



Il supplizio come forma suprema della punizione ha percorso la storia dell'occidente dalle sue prime configurazioni antiche fino al suo tramonto come spettacolo pubblico nel corso del XIX secolo. Questo studio si propone di indagare la logica e i modi della sua rappresentazione, ricostruendone la genealogia all'incrocio tra forme del diritto, figure del potere e strutture mitiche e narrative, a loro volta attraversate dalle forze che ne ordinano il nesso con la scena penale e che ne mettono in azione il meccanismo spettacolare: violenza e ludibrium. L'analisi di questo complesso nodo concettuale procede attraverso l'esame di alcune delle più rilevanti determinazioni storiche assunte dai termini che vi sono implicati (Roma antica, il primo cristianesimo, l'era moderna e l'epoca vittoriana), indagate attraverso le lenti del metodo archeologico.

ANNA MONTEBUGNOLI ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi umanistici interculturali (XXX ciclo) presso l'Università di Bergamo nel 2018. Si è occupata in particolare della storia della rappresentazione dei sistemi penali e del concetto di materia nella storia dell'arte e nel pensiero estetico, temi su cui ha pubblicato in riviste italiane e internazionali. Ha collaborato al progetto Macro Asilo presso il Museo d'arte contemporanea di Roma, curando un seminario sul concetto di materia.

Anna Montebugnoli LA RAPPRESENTAZIONE DEL SUPPLIZIO

Anna Montebugnoli

LA RAPPRESENTAZIONE DEL SUPPLIZIO Per un'archeologia dello spettacolo punitivo



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**



Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100>

Anna Montebugnoli

LA RAPPRESENTAZIONE DEL SUPPLIZIO
Per un'archeologia dello spettacolo punitivo



Università degli Studi di Bergamo

2020

La rappresentazione del supplizio. Per un'archeologia dello spettacolo punitivo / Anna Montebugnoli. – Bergamo :
Università degli Studi di Bergamo, 2020.
(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 13)

ISBN: 978-88-940721-7-4

DOI: [10.6092/978-88-940721-7-4](https://doi.org/10.6092/978-88-940721-7-4)

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0



© 2020 Anna Montebugnoli

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo
© 2018 Università degli Studi di Bergamo
via Salvecchio, 19
24129 Bergamo
Cod. Fiscale 80004350163
P. IVA 01612800167

<https://aisberg.unibg.it/handle/10446/157476>

RINGRAZIAMENTI

Questo libro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di tante e tanti che mi hanno sostenuto in molte forme diverse. Per quel che riguarda il lavoro di ricerca e di scrittura vorrei però in particolare ringraziare la professoressa Alessandra Violi, la cui guida mi ha permesso di esplorare strade differenti, di tornare indietro e di cambiare percorso senza avere mai il timore di perdermi. Ringrazio poi con affetto Michele Spanò ed Eugenio Refini per i preziosi e generosissimi consigli. Sono grata anche al dottor Paul Taylor per avermi accolta e aiutata durante il mio periodo di visiting presso il Warburg Institute. Un ringraziamento speciale va a Lorenzo Coccoli, per la lettura e la rilettura, la pazienza, l'incoraggiamento, gli infiniti modi in cui mi ha sostenuto e sopportato – e per tutte le piccole e grandi cose per ricordare le quali non basterebbe un libro intero.

Per le immagini presenti nel volume l'Editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

SOMMARIO

INTRODUZIONE. LA COSTRUZIONE DELL'OGGETTO	1
CAPITOLO I. «QUAE FUERAT FABULA, POENA FUT». ROMA E L'ARENA	16
1.1. <i>Premessa</i>	16
1.2. <i>Roma e la Grecia</i>	17
1.3. <i>La questione delle origini</i>	21
1.4. <i>Il munus</i>	25
1.4.1 <i>I rapporti sociali e di potere</i>	26
1.4.2 <i>L'origine</i>	27
1.4.3 <i>La struttura</i>	29
1.4.4 <i>Gli spettacoli, l'anfiteatro, gli attori</i>	30
1.5. <i>Lo ius e il diritto dei noxii</i>	32
1.6. <i>Imperium. Il potere e l'Impero</i>	38
1.7. <i>Il rito spettacolarizzato</i>	43
1.8. <i>Il mito e la lettera</i>	47
1.9. <i>Da Laureolo a Damiens</i>	52
CAPITOLO II. «IL PIÙ TERRIBILE DEI SUPPLIZI». IL CRISTIANESIMO E LA CROCE	57
2.1. <i>Premessa</i>	57
2.2. <i>La questione delle immagini</i>	61
2.3. <i>Tempo e realtà</i>	62
2.4. <i>L'idolatria</i>	65
2.5. <i>La questione ontologica</i>	67
2.6. <i>La figura della madre</i>	70
2.7. <i>Il visibile e il visivo</i>	73

2.8. <i>I martiri, il ludibrium</i>	76
2.9. <i>Il ritorno del Logos</i>	79
2.10. <i>Dopo Nicea – L’immagine del supplizio e la croce</i>	82
2.11. <i>Dopo Nicea - Il supplizio</i>	90
2.12. <i>Il teatro medievale</i>	92
CAPITOLO III. «SUPPLICIUM SCELERI FRAENUM». LA PRIMA MODERNITÀ E LO SPETTACOLO DEL SUPPLIZIO	96
3.1. <i>Premessa</i>	96
3.2. <i>«La lezione del professor Tulp». Il supplizio nella prima modernità</i>	98
3.3. <i>Tito Andronico – La fortuna, il testo, la scena</i>	103
3.3.1 <i>«Se Roma ha legge e noi abbiamo potere». Mito, diritto, potere</i>	108
3.3.2 <i>Il riso e il supplizio</i>	115
3.4. <i>«En un clin d’oeil». Il supplizio nel XVIII secolo - La ghigliottina</i>	117
3.5. <i>«Quanto ai supplizi, a scelta» - Le centoventi giornate di Sodoma</i>	120
3.5.1 <i>Le due leggi</i>	121
3.5.2 <i>Il patto e l’ordinamento</i>	124
3.5.3 <i>I racconti e le «novellatrici»</i>	127
3.5.4 <i>La ripetizione del supplizio</i>	129
3.5.5 <i>Il riso, la parodia</i>	131
CAPITOLO IV. DREADFUL MURDERS. IL VITTORIANESIMO	134
4.1. <i>Premessa – il caso Corder</i>	134
4.2. <i>La privatizzazione del supplizio</i>	139
4.3. <i>Il sistema penale e l’immunizzazione del pubblico</i>	143
4.4. <i>Murder broadsides</i>	149
4.5. <i>Il Penny Times</i>	156
4.6. <i>I penny bloods</i>	158
4.7. <i>La fine dello spettacolo del supplizio</i>	165
CONCLUSIONI	168

BIBLIOGRAFIA	172
INDICE DELLE FIGURE	187

INTRODUZIONE. LA COSTRUZIONE DELL'OGGETTO

Voy lécateur, comme la Justice
Par tant de supplices divers
Pour le repos de l'univers,
Punit des meschans la malice
Par l'aspect de ceste figure
Tu dois tous crimes éviter
Pour heureusement t'empter
Des effectz de la forfaiture¹.

