il *registro mitico*. Ed è questo, in fondo, l'interesse del tradizionalismo guénoniano ed evoliano dal punto di vista della storia del mito: il suo essere un *mito delle origini*, attivo e operante nel contemporaneo. La sua specificità risiede nel fatto che invece di legittimare le istituzioni del presente radicandole in un passato fondatore, le squalifica opponendo loro un'alterità irriducibile: la tradizione primordiale, custode di una spiritualità che si vuole sorgiva e perenne, rispetto alla quale la modernità assume un carattere regressivo e decadente.

In opposizione ai modelli evolucionistici dell'età positivista e industriale, percepiti come ancorati a una concezione lineare della storia, autori divenuti "mitici" come Guénon e Evola sottolineano le ciclicità, le involuzioni, gli smarrimenti, le traiettorie – a volte irreversibili – di decadenza e di rovina, trovando ascolto presso élite e gruppi sociali che per diversi motivi si qualificavano come antimoderni. Il perennialismo appare così un tentativo di correzione della mnemostoria dell'Occidente. A dispetto di come si racconta, esso appare caratterizzato da un forte tratto "morale" e "politico" e deve essere considerato innanzitutto come una critica, espressa attraverso un linguaggio mitico, dei sistemi valoriali del presente, in un'epoca percepita come di crisi di civiltà.

## Bibliografia

- Cassata, F. (2003). *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cazzaniga, G.M. (Ed.) (2010). *Storia d'Italia. Annali 25: Esoterismo*. Torino: Einaudi.
- Guénon, R. (1972). *La crisi del mondo moderno*. Roma: Mediterranee (ed. or. 1927).
- Id. (1974). *Forme tradizionali e cicli cosmici*. Roma: Mediterranee (ed. or. 1970).
- Id. (1982). *Considerazioni sulla via iniziatica*. Genova: il Basilisco (ed. or. 1946).
- Id. (2000). *Simboli della scienza sacra*. Milano: Adelphi (ed. or. 1962).
- Id. (2010). *Il regno della quantità e i segni dei tempi*. Milano: Adelphi (ed. or. 1945).
- Evola, J. (1997). *Il mistero del Graal*. Milano: Adelphi (ed. or. 1937).
- Id. (1998). *Rivolta contro il mondo moderno*. Roma: Mediterranee (ed. or. 1934).
- Id. (2004). *Imperialismo pagano: il fascismo dinnanzi al pericolo euro-cristiano*. Roma: Mediterranee (ed. or. 1928).
- Faivre, A. (1999). *Esoterismo e tradizione*. Rivoli, TO: Elledici (ed. or. 1999).
- Germinario, F. (2001). *Razza del sangue, razza dello spirito*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Id. (2002). *La destra degli dei. Alain de Benoist e la cultura politica della nouvelle droite*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Godwin, J. (2001). *Il mito polare. L'archetipo dei poli nella scienza, nel simbolismo e nell'occultismo*. Roma: Mediterranee (ed. or. 1993).
- Id. (2009). *Illuminismo dei teosofi: le radici dell'esoterismo moderno*. Roma: Settimo sigillo (ed. or. 1994).
- Hakl, H.T. (2006). Evola, Julius. In W.J. Hanegraaff (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 345-350). Leiden: Brill.
- Hanegraaff, W. J. (2006). Tradition. In W.J. Hanegraaff (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 1125-1135). Leiden: Brill.
- Jesi, F. (2011). *Cultura di destra*. Roma: Nottetempo (ed. or. 1979).
- Laurant, J.-P. (1992). *L'Ésotérisme chrétien en France au XIXème siècle*. Lausanne-Paris: l'Âge d'Homme.
- Id. (2008). *René Guénon: esoterismo e tradizione*. Roma: Mediterranee (ed. or. 2006).
- Nacci, M. (1982). *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*. Torino: Loescher.
- Pisi, P. (1998). *I "tradizionalisti" e la formazione del pensiero di Eliade*. In L. Arcella, P. Pisi, R. Scagno (Ed.). *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica* (pp. 43-133). Milano: Jaca Book.
- Sedgwick, M. (2004). *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Oxford/New York: Oxford University Press.





