

Riccardo Finocchi

I limiti semantici delle cose mostruose

Abstract

In this article the “monstrous” is conceived as something that is almost unthinkable, unnatural. The semiotic analysis of this concept highlights the semantic categories which define it by showing its historical and social correlations as well as its variability. Going through the semiotic texts which have addressed the topic of “monstrous things”, the article will identify the semantic relations that define the concept, also by using the semiotic square.

Keywords:

Semiotics, Monstrous, Semiotic square

Received: 29/04/2021

Approved: 31/05/2021

Editing by: Germana Alberti

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
r.finocchi@unicas.it

Analizzare semioticamente il concetto di mostruoso significa in primo luogo non partire dalla riflessione teorica sul concetto di mostruoso ma più specificamente dall'osservazione delle cose mostruose. La riflessione si pone, anche metodologicamente, nei termini di una iniziale identificazione (e re-identificazione) delle cose che nella discorsività sociale sono definite mostruose. Si tratta di una rilettura semiotica dei significati acquisiti alla luce del processo che li ha portati a significare, ripercorrendo e ricostruendo (spesso in chiave *generativa*, nel senso definito da Greimas (1970; 1983) la rete di relazioni che supportano quel significato anche, e proprio, in virtù di un legame forte con la cultura (la lotmaniana semiosfera in cui ha senso (Lotman 1984).

L'ipotesi che sorregge questo contributo, la vogliamo esplicitare fin da subito, è che il mostruoso possa prestarsi a significare tutto ciò che è al limite del convenuto, del pensabile, del naturale e del reale materiale. In tal senso si procederà ad argomentare con un duplice intento: per un verso rendere evidente il carattere costruttivo del concetto di mostruoso, frutto di quel processo di significazione e risignificazione costante attraverso il quale le cose mostruose vengono poste in un sistema complesso di relazioni (di significato) dal quale assumono sensatezza; per altro verso, con l'intento di rendere evidente come il concetto di mostruoso si collochi proprio sul limite di cui si è scritto: mostruoso in tal senso non è il superamento del limite di ciò che è convenuto-pensabile-naturale-reale ma piuttosto è proprio quel limite. Per dire meglio: il mostruoso si presenta come demarcazione, come confine, come segno che lascia significare quel *qualcosa* di diverso e divergente che si pone nello spazio concettuale intermedio tra altri segni dai significati stabilizzati e naturalizzati – cioè talmente abituali da essere riconosciuti come naturali (Marrone 2018: 89-90). Entrambe queste ipotesi, la costruttività processuale e l'esser segno del limite, rinviano alla possibilità di una determinazione storico-culturale della cosa mostruosa a conferma di una sua evidente instabilità definitoria.

Proprio il tema del limite/confine come spazio concettuale in cui si colloca ciò che diverge è già emerso a proposito della ridefinizione dell'inorganico attraverso un nostro lavoro recente all'interno di un volume monografico (Finocchi 2020; cfr. Montani 2020, Pezzini 2020). Da questo vorremmo riprendere le mosse, poiché attraverso l'osservazione dell'inorganico è stato possibile affrontare un aspetto rilevante della contemporaneità: la questione dell'ibridazione o innervazione tra corpo organico ed elementi tecnico/digitali, cioè quei fenomeni in cui il *corpo umano naturale* manipolato (dallo stesso umano) origina, attraverso la

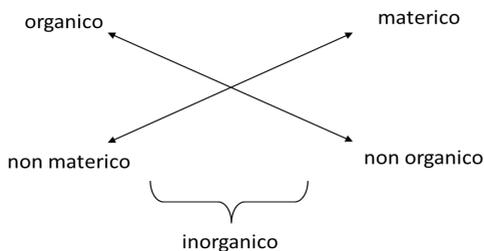
manipolazione stessa, corpi (ibridati e/o innervati) definibili come inorganico. Quanto appena scritto risente di alcuni aspetti teorici ascrivibili a Benjamin, in particolare le nozioni di inorganico e innervazione (Benjamin 1982, 2012).

Nei *Passages di Parigi* Benjamin (1982: 74 e sgg.) riflette sulla moda, o meglio sull'abbigliamento, e delinea il concetto di *sex appeal* dell'inorganico (cfr. Perniola 1994) che, concedendoci un certo margine di licenza, proveremo a sintetizzare e rielaborare: un vestito o un abito quando è privato del corpo su cui è stato cucito appare come un ammasso di stoffa, senza attrattiva, al contrario un abito che veste un corpo può essere fortemente attrattivo (soprattutto se segue i dettami della moda: cfr. Barthes 1967)¹. Dunque, un vestito indossato assume un valore diverso dall'essere semplice e mera stoffa e, altrettanto, un corpo vestito assume un valore ulteriore rispetto alla semplice organicità corporea, un *sex appeal* inorganico che neutralizza (secondo la nostra ipotesi) l'opposizione tra organico e mera stoffa: il vestito, l'abito indossato non è riconducibile all'organico – non è propriamente corpo – e non si configura come cosa – non è propriamente stoffa – è dunque riconducibile al concetto intermedio di *inorganico*. Questo valore dell'inorganico, stimabile come *sex appeal*, è storicamente e socialmente determinato dalla moda ed è reso possibile dalle capacità tecniche che consentono di manipolare e formare la mera cosa-stoffa.