Questi otto versi, che si trovano in calce a una stampa di Jacques Callot datata attorno al 1630, funzionano come didascalia dell'illustrazione in cui sono compendiate, nel ristretto spazio di un foglio, i principali supplizi dell'epoca (fig. 1). La scena si organizza attorno a tre punti focali, a cui corrispondono altrettanti patiboli. Su quello a sinistra stanno due condannati, uno su una ruota e l'altro piegato in attesa della decapitazione; accanto, due figure del conforto, con in mano i simboli religiosi, sono rappresentate nel gesto di chinarsi verso di loro, in un movimento che fa da contrappunto a quello dei carnefici, tesi nella "carica" del colpo. Al centro si trova una forca, da cui pendono tre corpi – due impiccati, uno legato a un braccio della struttura –, mentre un uomo su una scala si avvicina per rimuovere i cadaveri. Infine, a destra, sul patibolo più alto, è in corso il "supplizio dello strappo": un condannato è legato per i polsi a una corda, e issato tramite una carrucola su uno dei bracci dell'alta impalcatura di legno. Attorno a ciascuna scena è radunata una folla mista di varia estrazione sociale, che osserva più o meno attentamente le esecuzioni.

¹ «Vedi lettore, come la giustizia/attraverso tanti supplizi diversi/per la pace dell'universo/punisce la cattiveria dei malvagi./La visione di questa figura/serve affinché tu ti trattenga dal commettere ogni sorta di crimine/per evitare le conseguenze del delitto».

Oltre a questi tre punti elevati e immediatamente visibili, lo spazio intorno accoglie una varietà di altri supplizi: sullo sfondo è in corso uno squartamento; in primo piano a sinistra



Figura 1. J. Callot, Supplicium Sceleri Fraenum / Les Supplices, Acquaforte, 1624-1634 ca., London, British Museum.

si prepara un rogo; a destra si sta svolgendo una fustigazione; in alto, sopra la porta della città, un condannato è rinchiuso in una gabbia sospesa. Dai balconi, sui tetti delle case e sulle scale, gruppi di spettatori osservano i diversi castighi, ascoltano le prediche delle autorità religiose, indicano concitatamente i condannati, e in alcuni casi mettono a loro volta in scena forme private di punizione, rivolte in particolare a giovani disattenti o indisciplinati, in giro per una piazza che ricorda la Place de Grève a Parigi, il luogo deputato, durante la prima modernità, all'esecuzione delle condanne pubbliche². Sopra la scena campeggia il motto *Supplicium Sceleri Fraenum*: il supplizio come freno al crimine, come strumento per eccellenza della deterrenza e garanzia della pace universale. Quanti più supplizi si accumulano sulla scena – e con essi gli spettatori, le figure laiche dell'esecuzione e quelle religiose della consolazione – tanto più la lezione si imprime negli occhi dell'osservatore, che deve saper *leggere* nell'immagine e nella sua coreografia la celebrazione dell'ordine ripristinato. Così, il supplizio è rappresentato sia nella sua dimensione qualitativa (a ogni crimine corrisponde una punizione proporzionata, secondo criteri per lo più inintelligibili, alla natura e alla gravità del delitto) che in quella quantitativa (le pene si accumulano l'una sull'altra e l'una accanto all'altra, in un grandioso spettacolo che finisce per far coincidere l'ordine con l'opera della sua continua restaurazione).

La stampa, come si è accennato, risale alla prima metà del XVII secolo, l'epoca, secondo la nota formula foucaultiana, dello «splendore dei supplizi», sovrapponibile, grosso modo, alla prima modernità: un periodo segnato dalla nascita degli stati nazionali, dall'ideologia assolutista che vi è associata e, con essa, dalla teoria e dalla prassi di un potere che si mostra innanzitutto nella forza punitiva che è capace di dispiegare, secondo un principio di identità di giustizia e legge riunificate nella figura del sovrano, a cui fa da contrappunto il corpo del condannato, *subiectum* della rappresentazione. E infatti l'immagine, estendendo a piacimento lo spazio pubblico in quanto palcoscenico delle punizioni e della loro moltiplicazione, finisce per far coincidere la rappresentazione del supplizio con la sua funzione di manifestazione del potere, che se da un lato minaccia e inibisce, dall'altro garantisce la pace e la sua conservazione.

² Per il riferimento alla Place de Grève e più ingenerale per un'analisi della stampa di Callot cfr. L. Graybill, *The Visual Culture of Violence After the French Revolution*, Routledge, London-New York 2016, pp. 6-7.

Tale identificazione è l'oggetto precipuo del secondo capitolo di *Sorvegliare e punire*, in cui Foucault mette in rilievo i nessi che legano lo spettacolo punitivo alle strutture politico-sociali di Antico Regime, individuando in queste il paradigma repressivo da cui l'epoca successiva prenderà le distanze – segnata com'è da un “addolcimento” del sistema penale, che coincide cronologicamente con la nascita della prigione, di cui il libro ricostruisce la genealogia. Nella connessione che stabilisce tra dispositivi della coercizione, (auto)rappresentazione del potere e spettacolarizzazione della punizione (e sua successiva rimozione dalla dimensione pubblica), la prospettiva foucaultiana ha aperto la strada a un ricco percorso di studi³. È all'interno di questo filone che si inserisce questo libro.

Più precisamente, esso si colloca nel solco di quelle “scoperte” – indagini archivistiche, ritrovamenti testuali, suggestioni teoriche – che fanno di *Sorvegliare e punire* (così come degli altri testi ‘genealogici’ di Foucault⁴) un'opera inesauribile, non solo per la sua analisi del potere, dei modi della sua manifestazione e, viceversa, dei meccanismi del suo nascondimento, ma anche, e forse soprattutto, per le tante linee di ricerca disseminate nel testo, per le ipotesi di lavoro solo accennate, e le intuizioni sparpagliate che ne tengono sempre in movimento l'interpretazione. Così, questa ricerca, che assume a oggetto precipuo di indagine la rappresentazione del supplizio, si serve della lettura foucaultiana come una sorta di centro di gravitazione attorno a cui muoversi in una serie di ricognizioni differenti – in alcuni casi lungo le stesse linee di indagine suggerite dal testo, in direzione di fonti letterarie e prodotti della cultura popolare, in altri in direzioni molto differenti, sia cronologicamente che metodologicamente, dalla lettera di *Sorvegliare e punire*. E tuttavia quest'opera rimane il nodo testuale e tematico attorno a cui si allacciano le diverse fila del discorso, e il centro cronologico attraverso cui passano e verso cui tendono tanto

³ L'opera di Foucault ha sollevato, nel corso degli anni, un ampio dibattito ed è stata il punto di partenza di numerosissimi lavori sulle forme moderne (e non solo) della coercizione aprendo la strada a prospettive molto differenti tra di loro e spesso distanti dall'impostazione foucaultiana. Su questo cfr. D. Garland, *Discipline and Punish. An Exposition and Critique*, «American Bar Foundation Research Journal», vol. 11, n. 4 (1986), pp. 847-880. Non è ovviamente possibile restituire qui la complessità di tale dibattito. Per una sua ricostruzione generale si veda F. Boullant, *Michel Foucault et les prisons*, Presses universitaires de France, Paris 2003. Dei tanti studi sul sistema punitivo moderno si veda almeno l'opera di M. Perrot, *Les ombres de l'histoire. Crime et châtimeut au XIXème siècle*, Flammarion, Paris 2001. Sul tema del supplizio si veda in particolare P. Spierenburg, *The Spectacle of Suffering. Executions and the Evolution of Repression: from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

