

## **GIOVANNI MAFFEI – PRESENTAZIONE DE "IL PIACERE DEL MALE"**

[Riportiamo di seguito il testo della presentazione di Giovanni Maffei, docente di Letteratura italiana all'Università di Napoli Federico II, tenutasi a Pisa il 28 marzo 2019.]

Ringrazio chi devo e dichiaro solennemente di aver letto per intero, dove più dove meno soffermandomi, la mole dei due grossi volumi sul *Piacere del Male*. Dopo di che, forte di questo merito, vorrei avventurarmi in un intervento di taglio teorico su quest'opera collettiva, che ha evidentemente all'orizzonte un'ambizione appunto teorica seria, come criterio-guida un'idea forte della letteratura commisurata, saggio dopo saggio, alle pratiche di secoli e secoli, dall'antichità all'oggi, in molti paesi e in molte sezioni della cultura e della mentalità occidentali.

Non è che mi fidi molto delle mie doti filosofiche, tanto più che qui è in gioco, nei sottintesi e nell'esplicito del complesso saggistico, una filosofia di rango, la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando. Ma ho cercato di capire da dove prendere, dove afferrare questa inchiesta molteplice e varia per le sue occasioni e per i suoi tagli, per poi gestire un minimo di riflessioni, e non ho trovato soluzione migliore di quella di andare ai fondamenti, ai quali, del resto, il curatore generale dell'opera, Paolo Amalfitano, e gli altri coordinatori della ricerca hanno invitato gli autori, come si evince dalle pagine programmatiche di premessa. Avrei potuto scegliere un secolo, una linea, una classe di poetiche, una tradizione specifica, ma proprio le famiglie d'autori, le fenomenologie testuali di cui mi sono più occupato sono le meno rappresentate in quest'opera, che è poderosa, ma ovviamente non poteva esaurire il dicibile. Se apro una parentesi, è solo per lanciare due suggerimenti per eventuali ampliamenti futuri dell'indagine. Uno: il piacere del male nel naturalismo europeo: magari è interessante, dato che di compiacersi e di compiacere il pubblico ostentando le crudeltà e le piaghe era regolarmente l'accusa che veniva mossa ai naturalisti, e insieme, più o meno sottilmente, il loro vanto. Due: Satana nell'Ottocento non è solo

essenzialmente caduta e salute, è anche riso. Sul ridere diabolico e infernale ha scritto pagine memorabili Baudelaire: è all'inferno che si ride, non in paradiso, e si ride quaggiù nel mondo perché il mondo e l'inferno sono provincie gemelle dove gli esuli, Lucifero e Adamo, non possono che ridere la loro disperazione. Ecco, di questa fattispecie del piacere del male, il ridere del male, qualcosa di particolare avrei avuto da dire. Ma tant'è, chiudo la parentesi e resto sulle generali, partendo dalla prima impressione d'assieme per subito ricavarne una prima approssimazione teorica: ho tratto godimento dai numerosissimi volti del male che mi sono sfilati davanti leggendo. Godendone, ho verificato sperimentalmente che il piacere del male è una realtà del lettore. E, ho dedotto, anche di chi ne scrive, dato che gli autori che hanno scritto del male nei grossi tomi avvertibilmente hanno indugiato dilettandosi nel raccontare e nel commentare. Ovviamente, mi sono detto, il male, come fatto simbolico, come oggetto lavorato dall'arte della parola, prima di tutto nel mito, è un universale antropologico: che anche il piacere del male lo sia?

Qui esito: credo piuttosto che nello stadio antropologico non il male in sé (o il bene in sé) fossero trattati mitopoieticamente, ma il loro conflitto e il loro bilancio. Ancora nella tragedia antica dal conflitto e dal bilancio si trae piacere: si gode e si soffre per interposto personaggio del male commesso e della punizione, di entrambe le cose si gode e si soffre: è il senso, più o meno, della catarsi.

Ma da un certo punto – è la teoria complessiva che orienta l'edificio saggistico – il male è diventato un'altra cosa: a partire dalla svolta rinascimentale, e da tutti i processi e gli ulteriori abbrivi che ne sono scaturiti (secolarizzazioni, nuove forme del sapere e della razionalità, nuovi istituti politici e ideologici, gli orizzonti d'attesa nuovi saturati infine da quella che, semplificando, possiamo denominare rivoluzione borghese), da questo punto il male – e il suo piacere – ha preso uno spazio crescente nell'immaginario e nella mitopoiesi letteraria, è andato emancipandosi dal partner benigno, è via via diventato, come insiste Paolo Amalfitano nella premessa, un significante da trattare, ovvero una figura.

