LA RIVOLUZIONE CULTURALE DEL MOSTRO

A cura di *Matteo Cassani*
Università degli Studi di Milano - Dipartimento di scienze dei Beni Culturali

Combattimento di figure mostruose – chiesa di san Jacopo, Tremeno (BZ)

Il mostro è la mostrusità sono sempre stati dei fenomeni che hanno affascinato l'uomo sia in termini pratici che intellettuali. Ciò che cambia nel corso dei secoli è l'interpretazione da parte della comunità; infatti possiamo generalizzare un'interpretazione univoca della mostruosità a partire dall'inizio della storia fino circa all' '800. In questa lunghissima fase, seppure con considerevoli variabili al suo interno, vediamo la mostruosità prevalentemente legata ad un'interpretazione sovrannaturale; il mostro era quindi "altro" rispetto alla natura umana, una figura semi-divina che incute paura e soggezione. La mitologia è piena di questi esseri mostruosi e la consuetudine ci porta a pensare che siano unicamente frutto della fantasia di popoli passati; in gran parte è vero, ma certo non possiamo negare con fermezza che non ci possa essere una dose di verità, interpretata ed ingigantita da un'opinione pubblica eterodiretta.
Ovviamente il tema in questione è estremamente ampio e complesso; qui lo analizzeremo in termini scientifici e letterari, attraverso il punto di vista di esponenti simbolo e pionieri in questa direzione interpretativa: i **Geoffroy** per la biologia e **Victor Hugo** per la letteratura.
Per un'analisi più ampia e una maggior completezza interpretativa, si consiglia il testo "*Mostro – l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte"* a cura di **Maddalena Mazzocut-Mis,** docente di estetica e di Estetica dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Milano.

Il mostro e la scienza – Etienne ed Isidore de Saint-Hilaire

E' indubbiamente vero, indipendentemente dall'epoca in cui ci si trova, che l'esperienza umana tende a classificare come sovrannaturale qualsiasi fenomeno che la scienza contemporanea non è in grado di spiegare. Un tentativo di spiegazione inizia però a farsi strada a partire dal 1800, quando una nuova scienza si fa strada nell'intricato panorama culturale: la **biologia**. Questa inizia, soprattutto con i **Geoffroy di Saint-Hilaire** e **Charles Bonnet,** un timido tentativo di spiegare la variabilità come manifestazione di invarianti fondamentali. La mostruosità, fino a tempi antichi vista come alterità, e in tempi a loro moderni vista con accezione meramente negativa (mette infatti in discussione la regolarità e le leggi della natura) viene guardata da un punto di vista totalmente nuovo: quello della malformazione. Per i loro studi i Geoffroy si basano su una divisione storica delle fasi di sviluppo dello studio e dell'interesse verso la malformazione all'interno delle varie epoche, delineandone 3:

- *Fabulause*: il deforme, come abbiamo detto, viene interpretato come fenomeno prodigioso ed extra-naturale
- *Positiva*: Inizia una fase di dibattito scientifico trasversale
- *Scientifica*: identificata in una fase che va dal 1700 al 1830 (data sulla quale torneremo presto) e si caratterizza una progressiva riconducibilità del mostro ad un ordine generale interno alla natura