⁴ Si pensi in particolare alla *Storia della follia nell'età classica* o anche a tutta la serie sulla storia della sessualità.

le incursioni all'indietro, verso le forme premoderne del supplizio e della sua rappresentazione, e le fughe in avanti, in direzione delle configurazioni classiche e post-classiche del supplizio. Quello che il libro tenta di fare è cioè ricostruire una sorta di archeologia delle manifestazioni del supplizio illuminando i temi lasciati in ombra dalla ricerca foucaultiana, approfondendo le intuizioni e le suggestioni di cui il suo testo risuona, e che funziona così a un tempo come punto di disseminazione e crocevia dei differenti percorsi di esplorazione. Questa la ragione della scelta dell'episodio dell'esecuzione di Damiens (1757) come pietra di paragone delle differenti configurazioni del supplizio prese a oggetto per mettere in luce di volta in volta gli scarti, le fratture e gli spostamenti rispetto al paradigma moderno – e alla sua interpretazione foucaultiana.

Come si è accennato sopra – e come dovrebbe essere evidente dal titolo –, questo libro si propone di ricostruire un'archeologia della rappresentazione del supplizio, attraverso una serie di indagini cursorie nel suo svolgimento diacronico. La lezione foucaultiana è dunque presente in due sensi: da un lato nel tema stesso del supplizio, che risuona (tanto nella sua configurazione generale che nelle sue declinazioni singolari) delle suggestioni di *Sorvegliare e punire*; dall'altro, nella scelta del metodo archeologico (abbozzato in diverse opere di Foucault⁵) come strumento di analisi e di ordinamento del materiale lungo le linee di frattura dei paradigmi discorsivi ed epistemologici che segnano le diverse epoche del supplizio⁶ e la loro rispettiva *episteme*⁷.

Questo libro si propone da una parte di ricostruire i differenti paradigmi entro cui si sono disposte le diverse rappresentazioni del supplizio prese in esame, mettendo in luce i passaggi in cui emergono più chiaramente le discontinuità e in cui si fa più evidente lo snodo tra gli ordini discorsivi entro cui si sono prodotte: dall'altra, cerca di esaminare il modo specifico in cui tali ordini discorsivi ne hanno ordinato le diverse configurazioni e

⁵ Cfr. in particolare M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2010 e Id., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2010. Sul metodo archeologico ci si limita qui a rimandare a J. Revel, *Michel Foucault, un'ontologia dell'attualità*, Rubbettino, Soveria Monelli 2003 e G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

⁶ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 8.

⁷ Ovvero quell'«insieme delle relazioni che possono unire in una data epoca le pratiche discorsive che danno luogo a delle figure epistemologiche, a delle scienze, eventualmente a dei sistemi formalizzati» (ivi, p. 250).

funzioni. Non c'è però qui alcuna pretesa di completezza: i momenti individuati (l'antichità romana, il primo cristianesimo, la prima modernità e la modernità matura) non rispondono né a un principio di sviluppo lineare né a una volontà di costruire una narrazione esaustiva. Piuttosto, l'idea è di illuminare alcuni degli spostamenti e dei punti di emergenza più visibili di un percorso complesso e irregolare, le cui interruzioni e salti si rivelano sotto la continuità di temi, forme e strutture che ordinano le manifestazioni della punizione.

Rispetto a questo modello metodologico è necessario però sottolineare due differenze, che dipendono in prima istanza dalla peculiarità dell'oggetto di studio. Il supplizio, e ancora di più la sua rappresentazione, chiamano infatti in causa, in virtù della loro stessa struttura scenografica, una serie di questioni che incrociano diversi campi di indagine: la prassi del potere e la sua controparte dottrinarica, le forme del penale, i suoi dispositivi e le sue istituzioni, l'ordinamento sociale e le relazioni che ne determinano la tenuta, l'elaborazione dell'immaginario criminale e della figura del condannato, la disposizione dello spazio dell'esecuzione e della prospettiva che ne ordina la visione, la costruzione del punto di osservazione e dello sguardo del pubblico. Ognuno di questi temi richiede un tipo di esame e di strumenti specifici necessari a dipanare (o almeno provare a dipanare) il complesso di motivi, contesti e discorsi che disegnano la scena del supplizio. L'analisi dunque, nella misura in cui si appunta su questa scena e sulle sue molteplici implicazioni (politiche, giuridiche, sociali, estetiche), deve necessariamente intrecciare fonti e approcci differenti, che dipendono dall'oggetto di volta in volta preso in esame: storia antica, storia del diritto, filologia, archeologia (in senso proprio), storiografia, filosofia, storia dottrinarica, teologia, critica letteraria, storia sociale, *visual studies*.

Ora, se è vero che questa congerie di strumenti e prospettive differenti allontana in parte questa ricerca dalla metodologia archeologica, allo stesso tempo la scelta, o quantomeno il tentativo di lasciarsi guidare dall'argomento – il tentativo cioè di costruire l'oggetto di studio a partire dalla complessità dei discorsi, dei linguaggi, delle pratiche che lo costituiscono – la pone tanto più nel solco del metodo foucaultiano. In questo senso l'indagine sul supplizio si colloca inevitabilmente nel punto di passaggio tra saperi, che se da un lato sembrano definirsi come ambiti separati della cultura, dall'altro si

confondono nella trama arabesca del loro intreccio e scioglimento, che mette in continuo movimento la linearità cronologica, la monotonia metodologica e i confini epistemici⁸. L'insieme di queste prospettive, metodi e testi che qui si affastellano a descrivere e ricostruire i diversi casi presi in esame è però "ordinata" attorno a una struttura *sui generis* che sembra emergere dalle differenti rappresentazioni del supplizio. La sua individuazione e il suo utilizzo in chiave ermeneutica differenziano perciò in un secondo senso questa ricerca dalla prospettiva foucaultiana, che si definisce non solo in contrasto allo storicismo (alla produzione cioè di grandi narrazioni storiche) ma anche allo strutturalismo (al cui interno rientra, in questo contesto, ogni teoria che cerchi di individuare strutture costanti e resistenti ai rivolgimenti della storia). E tuttavia la struttura a cui si fa riferimento qui ha come tratto peculiare (come si vedrà) quello di non avere senso al di fuori dei contesti storici entro cui si determina.