Queste prime osservazioni lasciano ben cogliere quel valore dell'inorganico come intermedio tra ciò che è con organi e ciò che ne è privo (la materia), in tal senso è semioticamente individuabile come termine neutro che ricomprende i subcontrari delle categorie semantiche oppostive *organico* e *materico* (la mera cosa), ossia *non organico* vs *non materico*, e come tale neutralizza l'opposizione (schema 1). Questa neutralizzazione ha anche un valore adiaforico, poiché l'inorganico ha un *appeal* in quanto valorizzazione negativa rispetto ai valori consueti e positivi di organico e materico, è proprio la valorizzazione disforica che nega (o rinnega) i valori consolidati².

¹ L'essere attrattivo di un vestito su un corpo – il *sex appeal* dell'inorganico per riprendere Benjamin – è storicamente e socialmente possibile nella moda: quell'insieme di regole dell'abbigliarsi che si configurano come "sistema" di relazioni di significato come suggerisce Barthes nel *Sistema della moda*.

² A riprova possiamo citare ancora Perniola (1994) che descrive il *sex appeal* dell'inorganico attraverso tossicomania, sadismo, masochismo, feticismo, tutti fenomeni che eccedono (in negativo) il senso comune consolidato. Inoltre, il valore oppo-



Schema 1 – Quadrato semiotico dell'inorganico

La seconda nozione benjaminiana, l'innervazione, emerge nel confronto tra le diverse redazioni del testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (cfr. Benjamin 2012), laddove si trova la distinzione tra prima tecnica e seconda tecnica (anche in questo caso rielaboriamo prendendoci un margine di licenza): seppure l'attività tecnica ha sempre accompagnato l'uomo, non sempre questa attività si è realizzata in una medesima modalità. Nella prima fase (prima tecnica) l'essere umano era distinto dagli strumenti della tecnica sui quali, nelle sue attività, esercitava il proprio dominio – *lo strumento vs l'uomo*; nella seconda fase (seconda tecnica) invece l'essere umano non è distinto, è indistinto da (innervato con) gli strumenti tecnici che utilizza nelle sue attività e non è dominante su essi – *lo strumento-uomo*. Si tratta di una fase dove vige una sorta di equilibrio tra l'essere umano e gli strumenti tecnici, che trova nel concetto di *innervazione* l'espressione di quell'incorporazione con cui strumento tecnico e corpo umano cessano di essere contrapposti. Da qui le forme di ibridazione, protesizzazione o inorganicità.

sto a quello neutro adiaforico di inorganico deve essere rappresentato da un termine con valore diaforico (ritenuto positivo) in grado di far risaltare e distinguere (e non neutralizzare) la complessità dell'opposizione tra organico e materico, ad esempio in una forma di bellezza ed esaltazione delle fattezze organiche-umane però composte di mera materia. Tale valore possiamo coglierlo nella perfezione di alcune sculture marmoree, come ci ricorda l'aneddoto su Michelangelo Buonarroti che contemplando il Mosè (nella Basilica di San Pietro in Vincoli a Roma) dopo averlo terminato e, stupito della perfezione delle forme umane rappresentate, avrebbe esclamato con rabbia (accompagnata da un gesto di stizza): "*perché non parli!*" – esaltando così la complessa giunzione tra materia (marmo) e corpo (del Mosè).

Quanto scritto lascia emergere alcuni interrogativi in relazione al tema delle cose mostruose: è un limite adiaforico quello sul quale si colloca una ibridazione o innervazione di tipo inorganico? Può questo limite significare qualcosa di concettualmente mostruoso? Quel limite adiaforico sul quale si colloca l'inorganico è anche il limite delle cose mostruose? Per rispondere a questi interrogativi bisogna ripartire da una semiotica del mostro, anche assumendo le figure mostruose a prescindere da una precisa analisi testuale dei singoli contesti in cui i mostri appaiono e considerandole come generiche figure che raccolgono i tratti di un immaginario collettivo. Questo con il fine di lasciar emergere alcuni aspetti ricorrenti nei modi in cui le culture categorizzano il mostruoso.

Partiremo da un riferimento al libro di Omar Calabrese *L'età neobarocca* in cui un intero paragrafo è dedicato ai *Mostri* (Calabrese 1987: 96-100). Le analisi di Calabrese risultano utili soprattutto per evidenziare il modo in cui nei sistemi sociali (nelle culture) le categorie di valore legate alle cose mostruose trovano un fondamento (e uno sviluppo) nella loro circolazione attraverso discorsi sociali. Si tratta di quella discorsività che contribuisce al processo di affermazione e riaffermazione del senso condiviso in una cultura. La discorsività sulle cose mostruose può prendere come riferimento (storico e concettuale) la teratologia, una disciplina biologica che studia malformazioni e anomalie animali o vegetali: una scienza (dei mostri) che si basa sullo studio dell'irregolarità e della dismisura (cfr. Calabrese 1987: 97). Le cose mostruose in questo modo sono pertinentizzate attraverso le categorie semantiche di eccedente o carente, rinviando a parti corporee mancanti o in eccesso. Scrive Calabrese, in tal senso "la perfezione naturale è una misura media, e ciò che ne oltrepassa i limiti è imperfetto e mostruoso" e aggiunge "nulla assomiglia tanto alla mediocrità come la perfezione" (Calabrese 1987: 97). Naturalmente (ancora seguendo Calabrese), eccedenza e dismisura, conformità e difformità nei discorsi quotidiani si metaforizzano (cfr. Lakoff, Johnson 1980) e assurgono a un livello morale-spirituale (o ontologico) e rifluiscono nel sistema valoriale delle culture. Proprio questo sistema di valorizzazione costituito attorno alla misura media è riassunto da Calabrese (1987: 98) in una schematizzazione che coinvolge diverse categorie. La riproponiamo (tab. 1):