Qui oso rincarare, avanzo una proposta. Se si assume l'ottica di Orlando, infatti, il piacere del male si potrebbe pensare che non sia una figura, ma *la figura*; questo piacere sarebbe interpretabile (o fraintendibile) come sinonimo o iperonimo di ogni piacere che si trae dalla letteratura, per la nota dialettica tra represso e repressione a cui essa, secondo Orlando, è chiamata istituzionalmente a dar risposta. Mi spiego meglio. Sappiamo cosa dice Orlando nel capitolo sul *Ritorno del represso nella serie dei contenuti* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Dice che il bello della letteratura, ciò per cui essa dà piacere, è che in essa possono trovare espressione contenuti che altrove non possono esprimersi perché sottoposti a una repressione morale, politica, ideologica, storicamente e socialmente determinata. La letteratura sarebbe indulgente, sempre in qualche misura licenziosa, perché dà licenza a questi contenuti, corrispondenti in senso lato alle tendenze, ai desideri che anche nel motto di spirito trovano una via: quelle sessuali e quelle aggressive. Tendenze a lungo proibite o controllate, anche in Occidente, fino a poco fa e ancora oggi. Ma sempre meno, dopo la svolta di cui sopra. Tendenze che sono state il male, e di cui nondimeno, nelle forme della letteratura e dell'arte, si è potuto

provar piacere. Il piacere del male: appunto. Il sintagma potrebbe raccogliere in un mazzo queste tendenze, la repressione da esse subita, la loro voglia di tornare, le vicissitudini plurisecolari della loro emersione dapprima silenziosa poi clamorosa nelle sedi dell'arte, i tassi di figuralità di volta in volta pattuibili per il loro ritorno. Sicché avremmo, secondo il noto schemino, un male inconscio (e quindi rimosso oltre che represso) che ritorna; e il tornare di un male conscio ma non accettato, di un male accettato ma non propugnato, o propugnato ma non autorizzato, o autorizzato ma non da tutti i codici di comportamento, e potremmo aggiungere allo schema, sulla scorta di altri ragionamenti di Orlando, il ritorno di un male superato: perché anche ai mali superati ci affezioniamo, e ci piace che tornino, seppure ai patti della letteratura.

Insomma dire male sarebbe dire represso, dire piacere sarebbe dire sollievo dalla repressione, dire che questa è una figura sarebbe ribadire che il ritorno del represso ha bisogno, per aver luogo, della cauzione di un certo tasso di figuralità. Tutto troppo semplice, di una semplicità che insospettisce; e poi in questa idea del male come represso che ritorna c'è qualche conto che non torna, è il caso di dire. La formula non è abbastanza generale, non prevede il caso, che invece si dà spesso in questi saggi, in cui nel luogo del rimosso ad esempio accettato, o propugnato ma solo da alcuni sta un bene, ma travestito, e questo è interessante, nelle fogge del male. Come avviene con Satana, metafora frequentatissima nell'opera, uno dei suoi fili rossi; i torti e le ragioni di Satana, il nemico per antonomasia, ci introducono a un altro argomento di Orlando, aggiunto a *Per una teoria freudiana* nell'edizione del 1987, che ora leggerò e che mi sembra una migliore approssimazione alla figura di cui stiamo dicendo:

Ora, vedrei la differenza seguente fra un'opera di letteratura, foss'anche la più impegnata e ideologizzata, e una di pura ideologia [...]. Solo il discorso ideologico può limitarsi a una scelta razionale ed esclusiva fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze*, e quindi fra *due significati*; in esso può apparire giusto e ovvio che l'errore, il nemico, ecc. siano privi di voce. Non voglio dire che anche in un'opera di letteratura non possa sapersi benissimo, alla fine o dall'inizio, chi ha ragione e chi ha torto. Ma il discorso letterario tende a lasciare, anche all'intenzione che ha torto, abbastanza spazio per accordarle magari un po' meno di *una mezza riuscita*; e infliggerle quindi un po' più di *un mezzo fallimento*. Ne saranno più o meno dimidiati riuscita e fallimento dell'intenzione opposta, quella che ha ragione. È improbabile che il discorso letterario tralasci di cedere la parola al nemico: sia pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambiguamente. E poiché il discorso resterà nondimeno uno solo, in qualche modo ambiguo dovrà diventare per intero.