Si può infatti dire, in termini molto generali, che lo schema che ordina la rappresentazione del supplizio (o meglio ogni rappresentazione del supplizio presa in esame) si compone di tre elementi principali: la legge, il potere e il tessuto testuale (narrativo, poetico, mimetico, tecnologico) che l'una e l'altro dispiegano e che determina le forme della sua fruizione⁹. Il momento punitivo e la sua manifestazione si producono dunque all'incrocio di questi termini, che vengono a loro volta intrecciati e messi in forma da due movimenti, due meccanismi di azione: la violenza e il *ludibrium* (nelle diverse accezioni di parodia, derisione, irrisione, scherno), che sono le due "forze" che animano la scena penale agendo sul corpo del condannato, centro visivo e "materia" della rappresentazione. Si tratta di due principi operativi che funzionano secondo una dialettica a un tempo di distruzione e costruzione: distruzione del corpo, che viene disegnato e definito dallo stesso meccanismo del suo disfacimento; e costruzione dello sguardo del pubblico, a beneficio del quale viene messo in moto l'ingranaggio punitivo. Se la violenza opera nella doppia direzione della spettacolarizzazione e dell'annichilimento, il *ludibrium* indirizza la reazione del pubblico, che non è mai omogenea o del tutto allineata alle disposizioni della scena. In questo senso il termine indica contemporaneamente la doppiezza del corpo del condannato e dello sguardo che vi si rivolge, del suo continuo movimento e oscillazione

⁸ A questo proposito si vedano le riflessioni di R. Barthes sull'interdisciplinarietà in *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1988.

⁹ Tali termini vanno presi nella loro accezione più ampia, di cui di volta in volta si esamineranno le diverse determinazioni storiche.

tra reazioni opposte – di derisione e pietà, di orrore e scherno – e rappresentazioni ambivalenti – parodica e spaventosa, liberatoria e minacciosa.

Il supplizio tende dunque a configurarsi come uno spettacolo, che in quanto tale ha bisogno di un testo (fornito solitamente dalla legge in accordo alle disposizioni del potere), di attori (il condannato, il boia, le istituzioni che ne controllano lo svolgimento), di un pubblico (che di solito corrisponde all'intera comunità) e di un'azione da cui emerga il "senso" della rappresentazione¹⁰. Ma è proprio questo "senso", e con esso il significato e la funzione dell'esibizione del momento punitivo, a sfuggire continuamente, a slittare lungo gli assi delle sue differenti configurazioni, producendo gli effetti di discontinuità e frattura a cui si è accennato.

Per dare conto del grado di eterogeneità delle forme in cui di volta in volta il supplizio si è individuato, si può mettere a confronto, ad esempio, l'acquaforte di Callot, esaminata sopra, con il mosaico di Zliten (Libia) del II secolo d.C., che riproduce insieme scene di giochi gladiatori ed esecuzioni capitali (*summa supplicia*). Il mosaico (fig. 2) si divide in quattro fasce: la prima illustra una lotta tra gladiatori accompagnata da musicisti, la seconda contiene una rassegna dei tipi di gladiatori distinti a seconda delle armi e delle armature, mentre la terza e la quarta mescolano immagini di cacce che si svolgevano sull'arena con scene di *damnatio ad bestias*, in cui i condannati venivano dati in pasto agli animali. Il contesto è quello del *munus*, lo spettacolo offerto al popolo dell'impero per il suo intrattenimento: quanto di più distante dal *fraenum scelerum* del supplizio di Antico Regime e dalla sua funzione di monito e deterrenza. La punizione romana che si svolgeva nell'anfiteatro appartiene infatti a un orizzonte di senso lontanissimo da quello del disciplinamento della folla e del cittadino di età moderna: nelle forme e nello spazio del dono e dell'*otium*, il *supplicium* diventa infatti parte di un'esibizione che vuole sbalordire, meravigliare e divertire, piuttosto che educare e intimorire.

Ora, la distanza che separa le due immagini, e che fornisce un esempio icastico della discontinuità tra i modi e le funzioni della rappresentazione del supplizio, discende precisamente dalle profonde differenze che distinguono la concezione e la pratica del potere, gli ordinamenti e gli istituti giuridici, le forme poetico-mimetico-narrative delle due epoche. Potere, legge e tessuto testuale funzionano cioè come significanti vuoti

¹⁰ Sulle diverse figure del supplizio si veda P. Spieremburg, *the Spectacle of Suffering. Executions and the Evolution of Repression.: from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

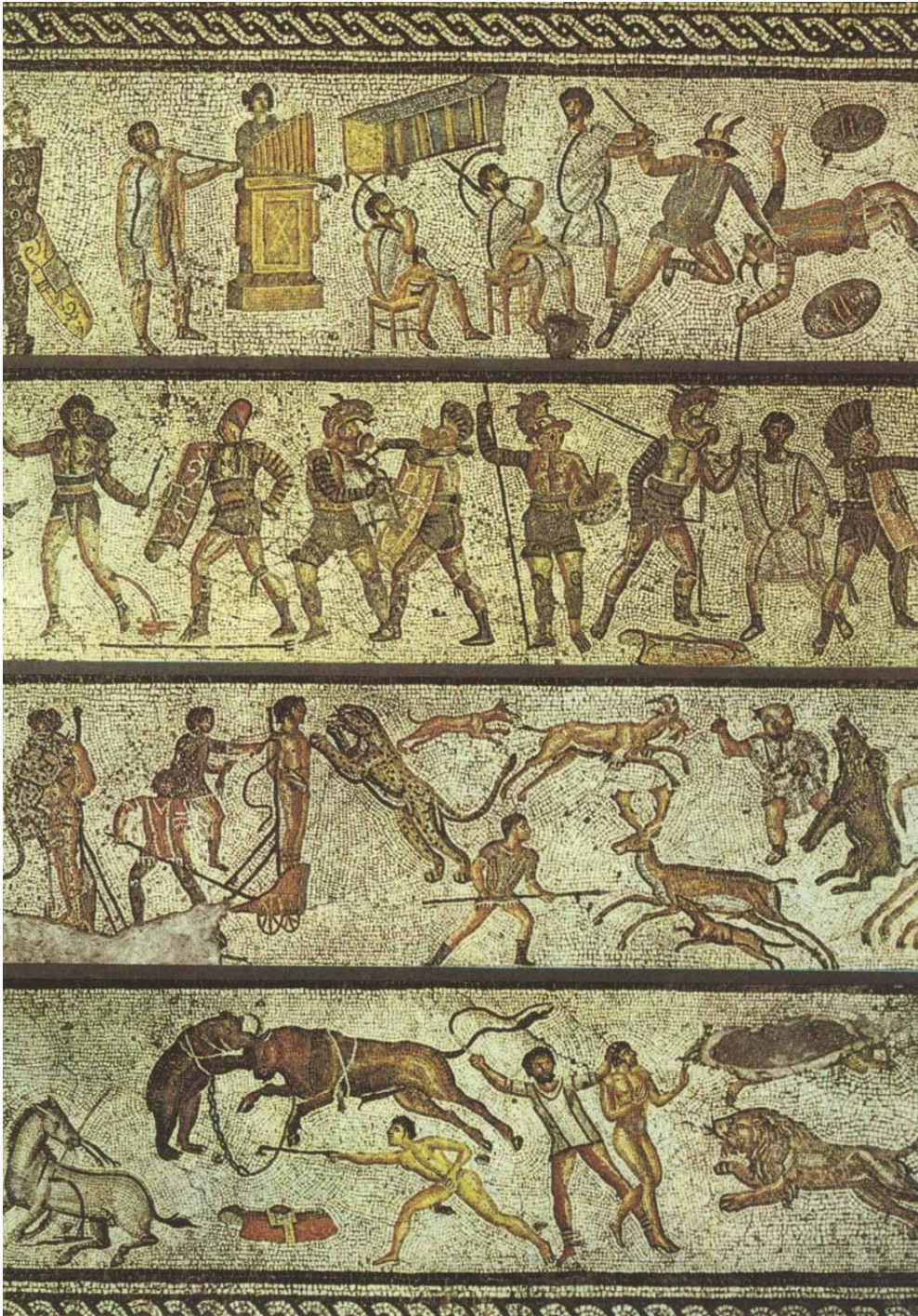


Figura 2. Tripoli, Museo archeologico, Mosaico di Zliten, II secolo d.C.