Categoria di valore	Campo di Giudizio	Valore positivo	Valore negativo
Morfologica	Forma	Conforme	Difforme
Etica	Morale	Buono	Cattivo
Estetica	Gusto	Bello	Brutto
Timica	Passione	Euforico	Disforico

Tab. 1 – Schema valoriale delle cose mostruose (Calabrese 1987)

Le categorie del conforme/difforme fondate a partire dalla misura media sono soggette ai fenomeni di normalizzazione dei sistemi culturali. Quando le culture presentano tratti di forte normalizzazione si stabiliscono delle omologazioni più salde fra diverse categorie correlabili al valore morfologico di conforme/difforme (Calabrese 1987: 98). Ad esempio, alla presenza di un fenomeno o di un oggetto euforizzante (valore positivo euforico – vedi tab. 1) si procede anche a una sua valorizzazione come bello, buono e conforme; viceversa un fenomeno o un oggetto con valorizzazione negativa, poiché cattivo, assume anche i valori negativi di brutto, difforme e disforico. In questi casi osserviamo come i valori correlati siano allineati. Non sempre, però, nelle culture i valori sono omologati, anzi è difficile rintracciare epoche totalmente normalizzate, dunque è facile trovare esempi di disallineamento dei valori correlati.

Ad esempio, il cinquecentesco Sacro Bosco o Villa delle Meraviglie di Bomarzo, detto anche Parco dei Mostri (fig. 1), ha un evidente valore euforico, almeno per gli aspetti che rinviano ad un effetto della *mirabilia*, di ciò che attira e attrae, effetto ottenuto però attraverso il difforme, l'abnorme, l'asimmetrico (da cui il mostruoso attribuito al parco).



Fig. 1 – Parco dei Mostri (Sacro Bosco o Villa delle Meraviglie) di Bomarzo

O ancora, rivolgendoci alla contemporaneità pur rimanendo nella non omologazione delle categorie in relazione alle cose mostruose, si pensi ai casi in cui il ruolo del soggetto cattivo è attorializzato come bello e/o conforme: il fascino dell'assassino o del folle (ad esempio Anthony Per-

kins nel ruolo di Norman Bates in *Psycho* di Alfred Hitchcock); o ancora, il ruolo della perfida e mostruosa strega Malefica del film classico Disney *La bella addormentata* che viene riattorializzata nel film del 2014 *Maleficent* (nel quale, tra l'altro, la cattiveria di Malefica cela una recondita e inesplicitata bontà) ed è bella, tanto che ad impersonarla è l'attrice Angelina Jolie. Oppure, possono darsi casi in cui una figura difforme attorializza un soggetto sostanzialmente buono: come nei casi delle figure mostruose di King Kong o Hulk (o ancora Frankenstein)³. Dunque, possiamo già da ora affermare che la nostra epoca presenta cose mostruose che "lungi dall'adattarsi a qualsiasi omologazione delle categorie di valore, le sospendono, le annullano, le neutralizzano" (Calabrese 1987: 99). La disarticolazione e la disomogeneità delle categorie di valore che soggiace a molte cose mostruose è anche il segno tangibile di quella (già richiamata) instabilità storico sociale nella definizione del mostruoso. A tal proposito gli esempi richiamati (Norman Bates, Maleficent, Hulk, King Kong) individuano proprio una linea di rivalorizzazione (cinematografica) della cattiveria e della difformità mostruosa che caratterizza la nostra epoca. Parallelamente, ancora nel solco della richiamata instabilità storico sociale del mostruoso, è possibile rintracciare un'estensione omologante delle categorie valoriali che tende ad assorbire in modo normalizzato (o rinormalizzato) nel sistema culturale alcuni fenomeni (e/o cose) della quotidianità che si prestano ad essere definiti mostruosi, probabilmente perché irrompono nelle pratiche sociali non essendo previsti e concettualizzati. Prendiamo degli esempi. I cosiddetti ecomostri, i mostri che alterano l'ambiente, l'ambiente naturale, ma anche le bellezze ambientali e, per assimilazione, culturali, in una unione tra natura e cultura che riafferma la labilità del concetto di natura e di naturale già evidenziato dall'analisi semiotica (cfr. Descola 2005; Marrone 2011; Ferraro, Giannitrapani, Marrone, Traini 2015). L'ecomostro si presenta come un'estensione della categoria del difforme verso la natura, o meglio verso ciò che è discorsivamente considerato natura: la natura viene concettualizzata attraverso una valorizzazione euforica come bella e perfetta contro i valori disforici di brutto, imperfetto (difforme) e cattivo, collegati a tutto ciò che altera l'equilibrio ambientale (conforme). Così, a principiari dal linguaggio giornalistico, quei manufatti/costruzioni spesso