# Mito e (neuro)scienze cognitive. Un'introduzione

— Edoardo Acotto

Seguendo uno stilema tipicamente postmodernista (*A di B e B di A*) la congiunzione del nostro titolo potrebbe essere declinata in due sensi: come ciò che le neuroscienze cognitive dicono del mito, oppure come il mito delle neuroscienze, l'immagine collettiva che delle neuroscienze ci viene trasmessa dalla cultura e dai media, immagine dalla quale si possono far discendere diverse “neuromitologie” (Rivoltella, 2012), come quella dei “nativi digitali” (Casati, 2012). La seconda accezione sembra abbastanza diffusa in molta trattatistica di divulgazione ed è presente in autori di formazione non cognitivista.

In questo articolo ci occuperemo della prima accezione, sicuramente la più produttiva: come le (neuro)scienze cognitive possono spiegare i miti e le credenze religiose?

Una precisazione preliminare: in anni recenti le *neuroscienze cognitive*,

che studiano le attività cognitive grazie alle tecnologie d'indagine dell'attività neuronale (PET, *Positron Emission Tomography*; fMRI, *functional Magnetic Resonance Imaging*), hanno guadagnato terreno rispetto alle scienze cognitive classiche mettendone in crisi il paradigma, quasi fino a soppiantarle (Paternoster, 2010). La vecchia immagine computazionalista della mente appare oggi decisamente in ribasso, e molti sembrano averla definitivamente abbandonata, spesso silenziosamente. C'è anche chi parla di una diffusa «neuromania», ossia la moda terminologica consistente nell'apporre il prefisso “neuro” a discipline scientifiche già esistenti, come l'economia, l'etica, la politica, l'estetica, la teologia (Legrenzi - Umiltà, 2009; Berlucchi - Aglioti, 2013).

Poiché riteniamo che il paradigma delle scienze cognitive abbia dato i risultati migliori per quanto riguarda il tentativo di fornire una spiegazione naturalizzata della cultura, in questo capitolo ci concentreremo su alcuni autori ascrivibili unicamente al quadro teorico della «scienza cognitiva» (Marconi, 2008), limitandoci solo a un cenno finale sulla cosiddetta *neuroteologia*.

### L'intelligenza del dio

Molti sono gli antropologi e gli psicologi di orientamento cognitivo che sostengono che le credenze religiose e mitiche siano una conseguenza naturale dell'evoluzione della mente umana – o mente/cervello, come si dovrebbe dire per sottolineare l'impostazione materialista di questi autori. Considerando il suo ruolo fondamentale nella storia delle scienze cognitive, un punto di vista interessante è quello di Howard Gardner, il padre della teoria delle «intelligenze multiple» (Gardner, 1987). Gardner (2000) analizza la possibilità di una forma autonoma di intelligenza, spirituale o religiosa, che comprenderebbe due abilità principali: realizzare particolari stati fisici coinvolti nella meditazione e in altre tecniche di manipolazione della coscienza, e raggiungere certi stati fenomenologici consistenti in una qualche esperienza di unione con il tutto. Secondo Gardner, però, nessuna di queste due capacità cognitive è specifica di un'intelligenza spirituale o religiosa, perché le abilità meditative possono essere ricondotte all'intelligenza corporeo-cinestetica e l'esperienza “estatica” di unione spirituale può scaturire da altre forme di intelligenza, come quella matematica o quella musicale, soprattutto nei momenti creativi. Per individuare una forma autonoma di intelligenza si devono poter individuare computazioni specifiche del dominio e secondo Gardner non è questo il caso per la presunta intelligenza spirituale. Gardner si domanda se sarebbe possibile attribuire a una «intelligenza esistenziale», legata all'esistenza di sé come individuo

nel cosmo e alla capacità di interrogarne il senso, la capacità di «effettuare computazioni (in senso lato) su elementi che trascendono la normale percezione sensoriale, forse perché sono troppo grandi o troppo piccoli per essere appresi direttamente» (ivi, p.29). Ma in mancanza di evidenze neuroscientifiche non c'è ragione per ipostatizzare un'intelligenza apposita.

### Mito e cognizione

Gli antropologi cognitivi che si sono occupati di miti e religione hanno formulato spiegazioni specificamente *cognitive*, guidate dalle ipotesi sull'architettura della mente umana: il presupposto forte è che abbia senso parlare di “natura umana”, come i cognitivisti ammettono (Chomsky - Foucault, 2005).