indeterminati e indefiniti, e dunque sempre determinabili e definibili dalle prassi, dagli usi e dagli ordini discorsivi dei contesti storici in cui si danno. In quanto tali, essi producono e danno ragione della contingenza e della storicità della struttura del supplizio, vale a dire della sua “debolezza”, del suo continuo variare secondo le modificazioni dei rapporti tra gli elementi che la costituiscono (per cui alternativamente l’uno emerge sugli altri, definendo i tratti peculiari di una specifica configurazione dello spettacolo punitivo). Entro questo quadro teorico, il supplizio e le sue figure storiche funzionano dunque innanzitutto come lavoro di messa in ordine e in forma visibile dello spettacolo della sofferenza, del disfacimento, della distruzione del corpo del condannato. Ora, è proprio tale dimensione di visibilità a determinare il *proprium* di quella peculiare configurazione del punitivo che è il supplizio. Una visibilità che ne segna la differenza rispetto alle forme private della violenza penale – la tortura fra tutte, che tende a svolgersi in uno spazio chiuso e segreto, sottratto allo sguardo – ma il cui ruolo, le cui ragioni e i cui scopi non sono mai definiti o codificati una volta per tutte, sempre sottoposti, come sono, al divenire della contingenza. Il lavoro di ricerca sulla rappresentazione del supplizio si configura allora, in prima battuta, come un esame delle sue differenti forme storiche attraverso quello schema “debole” descritto sopra che, in virtù della propria “inconsistenza ontologica”, assume la funzione di semplice *outil* ermeneutico.

L’indagine non può allora che prendere avvio dal luogo e dal momento storico che, per molti aspetti, costituiscono il punto di emergenza di questa figura propria del penale: Roma e il suo *imperium*, esteso via via a tutto il mondo allora conosciuto, lungo l’arco di quasi dieci secoli. Qui il supplizio e le sue rappresentazioni assumono un rilievo particolare, sia perché si producono all’incrocio di un complesso di tradizioni e prassi che regolano le forme politiche, giuridiche e sociali della *civitas* (l’*imperium*, lo *ius*, le prescrizioni del rito e della *religio*, il confronto con il passato e la tradizione greca), sia perché la loro varietà e la loro differenziazione ne permette la diffusione capillare – nella sfera pubblica come in quella privata. All’interno di quella variegata (e in una certa misura inintelligibile) collezione di pene che è il sistema punitivo romano, il primo capitolo si sofferma su un tipo di supplizio la cui singolare configurazione, il nesso che questa istituisce con la tradizione e il contesto sociale entro cui si dà ne fanno un caso particolarmente interessante per il modo affatto peculiare in cui sollecita la struttura

debole del supplizio descritta sopra. Si tratta dei *summa supplicia* dell'arena che avevano luogo durante gli spettacoli gladiatori e che venivano eseguiti nella forma di messinscena mitologiche. Il legame originale che questo tipo di supplizio intreccia tra la tradizione greca e gli ordinamenti romani permette di rilevare da un lato il nesso particolare che si viene a istituire tra sistema punitivo, legge, *imperium* e mito, e dall'altro l'arbitrarietà e la variabilità del senso e della funzione dello spettacolo del supplizio, modellati qui secondo le forme e le disposizioni dell'intrattenimento del *munus*.

È all'interno del paradigma romano del supplizio, e in particolare nel contesto dei *summa supplicia*, che il cristianesimo produce il suo rivolgimento del mondo antico: entro quella stessa congiuntura di diritto, legge, potere, violenza e *ludibrium* che rappresentava uno dei tratti tipici del penale a Roma, la nuova religione opera una rivoluzione tanto più radicale nella misura in cui assume la forma di un rivolgimento dello sguardo, di un'inversione nel modo di guardare al corpo del suppliziato. L'arena e, ancora di più, la croce diventano allora le figure e i simboli attraverso cui si produce lo stravolgimento ontologico, epistemologico e assiologico dell'antichità. Di tale rivolgimento cerca di dare conto il secondo capitolo, diviso in due parti, la prima dedicata all'analisi del ruolo della crocifissione nella costruzione dottrina del cristianesimo delle origini e della sua teoria delle immagini, la seconda impegnata ad abbozzare una sorta di storia dell'immaginario della croce e dei suoi rapporti con le forme storiche del supplizio nel medioevo.

L'epoca moderna segna, ancora una volta, un passaggio fondamentale nello slittamento semantico e ideologico del paradigma punitivo e della sua messa in scena pubblica. Seguendo il filo dell'indicazione foucaultiana, il terzo capitolo si concentra sulle ragioni di tale slittamento riconoscendo in esso il momento di massima emergenza dello splendore dei supplizi, la cui grandiosità e magniloquenza procedono di pari passo con la teoria moderna dell'assolutismo e della sovranità – di cui rappresentano una delle manifestazioni più icastiche. Entro questo quadro – e in particolare a partire dalla riconfigurazione protestante dell'immaginario della croce e del supplizio cristiano – si delinea allo stesso tempo qualcosa come un processo di secolarizzazione del sistema punitivo, che determina un progressivo allontanamento dalla sfera religiosa, a cui corrisponde un avvicinamento al campo medico-scientifico che si andava allora definendo come sfera autonoma del sapere. L'analisi delle differenti configurazioni primo-moderne della rappresentazione del supplizio prende qui perciò le mosse e si

organizza attorno a due forme paradigmatiche della sua declinazione classica, collocate una all'inizio e l'altra alla fine dell'epoca: i teatri anatomici e la ghigliottina. La loro capacità di riordinare una volta di più la scena punitiva e lo sguardo che vi si rivolge, consente di metterle in connessione rispettivamente con due opere legate sia cronologicamente che concettualmente alla parabola del supplizio moderno: il *Tito Andronico* di Shakespeare, che funziona da punto di osservazione privilegiato della correlazione che si istituisce a cavallo di Cinque e Seicento tra le nuove forme del diritto, del potere e della sovranità; e *Le centoventi giornate di Sodoma* del marchese de Sade in cui, viceversa, l'immaginario del supplizio entra in risonanza con quell'ideologia illuminista che andava allora trasformando le istituzioni politico-giuridiche e la società di Antico Regime.