³ Per una analisi semiotica articolata e completa sulle rappresentazioni cinematografiche di King Kong rinviamo a Lancioni (2020: 47 e sgg.). Si veda ancora il volume collettaneo di Codeluppi (2013).

frutto di abuso edilizio ritenuti una grave deturpazione ambientale ed ecologica sono stati nominati (eco)mostri⁴. Si tratta di fenomeni legati all'idea di un ambiente e una natura incontaminata così come si è configurata nei discorsi sociali e culturali a partire dagli ultimi decenni del Novecento e che, dunque, hanno fatto irruzione come problemi nella vita quotidiana senza che fossero *già* necessariamente riconducibili a un processo di significazione legato a valori polarizzati (conforme incontaminato – difforme contaminato). Proprio per questo, come abbiamo già detto, è possibile si sia prodotta una forte assimilazione alle categorie valoriali del *mostro* nell'ottica di una normalizzazione (nel sistema della cultura) del fenomeno che ne ha favorito l'emersione e il riconoscimento nelle pratiche di significazione. Allo stesso modo, ad esempio, facendo irruzione nel quotidiano senza essere già riconducibili a un processo di significazione, anche le *grandi navi* che invadono la laguna di Venezia sono state definite ecomostri (Al riguardo, cfr. Migliore 2021, in questo volume).

Analogamente a quanto visto per il concetto di ecomostro, anche il concetto di *serial killer*, figura contemporanea di mostro pluriomicida, può essere colto come un'estensione della categoria di deformità dalla corporeità alla sfera mentale/psicologica. Si tratta di un'evidente valorizzazione disforica con allineamento delle categorie ai valori culturali di cattivo e anche di brutto. Un significativo esempio della bruttezza omologata agli altri valori disforici nella figura del *serial killer* può essere colto nella rappresentazione cinematografica *Il silenzio degli innocenti* (1991, regia di Jonathan Demme): nel film il *serial killer* Hannibal Lecter è raffigurato attraverso i canoni del brutto, tanto che l'attore Anthony Hopkins (Hannibal Lecter) è imprigionato in una maschera mostruosa

⁴ A tal proposito ricordiamo come esempi l'ecomostro Hotel Fuenti (fig. 2.1), considerato l'edificio abusivo più famoso d'Italia anche a seguito della denuncia di Antonio Cederna, costruito nel 1971 a Vietri in un angolo di scogliera incontaminata della costiera amalfitana (parzialmente demolito nel 1999); o ancora l'ecomostro di Alimuri costruito dal 1964 sulle coste di Meta di Sorrento (demolito nel 2014) – fig. 2.2.



Fig. 2.1 – Hotel Fuenti (1)



Fig. 2.2. – Alimuri

che deforma i tratti somatici (fig. 3.1). Altresì, osservando le foto segnaletiche dei *veri serial killer* è possibile cogliere un tratto di bruttezza mostruosa nei loro volti, probabilmente effetto sia della percezione che inevitabilmente viene associata all'immagine sia del modo in cui il soggetto è stato fotografato e, dunque, messo in immagine e, come tale, immaginato (cfr. figg. 3.2-3). Anche per la figura del *serial killer* (come per l'ecomostro), l'idea e il corrispondente termine si sono delineati nell'immaginario collettivo e sul piano discorsivo a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, allorché un'estensione delle categorie disforiche del difforme (mostruoso) ai *killer* seriali ne ha consentito un riassorbimento nelle pratiche sociali e nel sistema della cultura.



Fig. 3.1. – Anthony Hopkins in *Il silenzio degli innocenti*; 2. – Foto segnaletica del serial killer Ottis Toole; 3. – Foto segnaletica del serial killer Joseph James De Angelo.

Da quanto fin qui argomentato si evidenzia, come anticipato in apertura di questo contributo, un carattere costruttivo del mostruoso legato a pratiche che si esplicano in una discorsività sociale e attraverso le quali si innesca un processo di significazione (sistema di relazioni di significato complesse) nel quale, appunto, assumono sensatezza alcuni fenomeni e alcune cose che emergono non *già* preordinati nella vita quotidiana.

Tuttavia, al di sotto di questo carattere costruttivo e variabile è possibile cogliere una costante nelle procedure di significazione, più precisamente nell'osservazione dei meccanismi che hanno permesso al senso di emergere, poiché "l'analisi semiotica non è conoscenza del mondo ma, kantianamente, conoscenza delle procedure che ci hanno portato a conoscerlo. Non è interpretazione ma messa in luce dei suoi dispositivi" (Marrone 2018: 39). In tale prospettiva, al di sotto della mutevolezza delle categorie di valore, al loro omologarsi e disomologarsi, il senso si coglie come costante messa in relazione delle cose mostruose con ciò che è *già* culturalmente normalizzato, ossia tra ciò che è norma e ciò che dalla norma eccede. Nella nostra ipotesi iniziale abbiamo indicato il concetto di mostruoso proprio come quel *limite di eccedenza* tra concetti qualitativamente opposti (come nel caso dell'inorganico). Per dirla

diversamente: il mostruoso non è riconducibile a concetti normalizzati ma nemmeno ai loro opposti, poiché gli opposti – anch’essi normalizzati – non sono problematici, non sono *resistenti* all’esser significati come invece lo sono le cose mostruose (non *già* normalizzate poiché fuori norma-difformi).