I primi lavori di Dan Sperber, antropologo cognitivista e allievo di Lévi-Strauss, forniscono un buon esempio per una breve panoramica sul modo in cui le scienze cognitive hanno trattato il mito e le credenze religiose, “irrazionali” (Sperber, 1985). Nel contesto di uno studio sul simbolismo in generale, Sperber nel 1974 (ed. it. 1981) si è sforzato di sottrarre idealmente il suo maestro allo strutturalismo francese. Sperber attribuisce in generale scarsa produttività scientifica alla semiologia saussuriana (Sperber-Wilson, 1995) e contesta alla radice l'ideologia scienziata secondo la quale

ogni oggetto della conoscenza ha per forza un senso, una significazione: dal senso della vita al senso del colore delle foglie in autunno. Dire di un fenomeno che non ha senso, equivale ad ammettere di non poter dire nulla sul suo conto [...] L'attribuzione di senso è un aspetto essenziale dello sviluppo della *nostra* cultura; il semiologismo è uno dei fondamenti della *nostra* ideologia. (Sperber, 1981, pp. 82-83)

Con questa critica del senso semiologico e del simbolismo, trattato già in una prospettiva cognitivista, Sperber contesta alla teoria lévi-straussiana la concettualizzazione del mito come articolazione delle somiglianze e differenze tra versioni diverse di uno stesso racconto. La natura dei miti è eminentemente *cognitiva*:

i miti secondo Lévi-Strauss [...] sono generati da un dispositivo che ammette un insieme infinito e non enumerabile di input possibili. [...] Il dispositivo che dovrebbe generare i miti dipende da uno stimolo esterno ed è affine ai dispositivi cognitivi, mentre si oppone ai dispositivi semiologici: è un sistema interpretativo e non generativo. [...] Lévi-Strauss ha dimostrato il contrario di ciò che afferma e i miti non costituiscono un linguaggio. [...] Se Lévi-Strauss ha concepito

i miti come un sistema semiologico, i miti sono stati concepiti da lui, e a sua insaputa, come un sistema conoscitivo. (Sperber, 1981, p. 82-83)

Secondo Sperber, Lévi-Strauss ha inconsapevolmente concepito le rappresentazioni della cultura primitiva come il risultato dell'interazione tra menti che elaborano *input* e producono *output*, in una non intenzionale coerenza con il paradigma computo-rappresentazionalista. La lettura sperberiana di Lévi-Strauss è certamente controcorrente; Sperber ha successivamente ribadito e precisato l'ideale vicinanza del suo maestro allo spirito delle scienze cognitive (Sperber, 2008). Ma che cosa sono i miti, nella prospettiva del primo Sperber?

Si immagini, per esempio, un racconto storico trasmesso oralmente in una società priva di scrittura. A meno che non si faccia uno sforzo particolare per conservarlo nella sua forma iniziale, certi episodi cadranno dopo poco tempo nell'oblio e altri invece verranno esaltati; l'insieme, in certi punti impoverito e in altri arricchito, acquista una struttura più regolare, una portata simbolica maggiore e una facilità a essere ricordato che il racconto originale non possedeva; in breve, esso si trasforma in un oggetto culturalmente esemplare e psicologicamente emozionante, che, dal momento in cui è adottato da una società, diventa per l'appunto un mito. (Sperber, 1981, p. 78)

I miti dunque sono oggetti culturali rilevanti ed esemplari, adottati presumibilmente per la loro stessa rilevanza ed esemplarità. È questa un'interpretazione cognitivista del modo in cui la mente/cervello gestisce le informazioni che assumono forma di rappresentazioni mentali, alle quali gli interpreti, assumendo una prospettiva metarappresentazionale, attribuiscono un significato mitico-religioso. Vale la pena notare che agisce già qui uno schema teorico che verrà esplicitato in Sperber e Wilson (1995): le rappresentazioni mentali si formano e selezionano in accordo col principio economico del massimo effetto e del minimo sforzo. È anche interessante rilevare come, secondo la lettura sperberiana, l'idea di una trasmissione culturale che gestisce i propri contenuti economizzando rispetto alle capacità cognitive umane (semplicità, regolarità o simmetria, memoria) sia sostanzialmente già contenuta in Lévi-Strauss (Sperber, 1981, pp. 79-80).