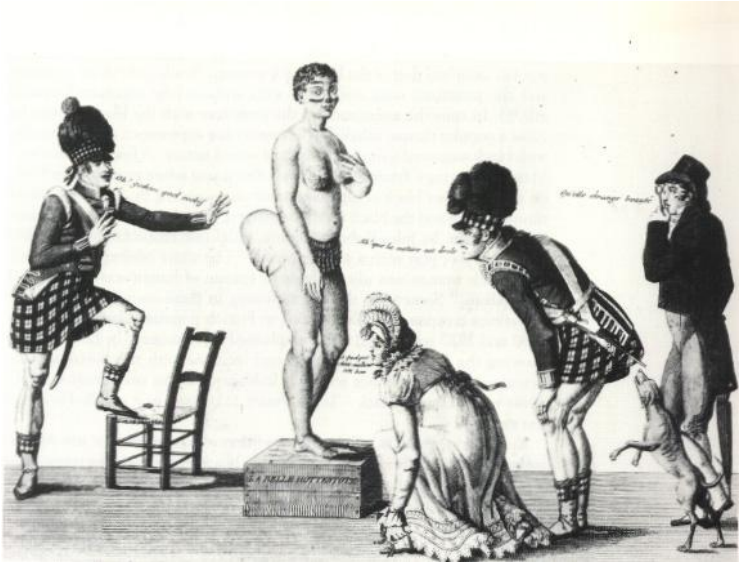
Su questa ultima fase, inaugurata e sostenuta dai Geoffroy, ha luogo la vera e propria rivoluzione scientifica del mostro e della deformità.
Ma per comprendere meglio l'importanza di queste conclusioni, non possiamo fare a meno di soffermarci sulla teoria che fino ai primi decenni dell' '800 aveva la meglio: la teoria evolutiva della **scala continua**. Questa ha il suo fondamento nell'idea che ogni forma vivente si evolve verso la perfezione attraverso il passaggio tramite dei gradi, che rimangono sempre costanti. E' in questo contesto che Charles Bonnet, filosofo e biologo svizzero di fine '700, propone la prima definizione scientifica di mostro: una forma intermedia che garantisce il passaggio graduale tra due gradi della scala continua. In quest'ottica, che prende piede sempre in più in ambito scientifico, il mostro diventa quindi un essere fondamentale per l'evoluzione dell'essere umano.
Sono i Geoffroy a fare un ulteriore passo avanti, attraverso il loro **Nouvelle Méthode**, che permette, secondo loro, di dimostrare il **principio di composizione organica**, che rivoluzionerà l'intera neo-nata biologia. Il metodo si articola in 4 fasi fondamentali:

1- *Analogia*: fino a quel momento il metodo scientifico usato dalla biologia in campo di deformazione è quello dell'**omologia**, che prevede il confronto di parti del corpo all'interno di animali della stessa specie. I Geoffroy ribaltano il punto di vista in modo radicale, affermando, secondo il principio che si accingono a presentare, ogni essere vivente ha la stessa composizione organica; è quindi inefficace ed inutile utilizzare il metodo dell'omologia, e propongono il suo superamento attraverso l'utilizzo dell'analogia, ovvero la ricerca e il confronto di parti del corpo in animali differenti.
Su questa fase e sul concetto di analogie si sviluppa un profondo dibattito interno al mondo della scienza, del quale parleremo in seguito.

2- *Connessione*: il procedimento per analogie crea però alcune difficoltà, in quanto parti del corpo uguali possono non essere presenti in animali differenti; in particolare in relazione al mostro, notano che a causa di deformità, alcuni organi o parti del corpo non sono riscontrabili. Questo spinge ad allargare le ricerche, e i Geoffroy arrivano alla conclusione

che, seppure non esistano alcuni organi, è indubbiamente vero che permangono le relazioni on gli altri organi e con le unità vicine, e i “materiali” e rudimenti non completi che avrebbero dovuto andare a formare l’organo.
Dimostrano quindi, in questo modo, come sia possibile anche di fronte al mostro deforme, applicare il principio dell’analogia.

3- *Bilanciamento degli organi:* Altro aspetto con il quale entrano in contatto è quello della dimensione degli organi e delle parti del corpo. Partendo dal presupposto che nessun essere vivente, mostro compreso, prescinde dal principio di composizione organica, i due affermano che esiste un sistema di equilibrio interno, chiamato da loro “bilanciamento degli organi”, che possiamo riassumere così: nessun organo potrebbe raggiungere dimensioni straordinarie se un altro organo (interno allo stesso sistema di relazioni) non diminuisse proporzionalmente la propria dimensione.