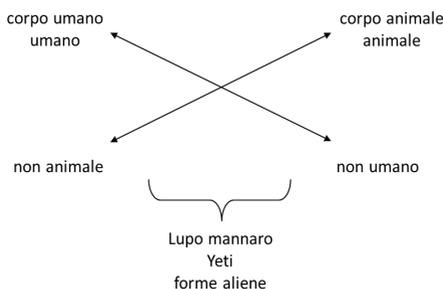
Fig. 4 – (Nell’ordine:) Alien, ET, Yeti, lupo mannaro.

Anche in questo caso procediamo attraverso l’osservazione di alcune figure di cose mostruose che attingiamo dall’immaginario collettivo e (ancora una volta) cinematografico⁵: i mostri alieni (Alien, ET); lo Yeti; i lupi mannari (fig. 4). Queste figure di cose mostruose si caratterizzano per il fatto di essere effettivamente riconoscibili come corpi formati secondo canoni antropomorfi (conformi) ma risultando allo stesso tempo fuori norma (difformi): sono distinguibili come *umanoidi* ma non sono corpi umani, sono a tutti gli effetti *non umani*. In questi casi, però, ciò che risulta problematico, che *resiste* alla significazione, e dunque che è mostruoso, è il non poterli ricondurre a una categoria semantica già disponibile e oppositiva rispetto a quella di corpo umano. L’aspetto antropomorfo di un primate, ad esempio, non è problematico, non resiste alla significazione poiché è del tutto categorizzabile come *animale*⁶, mentre le cose mostruose prese in considerazione non possono essere propriamente riconosciute come *animale*. In questi casi, il conforme (umano-animale) risulta un valore positivo, e come tale euforico, rispetto all’anormale (non umano-non animale) mostruosamente disforico. Prendiamo la figura (evidentemente disforica) del lupo mannaro, si colloca nel limite di eccedenza tra i due termini contrari *corpo umano* e

⁵ Sul tema delle cose mostruose nell’immaginario collettivo della letteratura e del cinema cfr. Abruzzese (2008).

⁶ Sulla questione dell’animalità cfr. Marrone (2017).

corpo animale, ovvero non è umano (eccede l'umano) e non è animale (eccede l'animalità). Semioticamente, pertanto, la cosa mostruosa è nel non essere riconoscibile come corpo umano (non umano) e non essere riconoscibile nemmeno come corpo animale (non animale) ma nella sintesi che neutralizza l'opposizione su un piano adiaforico (come per il caso dell'inorganico). Possiamo riassumere le relazioni di significato che abbiamo ripercorso attraverso un quadrato semiotico (schema 2).



Schema 2 – Quadrato semiotico delle cose mostruose (1)

Osservare nel sistema delle relazioni l'adiaforia della cosa mostruosa ne conferma la sostanziale indifferenza – incapacità di differenziare – e acategorizzabilità – difficoltà di assegnarle una precisa categoria semantica – all'interno della semiosfera. Inoltre, come sottolinea Lancioni, sono mostri che "sono l'esito più di una neutralizzazione categoriale che di una complessificazione" ed "è proprio in questo tipo morfologico, della neutralizzazione categoriale, che Calabrese riconosce la mostruosità caratteristica del neobarocco" (Lancioni 2020: 87)⁷. Se le cose stanno così, dovremmo poter trovare ulteriori conferme. Prendiamo ancora alcune figure di cose mostruose. La prima, tratta dall'universo fumettistico/cinematografico della *Marvel Cinematic Universe*,⁸ è la *Cosa dei Fan-*

⁷ Dobbiamo sottolineare che Lancioni rileva modi diversi della mostruosità, ponendo da un lato i mostri "barocchi" e dall'altro dei mostri "classici". Questi ultimi si caratterizzano per essere "stabili, chiusi, statici che in età neobarocca rischiano di essere ben poco mostruosi" (Lancioni 2020: 87), e che per noi sono meno interessanti poiché risultano riconducibili a una categoria semantica sedimentata nella cultura già disponibile (*classicizzata*).

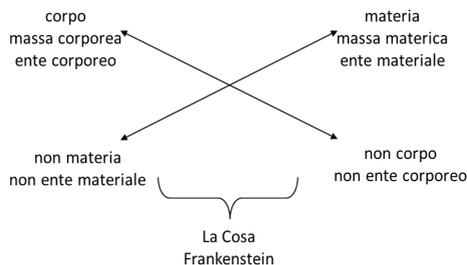
⁸ Sulle serie *Marvel Cinematic Universe* (MCU), cfr. Cecchi, Dalla Torre, Finocchi (2021: 8-37).

tastici Quattro; la seconda è un classico, il mostro di *Frankenstein* tradotto in pellicola più volte dal romanzo di Mary Shelley. La *Cosa* (l'uomo di pietra, fig. 5) è riconoscibile come formata in modo antropomorfo ma al contempo è *non corpo*, poiché composta di pietra, cioè composta di una materia inanimata; al pari del mostro di *Frankenstein* (fig. 5) che è composto, o meglio, ricomposto collazionando parti inanimate di altri corpi, cioè pezzi di corpo utilizzati come se fossero materiali da costruzione, al contempo però *Frankenstein* non è mera materia, non è un ente materiale. Sono figure di cose mostruose *non corpo* e *non materia* e, per questo, in entrambi i casi c'è una resistenza alla significazione. La *Cosa* ha un tratto mostruoso poiché è *non corpo* e non pietra (*non materia*) ma esattamente quel limite di eccedenza tra i due opposti. *Frankenstein* ha un tratto mostruoso poiché è un corpo formato di pezzi di corpo inanimati pari alla mera materia, è *non corpo* e *non materia*.