Sviluppando la prospettiva *epidemiologica*, alternativa e avversaria alla *memetica* di Dawkins (1976), Sperber (1996) propone un'analisi materialista del dispositivo mitologico: ciò che chiamiamo mito è composto da tre categorie di oggetti o eventi materiali: narrazioni, storie, catene causali. Le narrazioni sono rappresentazioni *pubbliche*, ossia manifestazioni materiali (acustiche o scritte) delle storie; queste sono rappresentazioni *mentali*

(conoscibili solo attraverso la loro rappresentazione pubblica) di eventi; le catene causali, infine, costituiscono il legame tra storie-narrazioni-storie-narrazioni, ecc. (Sperber, 1996, p. 32).

Il percorso del pensiero sperberiano sul mito si configura così dall'inizio alla fine come un netto oltrepassamento dello strutturalismo in direzione di una prospettiva cognitiva e materialista.

### Religione? Naturale!

La ricerca dell'antropologo Pascal Boyer si inserisce pienamente nel solco della *psicologia evoluzionistica*, che è un innesto della psicologia cognitiva sul neodarwinismo (Barkow - Cosmides - Tooby, 1992). Anche per Boyer (2013) Lévi-Strauss è un predecessore «brillante e problematico» dell'antropologia cognitivista. E coerente con l'impostazione dei lavori di Sperber è anche la prospettiva di Boyer (1992) sulla trasmissione culturale delle credenze mitiche e religiose, intese come particolari forme di rappresentazione mentale e di narrazione. Boyer spiega le credenze mitiche e religiose partendo dall'ipotesi che esse siano sempre coerenti con i meccanismi della cognizione umana, che nella prospettiva della scienza cognitiva è l'insieme dei processi mentali pensabili come elaborazione di informazioni: dalla comprensione di una frase a un ragionamento logico, alla visione di una scena o all'ascolto di una musica. Anche la trasmissione culturale sottostà alla “benformatezza” delle storie: come hanno mostrato gli studi pionieristici di Bartlett (1932; 1923; 1958) le “buone” storie, cioè quelle ben costruite rispetto ai vincoli cognitivi, si ricordano meglio, e le narrazioni mitiche raccolte dagli antropologi sembrano conformarsi alle caratteristiche determinate negli esperimenti di laboratorio. Questo significa che nel processo di trasmissione della memoria mitica le narrazioni sono “formattate”, oppure vengono dimenticate: i miti e i riti tradizionali sono composti rispettivamente di storie e sequenze di gesti e azioni particolarmente memorabili (Boyer, 1992, p. 19).

Il contenuto delle credenze mitiche non avrà una variabilità indefinita perché le caratteristiche cognitive della mente umana costituiscono i vincoli di formazione, conservazione e trasmissione delle credenze stesse. Così, le idee religiose sono “naturali” (Boyer, 1994), ossia comprensibili e spiegabili all'interno di un'epistemologia naturalizzata (Quine, 1969).

Gli esseri umani si trasmettono nozioni religiose all'interno del proprio gruppo sociale. Secondo Boyer, però, la trasmissione reale delle credenze non corrisponde a un'immagine *naïve* e semplicistica: acquisire rappresentazioni mentali non è un processo passivo e i bambini che imparano i contenuti religiosi della propria cultura filtrano *attivamente* tutte le informazioni

dell'ambiente. Il paragone con l'apprendimento linguistico può essere illuminante: non si apprende la sintassi della lingua materna sulla base di stimoli espliciti, come voleva il comportamentismo, esizialmente criticato da Chomsky (1959), bensì in maniera complessa, naturale e inconscia (Bloom, 2000). Le regole di comportamento, invece, si apprendono per insegnamento esplicito, e non con la semplice osservazione degli esempi di interazione sociale. La matematica costituisce un caso diverso, che richiede un certo sforzo di apprendimento e dunque la relativa coscienza di apprendere qualcosa. Non c'è dunque un unico modo di apprendere i contenuti che ci rendono culturalmente competenti, perché la disposizione del cervello umano ad apprendere può essere differente a seconda del dominio considerato: è naturale apprendere entro i sei anni la corretta sintassi e la fonetica della propria lingua, mentre le norme sociali vengono interiorizzate secondo un diverso ritmo. In tutti questi casi si ha disposizione ad apprendere perché si ha disposizione ad andare oltre la mera informazione presente nell'ambiente, come Chomsky (1959) ha messo per primo in evidenza relativamente al linguaggio (non si raggiungerebbe mai la competenza linguistica degli adulti se ciò dipendesse esclusivamente dalle informazioni ambientali: è l'argomento della "povertà dello stimolo"). La mente che acquisisce informazioni non è una tabula rasa (Pinker, 2006) bensì ha istruzioni innate per organizzare l'informazione e conferire senso a ciò che si osserva e impara, oltrepassando il mero dato informativo. La mente effettua inferenze a partire dalle informazioni ambientali e le inferenze costruiscono concetti generali a partire dall'informazione frammentaria. Le inferenze sono naturalmente governate da principi (probabilmente innati) che fanno combinare il materiale concettuale in determinati modi, non in altri.