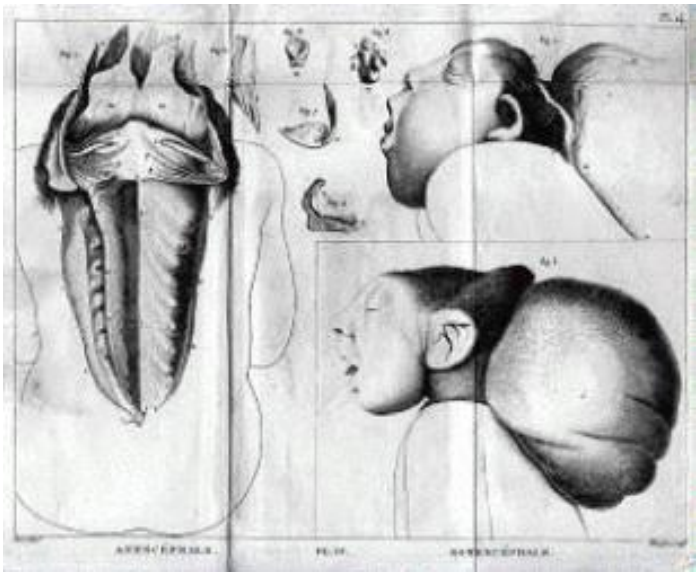
Per comprendere la quarta fase del nuovo metodo proposto dai Geoffroy dobbiamo necessariamente aprire una parentesi su quel dibattito scientifico del 1830 sopra accennato. I protagonisti sono Etienne Geoffroy e il biologo francese **Georges Cruvier** (1769 – 1832) e il motivo dello scontro è proprio il Nouvelle Méthode, in particolare il principio dell’analogia; la tesi di Cuvier si basa sull’idea che un’osservazione degli organi e delle parti del corpo come quella proposta da Geoffroy e finalizzata alla comparazione con altri simili in altri animali non possa in nessun modo essere elevata a teoria universale in quanto proprio osservazione e perciò soggetta ad un’innegabile componente personale. La risposta di Geoffroy è però sorprendente, perché cambia completamente il livello della discussione: l’analogia non deve essere fatta sul’osservazione degli organi, bensì sull’osservazione dei materiali che li compongono, intesi come i più piccoli elementi anatomici individuabili (non dimentichiamo che stiamo facendo rifermento ad una biologia appena nata, che può servirsi di strumenti ben lungi dai contemporanei). Non si ferma qui, e prosegue aggiungendo che bisogna sradicare l’idea che il funzionamento di un organo sia strettamente in relazione con la sua forma; arriva ad affermare infatti che forma e funzione non hanno alcuna relazione all’interno dell’essere vivente. E questo è terreno fertile per aggiungere il quarto punto del suo Nouvelle Méthode:

4- *Affinità elettive / attrazione del soi pour soi:* i materiali che si raggruppano per formare un organo lo fanno unicamente in base ad una **necessità di posizione** e non di funzione come afferma Cuvier.

Il Nouvelle Méthode è per Geoffroy l’unico strumento per comprendere **l’unità di composizione organica** di ogni essere vivente: la natura si esprime universalmente attraverso un piano uniforme e forme determinate sempre uguali. Il principio è uguale per ogni essere vivente, ma variabile negli aspetti specifici.
Conseguenza di questo, Geoffroy afferma che il principio di unità non riguarda soltanto gli esseri “normali”, ma anche quelli “anormali”. E’ questa la profonda rivoluzione scientifica nei riguardi della concezione della mostruosità: essa è un fenomeno interno alla natura, e acquisisce un importantissimo valore **gnoseologico** e **fisiologico**, perché dà ai biologi la possibilità di studiare esseri con **differenze parziali** all’interno della stessa specie, quando nella normalità gli esseri sono tra loro quasi identici.