Figura 5 - La Cosa dei Fantastici Quattro; il mostro di Frankenstein

Dunque ritroviamo, anche in questo caso, la cosa mostruosa come termine neutro adiaforico tra gli opposti (subcontrari) di corpo animato e materia inanimata, che si ricollegano per similitudine ai contrari corpo umano e corpo animale. Possiamo visualizzare queste relazioni attraverso un quadrato semiotico (schema 3).



Schema 3 – Quadrato semiotico delle cose mostruose (2)

Prendiamo ancora due esempi di cose mostruose, la cui analisi renderà ancor più evidente quanto fin qui argomentato. Si tratta, nel primo caso, di cose mostruose che si generano nell'opposizione delle categorie semantiche *vita vs morte*. Nel secondo caso si tratta di cose mostruose che si generano a partire dall'opposizione semantica di organico e tecnologico che, naturalmente, rinviano alla questione del corpo tecnologicamente innervato/ibridato (o, genericamente, corpo tecnologico) sollevata fin dall'inizio di questo contributo attraverso la riflessione sull'inorganico.

Prendiamo ad esempio gli *zombie*. È un tema già ampiamente trattato – in diverse occasioni – da Paolo Fabbri (cfr. ad es. Fabbri 2013a, 2013b, 2015, 2018) che ha definito lo zombi un mostro postmoderno che si caratterizza per essere *non morto*:

si procede definendo per differenza gli zombi da altre creature orrifiche. Essi sono non-morti e quindi diversi da tutte le creature horror legate alla non-vita (personaggi comatosi, embrioni mai nati etc.). Essi appaiono sulla scena senza un messaggio, senza una rivelazione. Lo zombie può essere posizionato in un continuum di non morti che comprende, a diversi gradi di putrefazione, almeno la mummia e lo scheletro (figura meccanica simile a quella del robot). Ma è con il vampiro che condivide la medesima vocazione di non-morto cannibale. (Fabbri 2013a)

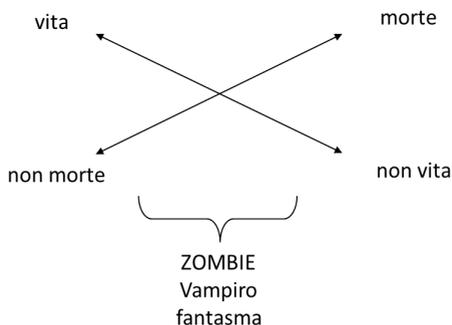
Attraverso la comparazione di cose mostruose proposta da Fabbri è possibile tracciare una prima classificazione semiotica: lo zombie è una figura di mostro per il quale si segna un limite di eccedenza da tratti del tutto umani quali la morte e la vita. Lo zombie, *non morto* e *non vivo*, eccede la morte e la vita, al pari di altre figure mostruose come i vampiri (Nosferatu, vedi fig. 6), che non sono morti ma nemmeno vivi, poiché

vivono nel buio uscendo dalla bara mortuaria che li contiene per nutrirsi del sangue altrui. O ancora, come i fantasmi che, al contrario degli zombie, hanno un corpo non vivo e un'anima che non vuole morire – spesso dannata, cioè costretta a vagare in una non morte.



Figg. 6 – Zombie; Nosteratu il vampiro; fantasmi.

È abbastanza agevole indicare qui zombi, vampiri e fantasmi come punto di eccedenza sia di *vita* sia di *morte*, ossia, a riconferma quanto visto in precedenza, collocare la cosa mostruosa come valore neutro adiaforico tra i subcontrari *non vita* e *non morte*, nell'insieme delle relazioni semantiche che possiamo rappresentare attraverso un quadrato semiotico (schema 4). Anche in questi casi, come in precedenza, le categorie conformi vita e morte risultano positive, anche la morte, nonostante abbia un evidente valorizzazione disforica, assume un valore positivo conforme euforico rispetto all'anormale mostruoso disforico del non morto.



Schema 4 – Quadrato semiotico delle cose mostruose (3)

Prendiamo in esame ancora delle cose mostruose il cui senso si coglie nell'opposizione tra la categoria semantica dell'organico e quella del