Entra qui in gioco il concetto di *template*, che si potrebbe paragonare allo schema concettuale kantiano e ai *frames* dell'Intelligenza artificiale (Frixione, 1994). Nell'accezione di Boyer un *template* è una regola di costruzione dei concetti, uno schema generale composto di più parti o caratteristiche; per esempio, il template *ANIMALE* ha come caratteristiche essenziali l'habitat, il cibo, il sistema di riproduzione, la forma corporea ecc. Il template permette al discente, tipicamente il bambino alle prese con la costruzione della propria conoscenza enciclopedica, di fare inferenze che vanno oltre l'informazione ambientale. Una volta mostrato a un bambino un tricheco, il bambino disporrà del concetto di tricheco, formato a partire dal template *ANIMALE*.

Boyer inserisce il suo modello cognitivo della creazione e trasmissione di concetti nel quadro dell'epidemiologia culturale elaborata da Sperber (1996). Contrapponendosi alla teoria memetica di Dawkins (1997), la prospettiva epidemiologica sostiene che la trasmissione delle idee non avviene secondo

un meccanismo rigido e conservativo di codificazione/decodificazione dei contenuti. Le idee, migrando inferenzialmente da una mente all'altra, si modificano naturalmente, perché le inferenze si fondano sulla somiglianza piuttosto che sull'identità: «i concetti fluiscono costantemente» (Boyer, 2002, p. 45). Come spiegare allora che vi siano rappresentazioni mentali simili in individui diversi? Se c'è una sorta di forza centrifuga che fa divergere le rappresentazioni mentali dei diversi individui c'è anche una forza centripeta, costituita da inferenze e ricordi, che conduce a costruzioni simili anche a partire da input differenti: «ci sono importanti somiglianze nei concetti di animali dal Congo alla Groenlandia, a causa del template simile» (*ibidem*).

Secondo Boyer ci sono template anche per i concetti religiosi, la cui somiglianza intra- e inter-culturale risulta pertanto spiegabile in una prospettiva strettamente cognitiva: «ci sono alcune “ricette” contenute nella mia mente, e nelle vostre, e in quella di ogni altro essere umano normale, che costruiscono concetti religiosi producendo inferenze sulla base di qualche informazione fornita da altre persone e dall'esperienza» (ivi, p. 47).

Che cos'hanno in comune i concetti religiosi? Violano in maniera controintuitiva certe attese derivanti dalle categorie ontologiche, ma ne rispettano altre. Così un Dio onnisciente è costruito con il template [PERSONA] + *poteri cognitivi speciali*; il concetto di fantasmi è costruito come [PERSONA] + *assenza di corpo materiale*; il concetto di zombie è costruito come [PERSONA] + *assenza di funzionamento cognitivo*. Un esempio di credenza mitico-religiosa analizzata da Boyer è quella di “agenti soprannaturali” (dei, antenati, spiriti, streghe, ecc.) Questi agenti sono spontaneamente immaginati come dotati di una mente intenzionale, e la ragione della tendenza a riconoscerli come agenti è l'effetto dell'iperattività naturale del dispositivo mentale di ricognizione dell'agentività, che presenta un'evidente vantaggio evolutivistico (è preferibile credere a torto di vedere un animale feroce nascosto tra i rami che si muovono piuttosto che non vedere un animale realmente nascosto).