Ovviamente questa posizione entra in contrasto con le tradizioni scientifiche radicate fino a quel momento, prima fra tutte con quella del sopra citato Bonnet, che vedeva l'evoluzione umana come la tendenza ad una sempre maggiore perfezione: se la natura lavora utilizzando sempre gli stessi materiali e forme inalterate, l'unica cosa che l'evoluzione può portare è il cambiamento di rapporti numerici tra organi e funzioni, lungi da qualsiasi criterio di gerarchia tra esseri viventi a seconda del proprio grado di organizzazione.
E' in questo contesto che nasce l'accusa di **panteismo** per Etienne Geoffroy; infatti egli sostiene fortemente l'idea che esista un **razionalismo morfologico strutturale**, secondo il quale ogni struttura organica ha in sé il proprio fine. La finalità dell'uomo è quindi intrinseca e determinata dall'organismo, posizione in profondo contrasto con l'idea di perfezionamento astratto e morale insito nell'uomo di fine '700 (non dimentichiamo che siamo a pochi decenni dalla Rivoluzione Francese e dalla nascita dell'Illuminismo).

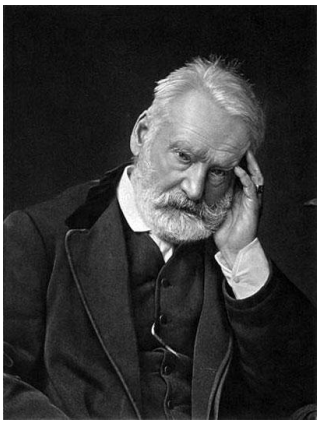
Per quanto riguarda la nascita di un mostro, seppure con qualche ritrosia, la comunità scientifica ha accettato l'idea che non si tratti di un evento straordinario, bensì di un evento ordinario e naturale, in quanto il mostro, così come ogni altro essere vivente, è soggetto alle medesime regole della natura.



L'attenzione di Etienne questo punto, dimostrato che il mostro è parte integrante della natura e ha un valore scientifico estremamente importante, si concentra sulle **origini dell'alterazione mostruosa**. Nel 1818 pubblica "***Philosophie anatomique"*** nel quale è interessante vedere come, seppure ad inizio '800 con strumenti e conoscenze estremamente limitate, Etienne riesca ad individuare alcuni elementi, seppure fortemente generalizzati, di queste cause; egli infatti ritiene che qualsiasi alterazione mostruosa trascende dall'organizzazione stessa dell'organismo, in quanto intervengono elementi che deviano il corso regolare della formazione dell'embrione. Questa idea si scaglia apertamente contro qualsiasi idea di mostruosità originaria, ed identifica come luogo dell'alterazione la placenta, riducendo il fenomeno dell'origine della mostruosità ad un'aderenza tra la placenta e il feto. Ovviamente sono considerazioni che oggi potremmo considerare poco specifiche e generalizzanti, ma se consideriamo l'epoca in cui vengono tratte queste conclusioni ci accorgiamo che sono estremamente lungimiranti. Isidore Geoffroy, figlio di Etienne, prosegue sulla strada del padre, e in ***"Histoire génerale des anomalies"*** allarga enormemente lo spettro delle cause abbozzato dal padre, aggiungendo l'insufficiente nutrizione dell'embrione, la scorretta posizione nell'utero, l'alterazione della quantità del liquido amniotico e apre a possibilità ereditarie, anticipando di gran lunga la genetica.

Il mostro e la letteratura – Victor Hugo

Il 1830 rappresenta un punto di svolta determinante per la concezione della mostruosità, sia in campo scientifico, sia ovviamente in campo culturale e letterario; questa figura abbandona l'aura di inviolabilità e marginalità alla quale era stata rilegata fino a quel momento, assumendo il valore di enigma e affascinando letterati ed intellettuali. Non dimentichiamo infatti che con l' '800 il **Romanticismo** prorompe e invade ogni ambito culturale, nel quale la figura dell'**artista**, che gradualmente assume i contorni del "**genio**", è indubbiamente il protagonista più rilevante. Ed è proprio l'artista che in ambito romantico ritiene di poter dare una visione differente della mostruosità; per comprendere al meglio la nuova accezione con la quale si guarda al mostro è utile ricorrere ad un paragone molto comune: quello della **piovra**; infatti, così come la piovra, almeno nell'immaginario 800esco, penetra negli abissi più profondi conoscendo, seppure in modo



minimo, i segreti celati da questi, allo stesso modo il mostro penetra negli abissi del mistero della creazione e sfiora l'ignoto. E' questo aspetto quello che più affascina i romantici, che colgono il deforme allo stato nascente e lo identificano con l'origine della creazione, attraverso una categoria estetica del tutto nuova: il **grottesco**.