Qui Orlando non disegna schemi, ma possiamo facilmente immaginarci una traduzione grafica del passo che ho letto: un segmento di retta, un asse graduatissimo dove a un estremo – e

prescindendo dai contenuti del conflitto tra forze o tendenze, non occorre a questo livello di astrazione precisarli – troveremmo un significato che ha assolutamente ragione e all'altro un significato che ha assolutamente torto. Questa situazione, questa distribuzione netta della ragione e del torto in letteratura è teorica, mentre è costitutiva dell'ideologia; rileggo: «Solo il discorso ideologico può limitarsi a una scelta esclusiva fra i *due significati*; in esso può apparire giusto e ovvio che l'errore, il nemico, ecc. siano privi di voce». Mentre la letteratura concede sempre al nemico un poco di voce, gli cede sempre qualche volta la parola: fosse anche il nemico massimo dell'uomo. In pratica, e tornando al piacere del male, questa figura, questo significante, scorre lungo l'asse tra significati che vi ho invitato a immaginare, e non si limita mai all'esclusività degli estremi. Che lo sappiano o meno gli autori, la figura sa ciò che sa il buon senso popolare: che la ragione e il torto non stanno mai da una parte sola. Sa che la ragione ha i suoi torti e il torto ha sempre qualche buona ragione. E quindi si situa, la figura, il significante, sempre in qualche posizione intermedia dell'asse. Lungo il quale, da sinistra a destra, a mano a mano aumentano le ragioni del torto e i torti della ragione. Lungo il quale, stando sulla sinistra, il significante s'incarica di suggerire indulgenza per le relative ragioni di un torto assunto come tale, e verso destra denuncia invece i molti torti di una ragione che si ritiene sorpassata dai tempi e rivendica le ragioni di un'opinione che dopo aver avuto torto in passato ora pare da propugnare e condividere.

Vorrei fare qualche esempio: trascelgo tra i saggi quelli che mi paiono prestarsi meglio, senza che c'entri un maggiore apprezzamento critico o una maggiore congenialità ai miei gusti.

Un campione d'indulgenza è, per cominciare, il trecentesco *Libro del buen amor* di cui parla Selena Simonatti, lungo poema narrativo della prima metà del XIV secolo, d'impianto didattico e moraleggiante, in cui la ragione, ovvero la scelta giusta dell'amore buono, viene propugnata per *via negationis*, attraverso cioè l'ampia illustrazione del torto, della scelta sbagliata, delle seduzioni del folle amore mondano, e si apre all'eventualità che il libro sia utilmente istruttivo anche per chi voglia preferire la seconda specie d'amore. Nel prologo non della dissennata lascivia di questi lettori possibili è questione, ma ci si rivolge al loro criterio, si promette intelligenza, si consiglia insomma di armarsi di ragione anche nella cognizione e nell'esperienza del vizio:

poiché peccare è cosa umana – cito – quelli che malgrado il mio consiglio vogliano praticare il folle amore mondano, qui ne apprenderanno alcuni modi. E il mio libro, quindi, si rivolgerà [...] a sciocchi e savi, a chi desidera bene e salvezza nelle opere buone, amando Dio, e a chi desideri il folle amore terreno, per la via che preferisce, e si rivolgerà a tutti loro per dire: Ti darò intelligenza

Un caso diverso è nel saggio di Antonio Gargano sulla *Celestina* di Fernando de Rojas (1499). Qui

non si tratta d'indulgenza ma dell'immedesimazione che la commedia, per piacere, è ordinata a produrre nello spettatore con la protagonista, orrida mezzana e fattucchiera, agente e ministra del male perché lo fa e induce altri a farlo. Il personaggio, commenta Gargano facendo riferimento a Orlando, sollecita un represso inconscio – una simpatia per il male assoluto – che è mantenuto sotto la soglia della coscienza da due antidoti: quello auerbachiano del riso e la dose straordinaria di ripugnanza che la megera coi suoi atti e col suo aspetto comporta.

Nel complesso saggistico si parla di altre donna malvagie, brutte o belle, orripilanti o seducenti, *dark ladies* di vari secoli: una è Gabrina, nel saggio di Matteo Residori sull'*Orlando furioso*. Costei è un concentrato di perfidia tale da escludere la possibilità di un lettore che simpatizzi, un personaggio tutto dalla parte del torto, ma la redditività del suo torto, il fatto che esso per tutta la lunga deprecabile vita della donna l'abbia avuta sempre vinta sulla ragione dei cavalieri generosi e virtuosi, vale a far emergere i torti della loro ragione: la rigidità, la cecità relativa dell'ethos cortese, del valore cavalleresco della lealtà, quando si è misurato col suo opposto, le strategie della perfidia.