Che la religione sia un fenomeno culturale, come i gusti in fatto di cibo, musica, buone maniere e abbigliamento, non significa dunque che essa sia infinitamente variabile, come un malinteso culturalismo lascerebbe pensare; per gli antropologi cognitivi, anzi, che qualcosa sia culturale è proprio la ragione per la quale non varia oltre una certa misura. Che cos'è in definitiva la religione, nella prospettiva cognitiva di Boyer? È uno «*spandrel*», un fenomeno evolutivistico parassitario dei moduli cognitivi della mente umana (Fodor, 1988; Sperber, 2001), com'è parassitario lo spazio risultante fra due archi in una basilica come quella di San Marco a Venezia: non ha una funzione precisa ma la sua mancanza di funzione non è immediatamente visibile (Gould – Lewontin, 2001). Si noti che le spiegazioni evolutivistiche che non

assegnano una funzione evolutiva ad attività umane che oggi ci appaiono fondamentali sono abbastanza diffuse: Pinker (1997), per esempio, considera la musica alla stregua di una «torta alla panna uditiva», e anche per Sperber la musica è soltanto un «parassita evolucionistico» (Levitin, 2008).

La costruzione di concetti religiosi richiede dunque dispositivi cognitivi e capacità disparate insite nella natura della mente umana, che vengono reclutate dall'immaginazione religiosa. Ma, come per Gardner e Sperber, non c'è ragione di ipotizzare un modo speciale di funzionare della mente, dedicato particolarmente ai pensieri religiosi.

### Il dio dei neuroni

La “neuroteologia” (termine apparentemente coniato da Aldous Huxley) è l'ultima apparizione nel campo delle applicazioni neuroscientifiche allo scibile antropologico-umanistico. Ed è senza dubbio la più discutibile, per l'uso spregiudicato che si fa di dati sperimentali dal significato tutt'altro che univoco. La neuroteologia si occupa ovviamente del nesso fra cervello e stati mentali con contenuto religioso. Ma come riassumono Legrenzi e Umiltà: «noi siamo fatti per credere e un bambino nasce già «fatto per credere». Questa è indubbiamente una storia vera, ma è un'altra storia: è già stata raccontata e non ha bisogno del «neuro» per essere spiegata» (Legrenzi - Umiltà, 2009). E in effetti non si vede bene quale possa essere l'apporto della neuroscienza se la neuroteologia dovesse occuparsi di domande come: esiste un dio, e può la sua esistenza essere dimostrata? Qual è la sua natura? Qual è la natura del bene e del male e qual è la loro relazione con libero arbitrio, colpa e virtù? Qual è la natura della rivelazione spirituale? La divinità è immanente all'universo? (Newberg, 2010). Sotto l'etichetta della neuroteologia si possono comprendere anche studi come quelli del medico James Austin (1999; 2006) che analizzano gli effetti della meditazione zen sul funzionamento del cervello e in particolare della coscienza, ma senza concentrare l'indagine sull'origine neurologica dell'idea di dio. Nei lavori inaugurali della (pseudo)disciplina, invece, sono state effettivamente cercate le presunte cause neurologiche delle credenze religiose (Newberg - D'Aquili - Rause, 2002).

Il meno che si possa dire di questi studi è che sembra difficile difenderli dal sospetto di un macroscopico errore categoriale: registrare tecnicamente l'esperienza religiosa non permette in nessun modo affermazioni esistenziali sul loro contenuto esperienziale.



## Bibliografia

- Austin, J.H. (1999). *Zen and the Brain: Toward an Understanding of Meditation and Consciousness*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Id. (2006). *Zen-Brain Reflections*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Atran, S. (2002). *In Gods We Trust: The Evolutionary Landscape of Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Barkow, J. - Cosmides, L.- Tooby, J. (Eds.) (1992). *The Adapted Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Bartlett, F.C. (1923). *Psychology And Primitive Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Id. (1932). *Remembering. A Study In Experimental And Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Id. (1958). *Thinking. An Experimental And Social Study*. New York: Basic Books.
- Berlucchi, G. – Aglioti, S.M. (2013). *Neurofobia. Chi ha paura del cervello?* Milano: Raffaello Cortina.
- Bloom, P. (2000). *How children learn the meanings of words*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Id. (2012). Religion, morality, evolution. *Annual Review of Psychology*, 63.
- Boyer, P. (1992). *Tradition as truth and communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Id. (1994). *The Naturalness of Religious Ideas: A Cognitive Theory of Religion*. Berkeley: University of California Press.
- Id. (2002). *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. New York: Basic Books.
- Id. (2007). *Are Specialised Inference Engines The Precursors Of Creative Imagination?*, in I. Roth (Ed.), *Imaginative Minds* (pp. 239-258). London: British Academy.
- Id. (2013). *Explaining Religious Concepts: Lévi-Strauss The Brilliant and Problematic Ancestor*, in Xygalatas, D. - Mccorkle W., Jr. (Eds.) (2013). *Mental Culture. Classical Social Theory and the Cognitive Science of Religion* (pp. 164-75). Durham, UK: Acumen.
- Casati, R. (2013). *Contro il colonialismo digitale*. Roma-Bari: Laterza.
- Chomsky, N. (1959). A review of B.F. Skinner's "Verbal Behavior". *Language*, 35 (1).
- Chomsky, N. - Foucault, M. (2005). *Della Natura Umana. Invariante biologico e potere politico*. Roma: DeriveApprodi.
- Cimatti, F. (2009). *Il possibile e il reale*. Torino: Codice.
- Dawkins, D. (1995). *Il gene egoista*. Milano: Mondadori (ed. or. 1976).
- Id. (2007). *L'illusione di Dio. Le ragioni per non credere*. Milano: Mondadori