In questo contesto è imprescindibile la parentesi su **Victor Hugo** (1802 – 1885), considerato il fondatore del Romanticismo in Francia. La sua attenzione verso la mostruosità è focalizzata in primo luogo verso la mitologia: i mostri mitologici sono, secondo Hugo, la manifestazione sensibile e carnale dell'**immaginazione creatrice**. A questo proposito è necessario un ulteriore chiarimento su alcune concezioni proprie di Hugo, in particolare sul rapporto tra realtà e immaginazione, rappresentate in ottica hugoniana dalla vita e dal sogno. Il sogno, inteso come immaginazione, e la vita come realtà, sono concetti e opposizioni che vengono invertite da Hugo stesso: il sogno ci fa vedere l'immaginazione come se fosse reale, e in questo contesto l'immaginazione che ruolo può avere? Se quello che è immaginazione ci appare come realtà, inevitabilmente è vero anche il contrario. Per dirla alla Hugo, l'immaginazione è costretta a cercare l'intellegibile nel reale. Avviene così il ribaltamento che porta l'essere umano a svolgere una vana ricerca quotidiana nella realtà della vita di ciò che è stato intuito nel sogno, che viene vissuto però in modo contraddittorio. La realtà della vita quotidiana è quindi per Hugo un terreno altamente contraddittorio, e queste contraddizioni ci paiono chiare solo attraverso il confronto con il sogno. Lo strumento che Hugo propone per arrivare ad una sintesi dei contrasti del reale è proprio il "**grottesco**", prendendo una posizione che va in profondo contrasto con il mondo **neoclassico**, che vedeva nella regola e nella perfezione l'anelito dell'ignoto.
Le contraddizioni e i contrasti sono quindi parte integrante della vita quotidiana per Hugo, tanto che arriverà ad affermare che l'umanità stessa incarna contemporaneamente due estremi in perenne contrasto tra loro; emblematico è il personaggio per eccellenza frutto della sua fantasia: **Quasimodo**, il campanaro della cattedrale di Notre-Dame, che incarna un animo sublime in un corpo mostruoso. Non a caso ho citato "***Notre-Dame de Paris***", dramma che si svolge in un ambiente prettamente religioso: è il **cristianesimo** stesso, secondo Hugo, l'emblema di questa duplicità. L' *Homo Duplex* è proprio il cristiano, diviso tra l'angelo e il demone, il bene e il male, dualità peraltro già ampiamente sottolineata da **Agostino d'Ippona** nel "***de Civiltate Dei"*** del 413/426 d.C.

All'interno del panorama di Victor Hugo, l'elemento del grottesco assume quindi un profondo valore gnoseologico, ed è incarnato da un elemento ricorrente: il **riso**. La risata è infatti nella poetica e nella letteratura hugoniana il luogo per eccellenza dell'ambiguità.Prendiamo nuovamente ad esempio "*Notre-Dame de Paris";* incontriamo diverse risate, simboli di diverse ambiguità: Gringoire e la **risata sinistra** nella Corte dei Miracoli; la **risata collettiva** della folla che sbeffeggia Quasimodo durante la festa dei folli ed infine la **risata demoniaca** di Frollo. La risata associata allo scherno (alla Festa dei Folli) è comprensibile e la relazione tra la scena e la risata è palese. Diventa un grosso problema, invece, quando la risata arriva dalla voce di un personaggio come Frollo o Quasimodo. In entrambi i casi abbiamo un'**inversione dei valori**, concetto molto caro a Hugo, nel caso del sacerdote perché la risata assume quindi il valore di ghigno e completamente privata della sua dimensione più comune di gioco e divertimento; è simbolo del divertimento perverso, dell'ambiguità. Nel caso di Quasimodo invece vediamo un mostro che ride, e porta in quella risata elementi che non connoteremmo mai con un mostro: il divertimento vero e la felicità. La risata di Quasimodo contrapposta a quella di Frollo è il perno intorno al quale l'inversione dei valori per Hugo ruota: una risata "umana" fatta da un mostro, e una risata "mostruosa" fatta da un uomo.