E giungiamo a Tasso, al bel saggio di Sergio Zatti sul Demonio di Tasso e sulla scena dell'assemblea infernale che apre il quarto canto della *Liberata*. Qui Satana è retore e demagogo, il suo punto di vista ha la relatività di ogni parte politica: nell'assemblea il suo discorso, Zatti osserva, è «tutto fondato sulla ritorsione del topos tradizionale, in cui è Satana ad essere accusato di voler ridurre tutta la Terra sotto il suo dominio» e il lettore può sentirsi sconcertato dal fatto «che i valori di libertà e di giustizia trovino la difesa più appassionata nelle parole del gran nemico». Non bisogna cadere, avverte Zatti, «nella tentazione dell'anacronismo», attualizzare troppo la «vocazione libertaria» e antimperialista di questo Satana, e tuttavia s'avverte «come l'atteggiamento di Tasso sia bilanciato su un sottile gioco di inconscia solidarietà e di ostentata presa di distanze dal suo personaggio» (lo stesso gioco, aggiungerei, si registra quando nell'*Aminta* il satiro espone le sue ragioni di povero e di lavoratore di contro a quelle dell'oro che dominano l'età cortese e pastorale che gli si oppone). Insomma già con Tasso, in un poema pure schieratissimo con gli spiriti militanti controriformistici, «la ricostruzione della storia biblica dal punto di vista di Satana contiene in sé elementi potenzialmente dirompenti per i valori dell'ideologia che ispira la guerra santa».

Satana è di scena in molti altri saggi del *Piacere del male*, e per come vi è variamente atteggiato mi sembra conferma ottima, la più chiara ed eloquente, dello scorrere anche storico del significante che dicevo prima lungo l'asse della ragione e del torto. Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, libro nominato spesso nei grossi tomi, ha seguito come si sa questo scorrere per un bel tratto: il torto del ribelle prototipico, già umanamente, malinconicamente partecipabile all'altezza di Tasso e di Milton, ha avuto qualche ragione in più quando si è tradotto nei tipi eroici e prometeici dell'antagonismo romantico. E la trasfigurazione è andata oltre: con Hugo – qui ne parla Luciano Pellegrini – o con Carducci Satana ha avuto dalla sua ragioni fortissime e fatali; il principe del male è diventato significante dei beni maggiori della Storia, del Progresso, della Scienza, della Rivoluzione, e via maiuscolando.

E a questo punto è potuta succedere una cosa strana, e cioè che, essendosi convertito in ragione l'antico torto, i significati del male, i sensi del delitto e della follia, per divenire un'altra volta figura e dar piacere, hanno dovuto vestire i panni o assumere le fattezze di qualche ragione antica, di qualche bene superato dai tempi. Già lo si nota negli *Elisir del diavolo* di Hoffmann, pubblicato nel 1815, di cui così scrive Marco Federici Solari «Rispetto a un'interiorizzazione della fede, endogena, per così dire, al protestantesimo, Hoffmann sceglie il cattolicesimo col suo fantasioso serbatoio di immagini folcloriche, perché uno degli scopi che si prefigge è di esteriorizzare in figure, visioni e allucinazioni alcuni dati psicologici». L'esperienza del male, il piacere del male in Medardo/Viktorin «coincide quasi sempre con una forma di estasi (psichica e somatica, una patologizzazione dell'*excessus mentis* dei mistici) che lo trascende, in cui si mescolano sensualità e sublime per divenire violenza, follia, desiderio incomprensibile e irrefrenabile di "bere il sangue"». Il «lessico dell'ineffabilità tipico della mistica», che un tempo servì a dire l'indicibilità di Dio, «è presentissimo in tutto il romanzo», nel *décor* folclorico e cattolico, a dire questa volta l'ineffabilità e il sublime del male.