È nel solco aperto da questa ideologia e delle riforme penali a essa ispirate che la modernità matura riorganizza la concezione del supplizio, nel contesto di un generale stemperamento dei tratti più violenti delle forme punitive che avevano caratterizzato i secoli precedenti. Il quarto capitolo esamina le ultime forme della rappresentazione del supplizio, i colpi di coda della sua esibizione pubblica, attraverso lo studio della letteratura popolare di epoca vittoriana. Questa infatti, nella misura in cui porta i segni del contesto riformista liberale entro cui si produce, permette di rilevare lo scambio che si istituisce nella seconda metà del XIX secolo tra l'attenuazione del sistema coercitivo e la rimozione della sua manifestazione dallo spazio pubblico da una parte, e il progressivo slittamento della violenza e dell'immaginario del supplizio nella sfera del privato dall'altra. Alla progressiva anestetizzazione della scena punitiva – sempre più sobria e decentrata rispetto alla dimensione pubblica –, e alla “sterilizzazione” del corpo del condannato – sempre più “composto” nel momento dell'esecuzione e distante dagli spettatori – corrisponde infatti la costruzione dell'immaginario violento del delitto privato e del corpo della vittima. Si assiste così a una sorta di “privatizzazione del supplizio” e a un parallelo processo di svuotamento e “neutralizzazione” dello spazio pubblico (sempre più sgombro dalle manifestazioni violente del potere e della legge); dell'una e dell'altro testimoniano i resoconti delle esecuzioni e le cronache dei casi di omicidio riportati nei fogli volanti dell'epoca (*broadsheds*), i racconti “d'appendice” dei *penny bloods* e la nascita del *crime journalism*.

All'inizio del XX secolo, in questo movimento dal pubblico al privato, lo schema che organizzava lo spettacolo punitivo si disarticola in virtù della progressiva autonomizzazione delle sue componenti: la legge va sempre più definendo un proprio lessico e una propria scenografia separati dalle istituzioni del potere, che a sua volta si ritira dallo spazio pubblico in luoghi specializzati della coercizione e del disciplinamento, mentre va profilandosi un genere specifico di letteratura dedicato ai racconti “gore” e dell'orrore, in cui confluisce l'immaginario violento fino ad allora appannaggio del penale. Il supplizio finisce così per esaurire la sua capacità di produrre senso e di dare ordine a quegli elementi che ne avevano definito lo schema e garantito la tenuta in virtù della loro reciproca combinazione. Lo splendore dei supplizi non può allora che cedere alla pacificazione del pubblico e allo spostamento della violenza nella sfera privata.

E tuttavia, nel momento crepuscolare e alle soglie del suo definitivo tramonto, questa struttura in disfacimento trova una delle sue rappresentazioni più icastiche e illuminanti: il racconto di Kafka *Nella colonia penale* (composto nel 1914 e pubblicato solo nel 1919), che mette a tema – per l'ultima volta e nel modo più eclatante – quell'intreccio di temi e figure che aveva definito e codificato per secoli lo spettacolo del supplizio.

Un esploratore, giunto in una colonia penale, viene invitato a osservare il funzionamento di uno strano macchinario per le esecuzioni capitali. A illustrarne il meccanismo è un ufficiale incaricato dal precedente comandante (responsabile della progettazione e della costruzione della macchina) di prendersi cura dello strumento e di assicurarsi che l'ordinamento penale per cui è stato concepito continui a essere applicato. Tale strumento funziona come una sorta di macchina da scrivere: attraverso un sistema di aghi esso incide sul corpo del criminale la sentenza per cui è stato condannato; dopo dodici ore – il tempo necessario alla scrittura della legge – un ago più grande trafigge il corpo inciso e getta il cadavere in una fossa. Tale complesso ingranaggio non incontra però l'approvazione del nuovo comandante della colonia, che a parere dell'ufficiale incaricato del suo mantenimento non aspetta altro che l'occasione per smantellarlo definitivamente. La spiegazione che accompagna la preparazione dello strumento per l'esecuzione di una condanna diventa così l'estremo tentativo dell'ufficiale di difendere la legittimità del sistema punitivo per cui è stato concepito. A seguito però del rifiuto dello straniero di difenderne la validità di fronte al nuovo comandante, l'ufficiale inaspettatamente libera il

condannato già legato al tavolo e si sottopone lui stesso al supplizio degli aghi. Ma una volta acceso, lo strumento comincia a rompersi: i segni che riproduce non ripetono il testo della legge ma si limitano a incidere sul corpo semplici scarabocchi; saltano gli ingranaggi, la macchina va in pezzi, e, prima che l'esploratore riesca a fermarla, uno degli aghi trafigge il corpo dell'ufficiale.

Il racconto si presta ovviamente alle interpretazioni più varie e a diversi livelli di lettura – allegorici, simbolici, teologici. Ma esso è anche e in prima battuta la messa in scena della fine della rappresentazione del supplizio¹¹, dello scontro tra poteri e concezioni della legge e del penale che la sua destituzione chiama in causa. Il meccanismo dell'apparecchio e la sua distruzione rendono infatti in forma plastica la parabola dello spettacolo del supplizio illustrando, attraverso la loro progressiva deposizione, gli elementi che ne avevano garantito fino ad allora il funzionamento: un corpo sostrato dell'iscrizione della legge; la stessa legge come principio organizzatore e codificatore dell'azione scenica; un testo (che in questo caso è la stessa legge a fornire) che guidi l'azione e la lettura; una tecnica e una tecnologia punitive (che qui operano come riscrittura, ripetizione e "illustrazione" della legge) come forza esecutiva del supplizio; un pubblico (un tempo tutti gli abitanti della colonia, come ricorda con nostalgia l'ufficiale, ora solo l'esploratore).

Ad animare e a tenere in tensione la rappresentazione, ancora e per l'ultima volta, sono i due "motori" del supplizio: la violenza incarnata nei movimenti dello strumento – le oscillazioni dell'erpice che prende le misure del corpo del condannato, la scrittura degli aghi che incidono la carne, i getti d'acqua che lavano via il sangue; e il *ludibrium*, che tiene sospesa la scena tra intermezzi comici o tragicomici – il condannato che, già legato al tavolo, si abboffa di riso insieme al soldato che lo dovrebbe sorvegliare, la passione smisurata dell'ufficiale per la macchina e per il vecchio comandante – e il disgusto, la pena, lo scherno, l'irrisione – della macchina e del suo meccanismo, dell'ossessione dell'ufficiale, del soldato condannato e della sua complicità con il suo guardiano.

Il «no» dell'esploratore dà avvio al disfacimento della scena, che assume in prima battuta la forma di una perdita di senso: la macchina non incide più l'ordine della legge ma segni in-significanti che trasformano il supplizio in un «semplice assassinio»:

¹¹ Cfr. M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001, pp. 142 sgg.