- (ed. or. 2006).
- Fodor, J. (1988) *La mente modulare. Saggio di psicologia delle facoltà*. Bologna: il Mulino (ed. or. 1983).
- Gardner, H. (1987). *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*. Milano: Feltrinelli (ed. or. 1983).
- Id. (2000). A Case Against Spiritual Intelligence. *International Journal for the Psychology of Religion*, 10(1).
- Gould, S.J. - Lewontin, R.C. (2001). *I pennacchi di San Marco e il paradigma di Pangloss*. Torino: Einaudi (ed. or. 1971).
- Giroto, V. - Pievani, T. - Vallortigara, G. (2008). *Nati per credere*. Torino: Codice.
- Frixione, M. (1994). *Logica, significato e intelligenza artificiale*. Milano: FrancoAngeli. <http://filosofia.dafist.unige.it/epi/hp/frixione/LSIA.htm>
- Legrenzi, P. - Umiltà, C. (2009). *Neuromania. Il cervello non spiega chi siamo*. Bologna: il Mulino.
- Levitin, D. (2008). *Fatti di musica*. Torino: Codice (ed. or. 2006).
- Marconi, D. (2008). *Filosofia e scienza cognitiva*. Bari-Roma: Laterza.
- Meini, C. (2009). Perché non possiamo pensare qualsiasi cosa (ma possiamo pensarne tante). La religione come studio di caso. *Rivista di estetica*, 42.
- Newberg, A. (2010). *Principles of Neurotheology*. Farnham: Ashgate.
- Newberg, A. - D'Aquili, E. - Rause, V. (2001). *Why God Won't Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*. New York: Ballantine Books.
- Pinker, S. (2013). *Come funziona la mente*. Milano: Castelvechi (ed. or. 1997).
- Id. (2006). *Tabula rasa. Perché non è vero che gli uomini nascono tutti uguali*. Milano: Mondadori (ed. or. 2002).
- Paternoster, A. (2010). *Introduzione alla filosofia della mente*. Roma-Bari: Laterza.
- Quine, W.V.O. (1969). *Ontological Relativity and Other Essays*. New York: Columbia University Press.
- Rivoltella, P.C. (2012). *Neurodidattica. Insegnare al cervello che apprende*. Milano: Raffaello Cortina.
- Sperber, D. (1981). *Per una teoria del simbolismo*. Torino: Einaudi (ed. or. 1974).
- Id. (1985). *On Anthropological Knowledge: Three Essays*. Cambridge: Cambridge University Press (ed. or. 1982).
- Id. (1996). *Il contagio delle idee*. Milano: Feltrinelli (ed. or. 1996).
- Id. (2008). *Claude Lévi-Strauss: the first 100 years*, <http://www.cognitionandculture.net/Dan-s-blog/levi-strauss-in-a-cognition-and-culture-perspective.html>.
- Id. (2001). *In Defense of massive modularity*. In E. Dupoux (Ed.), *Language, Brain and Cognitive Development: Essays in Honor of Jacques Mehler*

(pp. 47-57). Cambridge (MA): MIT Press.

Sperber, D. - Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*.  
Oxford-Cambridge: Blackwell.

Gennaio 2016

Philosophy Kitchen — Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino

Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino

tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498

[redazione@philosophykitchen.com](mailto:redazione@philosophykitchen.com)

[www.philosophykitchen.com](http://www.philosophykitchen.com)