corpo tecnologico, che rinviano a quanto già scritto in precedenza a proposito dell'inorganico. Il corpo tecnologico per definizione è il *robot*, inanimato e meccanico, vivificato da impulsi elettrici che alimentano un'intelligenza artificiale. L'immaginario collettivo narrato nella letteratura e, soprattutto, nella cinematografia (dai disegni animati ai film seriali) è ricco di *robot* che, solo in alcuni casi, presentano tratti mostruosi. I robot mostruosi sono assimilabili e spesso somiglianti (nelle fattezze) ai cosiddetti robot domestici che popolano – o potrebbero popolare – la vita quotidiana. Un esempio è il cane-robot *Spot* prodotto dalla *Boston Dynamics* che per la sua vocazione domestica, di animale domestico robotizzato, non appare per nulla mostruoso salvo poi suscitare preoccupazioni e timori (accompagnati da forti polemiche) legati al suo possibile utilizzo come cane poliziotto che, in questa veste, è potenzialmente in grado di ferire o uccidere un trasgressore, o presunto tale, senza remore etico-morali e senza timore per la propria incolumità – dunque presenta tratti mostruosi⁹. La stessa riflessione può essere estesa alle automobili a guida autonoma come la Tesla o l'automobile di Huber, dei *robot-veicoli* che si guidano da soli e interagiscono con il passeggero attraverso interfacce d'intelligenza artificiale a comandi vocali, che non hanno per nulla l'aspetto delle cose mostruose salvo poi suscitare sgomento e inquietudine, nonché problemi di responsabilità morale e legale, laddove, come avvenuto, provochino un incidente mortale – rivelando un tratto di mostruosità. Allo stesso modo gli *smart object* di uso quotidiano (di cui lo smartphone è il progenitore) come Alexa di Amazon o *Google Assistant* (cfr. Finocchi, Perri, Peverini 2020) non sono in nulla mostruosi salvo quando vengono utilizzati dai genitori come sostituti per raccontare la favola della buonanotte ai propri figli¹⁰.

⁹ Sul tema della rappresentazione dei robot nell'immaginario collettivo e in particolare sull'episodio distopico *Metalhead* della serie inglese *Black Mirror* in cui dei cani-robot danno la caccia a esseri umani cfr. Mazzucchelli (2020).

¹⁰ Cfr. "Alexa, read a bedtime story", si tratta di una ricerca condotta da *Fly Research* nell'aprile 2019 con 1.000 genitori del Regno Unito con bambini di età pari o inferiore a 10 anni (già citata in Finocchi, Perri, Peverini 2020) reperibile al link: [https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF_itiT897IT897&sxsrf=AOaemvJtl5vCxJKkBMiKz7WBVOGyXwoOUw:1631098633915&q=\(https://www.booktrust.org.uk/globalassets/resources/press-releases/2019/booktru+st+pyjamarama-press-release+final.docx&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwiqmqv1m-_yAhV2hP0HHZdlAvoQBSgAegQlARA1&biw=1536&bih=754#](https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF_itiT897IT897&sxsrf=AOaemvJtl5vCxJKkBMiKz7WBVOGyXwoOUw:1631098633915&q=(https://www.booktrust.org.uk/globalassets/resources/press-releases/2019/booktru+st+pyjamarama-press-release+final.docx&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwiqmqv1m-_yAhV2hP0HHZdlAvoQBSgAegQlARA1&biw=1536&bih=754#). (Ultimo accesso: 05/04/2021)

Questi apparecchi tecnologici sostituiscono e simulano le funzioni (corporee o intelligenti) dell'uomo, sono apparecchi di tipo robotico meccanico/tecnologico con intelligenza artificiale, sono macchine di materia non organica e non appaiono come cose mostruose poiché effettivamente opponibili agli organismi viventi, tuttavia, laddove l'agentività (senza intenzionalità ma accompagnata da una sorta d'intenzionalità percepita: cfr. ancora Finocchi, Perri, Peverini 2020) dei *robot* coinvolge questioni etico morali e/o affettive (il cane armato, l'auto omicida, il *device* mamma), si percepisce un'eccedenza oltre il limite del *robot* che transita verso il concetto di organismo, qualcosa che si configura come un tratto mostruoso – riportandoci a quanto scritto in apertura a proposito dell'inorganico (e del corpo innervato/ibridato). Nel complesso, però, sul piano del senso condiviso non si possono definire queste *cose delle cose mostruose* tantomeno attribuirgli le categorie valoriali di cattiveria, deformità o bruttezza, anche quando (all'osservazione degli analisti più accorti) possono risultare inquietanti. Non cercheremo qui ulteriori conferme e generalizzazioni all'ipotesi appena formulata, piuttosto è nostro intento cercare esemplificazioni di quel corpo tecnologico innervato/ibridato che si caratterizza proprio per collocarsi sul limite di eccedenza tra l'organismo vivente e le macchine tecnologiche neutralizzandone l'opposizione.

Attingeremo nuovamente dall'immaginario collettivo delle forme narrative cinematografico-letterarie: si tratta dei film *Matrix* (1999 diretto e scritto dalle sorelle Lana e Lilly Wachowski) e *Blade Runner* (1982 diretto da Ridley Scott e scritto da H. Fancher e D. Webb Peoples, ispirato a un romanzo di Philip K. Dick). Entrambi i testi piuttosto noti hanno avuto un'intensa circolazione discorsiva all'interno della nostra cultura, proprio per questo tralasceremo di fornire una descrizione accurata della trama. I due esempi delineano mondi distopici proiezione di un possibile sviluppo del rapporto uomo-organo-tecnica nella direzione, appunto, di una innervazione/ibridazione tecnologica di corpi organici: possiamo dire che si tratti di proiezioni distopiche del senso che potrebbe avere un inorganico mostruoso.