Qui mi fermo con le esemplificazioni: quelle che ho fatto credo bastino a illustrare il concetto: il piacere del male come figura, nelle rese letterarie, al servizio della vicende della ragione e del torto, nella loro dialettica e nel loro bilancio. Molto è rimasto fuori, che avrebbe complicato il quadro. Ad esempio, non ho fatto cenno al fatto, peraltro notorio, che non sempre, anche nell'Ottocento e nel Novecento, il mito biblico, o i temi cristiani della colpa e della redenzione, sono stati adottati in associazione con qualche figurale piacere del male perché l'autore era incredulo, a copertura di materie laiche e secolari. Ci sono state svariate recidive religiose perverse: Baudelaire, a cui confrontandolo con Sade dedica un saggio Luca Pietromarchi, non ne esaurisce la fenomenologia. Ma il travestimento, nei panni del sacro, del secolare e del profano m'induce a una delle due domande con cui vorrei chiudere. Perché, è la prima, nel concorso a chi significasse meglio antagonismo e progresso e rivoluzione Satana ha probabilmente vinto su, poniamo, Prometeo o i Titani o Bruto? Si sa delle iniezioni massicce di apocalisse biblica e cristiana nelle apocalissi politiche otto-novecentesche: il fatto, questa particolare selezione del superato che ritorna, ha deciso così tanto nella storia dell'Occidente moderno che forse avrebbe dovuto essere meglio sullo sfondo anche della ricerca di cui stiamo discutendo.

L'altra domanda riguarda Sade. È ovviamente il nome che viene per primo alle labbra se si parla di piacere del male, eppure ho difficoltà a collocarlo lungo l'asse della ragione e del torto. In lui il torto (il maggior torto possibile) ha completamente esautorato la ragione, in lui solo il male ha ragione ed è anzi esso stesso la ragione, ragione integralmente naturale, senza bisogno di Dio o del Diavolo a significarla o figurarla. Sull'asse Sade sembra occupare l'estremo a destra, rovesciandone i segni: dov'era un torto che ha assolutamente torto ora è una ragione che ha assolutamente ragione. Ma agli estremi, dice Orlando, sta il discorso ideologico, la letteratura si situa in qualche posizione intermedia, là dove si cede sempre un poco la parola al nemico. Gianni Iotti, che ha dedicato a Sade un saggio molto acuto, deve aver avvertito una difficoltà analoga alla mia, e si è risposto che in Sade la letteratura, ovvero il ritorno di un rimosso e la formazione di compromesso, si ha quando l'autore cede la parola e lo sguardo alle vittime. Cito:

In Sade, almeno nel Sade letterariamente più grande, coesistono due forme di rappresentazione del male: quella dominante del male-natura che parla con la voce dei libertini e quella perdente del male-paura dotato della voce (e soprattutto dello sguardo) delle vittime. La prima, a dispetto del giudizio morale di cui può essere oggetto, costituisce l'istanza testuale che potremmo definire «progressiva»; l'istanza che, in sintonia con il progetto conoscitivo e liberatorio dei Lumi, riconduce il male a motivazioni razionali e naturali, ne fa una promessa di felicità pur a prezzo della distruzione. [È il discorso ideologico di Sade]. La seconda [la letteratura], imparentata con la morale religiosa e civile rigettata, ci riporta ad una visione regressiva del male. Un male concepito sul piano culturale come sacrilegio commesso contro Dio e le convenzioni morali e, sul piano psicologico, come aggressione misteriosa da cui il soggetto si sente minacciato nella propria integrità. L'esaltazione irrefrenabile nella declinazione del male, da parte dei libertini, non si spiegherebbe senza la voluttà di una aggressione edipica rivolta contro i valori tradizionali. Ma ciò non esclude, da parte dell'istanza autoriale, un credito sfuggente implicitamente concesso a questi ultimi. Secondo la struttura compromissoria tipica del discorso letterario, l'esperienza che Justine fa del male come di una forza inconoscibile e terrificante traduce, sul modo angoscioso, una resistenza insopprimibile a quella stessa riduzione del mondo ai minimi termini biologici che è inscritta nel programma ideologico militante dell'opera.

Ben detto: ma a questo punto mi chiedo, e chiedo a Gianni Iotti, traendo dalla sua analisi tutte le conseguenze: come giudicare le pagine di Sade (sono la maggioranza) in cui il punto di vista, la ragione dei libertini domina onninamente e non si cede per nulla o quasi la parola o lo sguardo alle loro vittime? Dobbiamo pensare che questo Sade sia solo ideologia? Avrei difficoltà a supportarlo. O dobbiamo pensare che anche in questo Sade l'ideologia si faccia letteratura, e che per ottenere letteratura dall'ideologia qualcos'altro può servire o bastare, qualche altro modo di fare figura che non sia il ritorno di qualche rimosso o represso o superato, e la cessione della parola al nemico?