Tese le mani. Ma in quel punto l'erpice si sollevò da un lato reggendo il corpo infilzato come di solito faceva soltanto alla dodicesima ora. Il sangue scorreva in cento rivoli, non mescolato all'acqua: anche i tubi dell'acqua quella volta non avevano voluto funzionare. E ora la macchina rifiutava anche l'ultimo gesto: il corpo non si staccò dai lunghi aghi, perdeva tutto il suo sangue sospeso sopra la fossa senza cadere. L'erpice voleva tornare alla sua posizione. Ma come se sentisse di non essere ancora liberato del suo fardello, seguì a restare sopra la fossa. [...] Così, quasi suo malgrado vide la faccia del cadavere. Eguale a come era stata in vita, non vi si scopriva nessun segno della liberazione promessa [...]; aveva le labbra strette con forza, gli occhi aperti, con l'espressione della vita, lo sguardo tranquillo e convinto; la fronte trapassata dal grande pungiglione di ferro»¹².

È su questa immagine del corpo del condannato, divenuto ormai una figura “mostruosa”, mitologica e chimerica¹³, che si chiude lo spettacolo del supplizio. Nell'autonomia di legge, potere e delle loro forme discorsive e testuali, esso non può che andare (letteralmente) in pezzi, catturato in questa ultima e bizzarra immagine della sua rovina.

¹² F. Kafka, *Nella colonia penale*, in Id., *I racconti*, Longanesi, Milano 1953, pp. 168-169.

¹³ Cfr. R. Buch, *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*, John Hopkins University Press, Baltimore 2010, p. 49: «L'ultima immagine dell'ufficiale si presenta come una creatura ibrida – per metà mitica e per metà sacra. La grande punta di ferro che sporge dalla sua fronte evoca tanto il corno dell'unicorno che la corona di spine».

1.1. Premessa

Per una ricerca che voglia indagare i modi della rappresentazione del supplizio in occidente, il caso romano si impone in un certo senso da sé come punto di partenza obbligato. La varietà e la quantità delle forme che la punizione e il suo spettacolo hanno assunto a Roma, infatti, non hanno uguali nell'antichità. Il loro studio è però reso difficile non solo dall'incredibile prolificità del sistema penale romano, capace di inventare continuamente nuove pene e produrre infinite variazioni sui loro modelli più arcaici, ma anche dal modo in cui esso si combina con la dimensione rituale che quasi sempre ne accompagna l'esecuzione, e il cui senso sembra impermeabile a ogni sforzo ermeneutico. Dai diversi modi della fustigazione, dell'impiccagione, del rogo e della decapitazione, fino al sincretismo della *poena cullei*¹, il paesaggio punitivo romano è messo in continuo movimento dal proliferare di pratiche penali e procedure rituali che si innestano l'una sull'altra rendendo illeggibili le tracce della loro provenienza, e producendo un nodo indistricabile tra diritto penale, rito e religione.

Di tutto il ricco e complesso panorama delle punizioni romane, che sembrano resistere a ogni tentativo di scomposizione e analisi degli elementi che le costituiscono, una forma in particolare è invece in grado di rendere visibile e intelligibile il singolare intreccio di legge, potere e narrazione che istituisce il supplizio. Tale intellegibilità è resa possibile dal peculiare contesto in cui essa si dà: il *munus*, una delle espressioni più peculiari ed eterodosse dell'*otium* romano. In questo luogo di sospensione del tempo civico, trovavano infatti spazio, accanto ai giochi gladiatori, delle particolari forme di esecuzione che assumevano la configurazione di messinscene mitologiche: i condannati, cioè, dovevano interpretare i personaggi del mito antico e morire in accordo al suo dettato. Sull'arena dell'anfiteatro, nel corso di quelle esecuzioni che erano a un tempo spettacolo

¹ Tale pena prescriveva che i colpevoli di parricidio venissero cuciti in un sacco insieme a un cane, un gallo, una vipera e una scimmia e che il sacco venisse poi gettato in mare (cfr. E. Cantarella, *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 266-286).

di intrattenimento e prassi del penale, i piani del reale e della narrazione mitologica si intrecciavano nel supplizio costituito all'incrocio tra *imperium*, *ius* e *mythos*, che allo stesso tempo definiva la scena e ne accordava gli elementi. E tuttavia questi tre ordini che componevano lo spettacolo punitivo vi prendevano parte a loro volta in virtù della loro riformulazione a opera del contesto in cui si trovavano ad agire, sotto la spinta del *ludibrium* (della parodia, della derisione) e della violenza che orientavano l'intrattenimento romano nella direzione di una radicale rielaborazione della tradizione greca. Questa forma particolare del supplizio si produceva infatti nel quadro più generale della riconfigurazione romana dell'eredità greca, sradicata dal contesto della *polis* e ridisegnata per le prassi e le istituzioni della *civitas*. Per comprendere la peculiarità dell'anfiteatro e delle sue esecuzioni mitologiche è necessario allora partire proprio da quella pratica, diffusa lungo tutto l'arco della storia dell'impero, di riscrittura del passato ellenico per le forme caratteristiche dell'*otium* romano.

1.2. Roma e la Grecia

Per comprendere il particolare rapporto che Roma intrattiene con la Grecia e la sua tradizione classica, vale la pena riportare tre esempi, tratti da tre momenti storici e contesti differenti, che permettono di individuare dei tratti comuni nel modo in cui, lungo tutta la durata della sua egemonia ideologica, la prima ha tradotto le forme culturali ereditate dalla seconda.

Il primo esempio risale all'anno 166 a.C. Il pretore Lucio Anicio Gallo ha sconfitto il re degli Illiri Genzio, alleato di Perseo, re della Macedonia. Mentre la Repubblica comincia a trasformare i resti dei regni ellenistici in piccoli stati tributari, il pretore prepara a Roma le celebrazioni per la sua vittoria. Viene così approntato un palco nel Circo Massimo per l'esibizione dei migliori artisti della Grecia – suonatori, musicisti, ballerini, atleti. Polibio, appena giunto in città come prigioniero insieme agli altri mille che la Lega achea ha dovuto consegnare ai romani in segno di lealtà, assiste allo spettacolo. Ai suoi occhi di greco si presenta una scena singolare: nel mezzo delle performance degli artisti un littore comanda a nome del pretore che la rappresentazione assuma «tratti più competitivi». Al suo ordine, gli attori si lanciano in una mischia che ha poco o nulla a che fare con gli usi

e le prassi culturali greche, e che si accorda invece perfettamente al gusto “spartano” del pubblico romano².

Più di cento anni dopo, nel 52 a.C., la conquista della Grecia è compiuta da tempo e il processo di ellenizzazione di Roma può dirsi completo. Gaio Scribonio Curione, uomo politico di rilievo, è morto l’anno precedente; in onore del padre il figlio allestisce, secondo una tradizione consolidata, degli spettacoli per i quali fa costruire due teatri di legno, con le rispettive cavee addossate l’una all’altra. In ciascuno si svolgono dei *ludi scaenici*, ovvero rappresentazioni teatrali che seguono il modello ellenico: variazioni più o meno distanti dagli originali ma che conservano i tratti principali che avevano in Grecia, a cominciare dalla struttura architettonica che li ospitava – il teatro. Tuttavia, all’improvviso, sotto gli occhi del pubblico che siede sugli spalti, i due edifici cominciano a ruotare su sé stessi, fino a formare una costruzione unica – che proprio in quell’occasione prende il nome di anfiteatro³. Al posto degli attori entrano i gladiatori, che occupano lo spazio tra le due orchestre congiunte a formare l’arena: ha inizio così un *munus*, lo spettacolo per eccellenza dell’intrattenimento romano⁴.