Fig. 7 – Corpi-larva in *Matrix* e corpi-replicant in *Blade Runner*

una biotecnologia in grado di progettare, programmare e realizzare organismi. Il replicante, risultato delle alterazioni e manipolazioni tecnico-genetiche è *non organico*, ma è talmente simile all'organico da mettere in crisi la possibilità stessa di individuare un confine tra ciò che è organico e ciò che è tecnologico nell'innervazione/ibridazione, dunque è anche *non tecnologico*. Il replicante è il limite di eccedenza tra ciò che non è umano/organico e ciò che non è tecnologia, è un corpo-replica innervato-ibridato che in quanto tale manifesta un tratto mostruoso. In questo caso, come per *Matrix*, si tratta di una proiezione distopica di una relazione di senso generabile a partire dall'opposizione qualitativa organismi umani vs (bio)tecnologia genetica, ovvero il replicante è una neutralizzazione adiaforica di qualcosa di non organico e non tecnologico (vedi schema 5). Il tema dei replicanti rinvia a un filone narrativo (sempre distopico), cinematografico e non, in cui l'umano-organico e la biotecnologia entrano in conflitto nella clonazione, poiché nel clone la innervazione/ibridazione del corpo organico e del corpo biotecnologico ha raggiunto un livello tale da rendere inosservabile l'opposizione di organico e tecnologico, ossia è una neutralizzazione adiaforica dell'opposizione dei subcontrari (si vedano ad es.: il film *The Island* del 2005 di M. Bay; o *Never Let Me Go* del 2010 di M. Romanek), in tal senso i cloni assumo i tratti delle cose mostruose.

In quanto scritto fin qui abbiamo dato evidenza a quello che era il nostro intento dichiarato fin dall'inizio: mostrare per un verso quel processo di significazione e risignificazione storico-sociale attraverso il quale le cose mostruose vengono poste in un sistema di relazioni dal quale assumono sensatezza; per altro verso mostrare il mostruoso non tanto nel superamento del limite di ciò che eccede dal convenuto-naturale-reale ma piuttosto come lo stesso limite di eccedenza tra opposti, o meglio (detto semioticamente), come il termine neutro che sintetizza adiaforicamente gli opposti nella loro negazione (non umano vs non animale, non corpo vs non materia, non vita vs non morte, non organico vs non tecnologico), ossia come cose mostruose.

Bibliografia

Abruzzese, A., *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura, al cinema e all'informazione*, Roma, Luca Sossella, 2008.

Barthes, R., *Système de la Mode*, Seuil, Paris, 1967 (tr. it. *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970).

- Benjamin, W., *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982 (tr. it. E. Ganni, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000).
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Roma, Donzelli, 2012.
- Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Cecchi, D., Dalla Torre, P., Finocchi, R., *Tempi seriali. L'audiovisivo tra estetica, semiotica e teoria del cinema*, Roma, Castelvecchi, 2021.
- Codeluppi, V. (a c. di), *Mostri. Dracula, King Kong, Alien, Twilight e altre figure dell'immaginario*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 (a cura di N. Breda, *Oltre natura e cultura*, Firenze, SEID, 2014).
- Fabbri, P., *Yes, we (Zombies) can: attualità mordace del Non Morto*, "Aut aut", n. 359 (2013a), pp. 163-75; ora in Marrone, G. (a cura di), *Biglietti d'invito per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani, 2021; disponibile on-line su <https://www.paolofabbri.it/saggi/yes-we-zombies-can/> (ultimo accesso: 30/03/2021).
- Fabbri, P., *Homo Homini Zombi*, "Alfabeto2", n. 28 (2013).
- Fabbri, P., *Mostri, disintegrati e ipercalittici*, in Lorusso, A. (a c. di), *50 anni dopo apocalittici e integrati di Umberto Eco*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- Fabbri, P., *Zombie Hypercalyps(is)*, in Preta, L. (a c. di), *Dislocated subject*, Milano, Mimesis International, 2018.
- Ferraro, G., Giannitrapani, A., Marrone, G., Traini, S. (a c. di), *Dire natura. Ambiente e significazione*, Roma, Aracne, 2015.
- Finocchi R., *Per una semiotica dell'inorganico*, "Agalma", n. 40 (2020), pp. 46-54.
- Finocchi R., Perri, A., Peverini, P., *Smart objects in daily life: Tackling the rise of new life forms in a semiotic perspective*, "Semiotica", n. 236/1 (2020), pp. 141-65.
- Greimas, A.J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970 (tr. it. S. Agosti, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).
- Greimas, A.J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983 (tr. it. P. Magli, M.P. Pozzato, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985).
- Heidegger, M., *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1938 (tr. it. P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968).
- Lakoff, G., Johnson, M., *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 (tr. it. P. Violi, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1988).
- Lancioni, T., *E inseguiremo ancora gli unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Lotman, J.M., *O Semiosfere*, "Trudy po znakovym sistemam", n. 17 (1984), pp. 5-23 (tr. it. S. Salvestroni, *La semiosfera*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985).

Marrone, G., *Addio alla natura*, Torino, Einaudi, 2011.

Marrone, G., *Prima lezione di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

Marrone, G. (a cura di), *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2017.

Mazzucchelli, F., *Sguardi artificiali. Strategie di enunciazione della visione macchinica*, "E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", n. 30 (2020), pp. 123-34.

Montani, P., *Materialità del "virtuale"*, "Agalma", n. 40 (2020), pp. 11-8.

Perniola, M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.

Pezzini, I., *Mitologie del divenire fra organico e inorganico*, "Agalma", n. 40 (2020), pp. 36-45.

Žižek, S., *Welcome to the desert of the real*, London, Verso, 2002 (tr. it. M. Senaldi, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2002).