Il grottesco ha quindi il preciso scopo di unificare tutti i contrasti del reale. Ma è necessario approfondire ulteriormente cosa Hugo intende per realtà; infatti per l'autore **non esiste alcuna realtà se non quella manifestata**. Ovviamente siamo ben lungi dalla psicologia (che arriva soltanto con il '900) e dalle consapevolezze psico-sociali che vedremo fiorire con il secolo successivo. Proprio queste consapevolezze non avrebbero motivo di esistere nell'ottica di Hugo, in quanto ogni aspetto del proprio essere non può che apparire come realtà. Ciò pare essere in contrasto con un'analisi superficiale della produzione letteraria e teatrale dell'autore stesso: pensiamo infatti a come insiste sul ruolo della **maschera** (ancora lontano da ogni accezione pirandelliana che arriverà decenni dopo). E' il caso di ***Ruy Blas***, servitore con la "maschera" da ministro; ***"Triboulet"***, padre amorevole mascherato da buffone di corte; ***"Marion Delorme"***, cortigiana travestita da pura; "***Lucrèce Borgia"***, criminale che veste i panni di madre amorevole; ***"Hernani"***, signore travestito da criminale.
In tutti questi esempi c'è indubbiamente un'identificazione tra il personaggio e la sua maschera, ma è un'identificazione effimera, perché man mano che proseguiamo con le varie trame, scopriamo invece che questa maschera non è altro che la manifestazione del *moi*, come afferma Hugo. Quello che salta all'occhio e all'orecchio è piuttosto **l'ostentazione** dei segreti dei personaggi. Scopriamo quindi che in Hugo non esiste un vero e proprio contrasto interno tra parte nascosta e parte manifesta, perché gran parte del dramma è incentrato proprio sulla centralità della parte "nascosta", che diventa invece manifesta allo spettatore.

La realtà acquisisce quindi una definizione molto diversa da quella che ci aspetteremmo. Non è il luogo dove si risolvono i conflitti, ma dove vengono inseriti in una **totalità globalmente armonica**.

Inoltre, se la realtà è ricca di contrasti, dove possiamo trovare un principio ordinatore? Per Hugo lo troviamo proprio nel **grottesco**, nel quale i contrasti possono sopravvivere armonicamente. Simbolo di questo è un passo di ***"L'Homme qui rit":***

" ..si sentiva che amava il suo mostro. Ma sapeva che era un mostro? Si, poiché lo toccava. No, dal momento che lo accettava. "

In questa prospettiva il mostro non è più qualcosa di oscuro e misterioso, bensì lo strumento nelle mani del "grottesco". Attraverso la contemplazione del mostro è infatti possibile raggiungere un anelito dell' **infinito**. L'esperienza umana infatti oscilla costantemente tra leggibilità potenziale ed intelligibilità dell'enigma del creato, e solo attraverso l'arte si può raggiungere, solo per un attimo sfuggente, il segreto dell'esistenza. Quella di Hugo è anche una profonda rivoluzione scientifica: la scienza infatti per l'autore è estremamente limitata e contingente, perché non è in grado di superare la contraddittorietà della natura perché rilegata alla razionalità umana. L'arte, invece, non è stretta tra le gabbie della ragione, e può quindi anelare a cogliere l'infinito.

Hugo è contemporaneamente convinto anche della centralità della scienza nell'esperienza umana, e sull'importanza del progresso scientifico, che però vede come casuale, basato su un procedimento a "tentoni", non per tappe successive. Si prosegue per tentativi, limitati razionalmente come siamo, e con una buona dose di fortuna e casualità facciamo passi avanti, riconducendo grossolanamente alla *ratio* i risultati, in un processo effimero che consacra la scienza.