L’ultimo esempio risale all’anno 80 d.C., quando Tito, imperatore da un anno, decide di inaugurare la grande opera pubblica avviata dal suo predecessore, quell’anfiteatro⁵ che Vespasiano voleva donare alla città come prova della sua lealtà verso il popolo romano – lealtà che l’ultimo imperatore della dinastia claudia, nell’opinione di molti, aveva invece tradito. L’edificio occupava infatti un’ampia area della *domus aurea*, l’enorme dimora privata di Nerone che secondo il progetto originario avrebbe dovuto estendersi dal Palatino fino all’Esquilino: un territorio vastissimo che Vespasiano, consacrandone una parte all’intrattenimento del *populus*, restituiva, almeno in una certa misura, alla città. Sull’arena si alternano per cento giorni *venationes*, esecuzioni e combattimenti gladiatori

² Una versione *abregée* del resoconto di Polibio ci è stata tramandata da Ateneo, *Deipnosophisti*, 14.615, citato in J. Edmondson, *The Cultural Politics of Public Spectacle in Rome and the Greek East, 67-166 BCE*, in B. Bergmann e C. Kondoleon (a cura di), *The Art of Ancient Spectacle*, Yale University Press, New Haven 1999, pp. 81-82.

³ Sull’origine del termine si veda D.L. Bomgardner, *op. cit.*, p. 37; e F. Guidi, *Morte nell’arena. Storia e leggenda dei gladiatori*, Mondadori, Milano 2006, pp. 39-41.

⁴ Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 15, 116-120. Sull’episodio si veda D.L. Bomgardner, *The Story of the Roman Amphitheatre*, Routledge, London-New York 2000, p. 36; K.E. Welch, *The Roman Amphitheatre. From Its Origins to the Colosseum*, Cambridge University Press, New York 2007, p. 63; e G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Ecole française de Rome, Roma 2014, pp. 67-68.

⁵ Sugli anfiteatri di Roma prima del Colosseo cfr. L. Bomgardner, *op. cit.*, pp. 32-60; K.E. Welch, *op. cit.*, pp. 16-121; e G. Ville, *op. cit.*, pp. 384-386.

(secondo la struttura canonica dei *munera*⁶). In mezzo a questo *tourbillon* di spettacoli hanno luogo una serie di esecuzioni singolari e particolarmente scenografiche: i condannati, truccati e vestiti come personaggi del mito, vengono giustiziati seguendo (in modo più o meno filologico) le narrazioni dei racconti antichi. Pasifae si unisce al toro, Orfeo viene sbranato nel tentativo di placare le fiere, Prometeo viene legato a una roccia e divorato da un orso⁷.

Questi tre episodi, pur collocandosi in tempi e contesti differenti, testimoniano di un dato comune: l'assimilazione di Roma al mondo greco, la sua natura di *polis hellenis*⁸, il suo iscriversi all'interno dell'amplessima categoria culturale e storica dell'ellenismo sono più complessi di quanto le fonti greche e romane non lascino intendere. E ciò è vero anche rispetto a un ambito che non ha mai sollevato troppi dubbi quanto alla sua origine greca: quello dell'*otium*⁹, dell'intrattenimento e degli spettacoli. Proprio nelle forme architettoniche mutate dalla *polis* e rimodellate dalla *civitas*, quel processo di iscrizione, apparentemente senza resti o sbavature, sembra incepparsi: i suonatori greci condotti a Roma per celebrare il trionfo diventano lottatori del Circo Massimo; al teatro, forma classica per eccellenza, si sostituisce l'anfiteatro, e alla recitazione degli attori fanno seguito i combattimenti dei gladiatori; il mito si trasferisce dal teatro di Dioniso all'arena, in cui le messinscene dei *summa supplicia* sostituiscono i testi drammatici degli agoni teatrali.

Non si tratta qui di una semplice inversione di senso in un processo uniforme di ellenizzazione, dove il mondo romano, dopo aver assimilato le forme greche, ne altererebbe progressivamente il significato originario – una sorta di rivincita del vincitore catturato. Ciò di cui questi tre esempi danno conto è piuttosto uno scarto, una non-coincidenza tra quello che si vede e quello che ci si aspetterebbe di vedere secondo gli schemi classici. Uno scarto che rivela allo stesso tempo due tratti comuni agli episodi riportati: da una parte l'inserimento di una violenza più o meno marcata nello spazio scenico che sembra modificarsi proprio in virtù di essa; dall'altra, una tonalità irriverente

⁶ Sull'evoluzione della struttura del *munus* cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 57-173.

⁷ Cfr. Marziale, *Liber de spectaculis*, V e VII.

⁸ Su Roma *polis hellenis*, e sul rapporto tra Roma e mondo greco cfr. F. Dupont, *Rome, la ville sans origine. L'«Énéide»: un grand récit du métissage?*, Gallimard, Paris 2011, pp. 38-50; e P. Veyne, *L'impero greco-romano. Le radici del mondo globale*, Rizzoli, Milano 2007.

⁹ F. Dupont, *op. cit.*, p. 47.

e parodica che si accompagna a questa violenza. Irriverenza verso i modelli e parodia delle forme greche che però continuano a essere imitate.

Si tratta di un dato che merita di essere rilevato: non c'è nessun rifiuto del paradigma classico, che continua a funzionare da modello per le rappresentazioni e gli spettacoli dell'intrattenimento romano. Senza questo, d'altra parte, il gioco della trasposizione non funzionerebbe. Più che in una dialettica di conquista e revisione, i rapporti tra Grecia e Roma vanno allora compresi piuttosto nel quadro di una reciproca dipendenza che posticipa il momento della costruzione identitaria:

Non si può fare una storia di Roma in cui all'inizio ci sarebbero due entità separate, interamente definite con un'identità propria, Roma e la Grecia, che si sarebbero incontrate, la seconda avendo conquistato culturalmente la prima dopo che questa l'aveva conquistata militarmente. L'identità romana si costruisce tardivamente in opposizione a un'identità greca anch'essa costruita, l'una e l'altra derivando da un processo di separazione¹⁰.

Dunque, Roma e Grecia sono concetti, identità, perfino luoghi¹¹ che esistono solo a partire dalle relazioni che intrecciano. Lo scarto tra forme greche e rappresentazioni romane evocato sopra trova ragione nel quadro di questa implicazione reciproca. E tuttavia, la questione non si esaurisce qui. Entro questa dialettica c'è come un punto cieco, un cono d'ombra che le teorie sull'ellenismo e i processi di ellenizzazione non riescono a illuminare¹²: quella violenza e quella parodia delle forme classiche, che non hanno corrispettivi nella tradizione ellenistica, emergono in tutta la loro novità e alterità nel luogo della scena, manipolato secondo il gusto romano per l'intrattenimento.

Questo spazio *ludico* è tanto più rilevante perché in esso vengono ad annodarsi i dispositivi e gli apparati su cui si costituisce la *civitas* repubblicana e imperiale: lo *ius*, il diritto nella sua declinazione penale pubblica¹³; l'*imperium*, il potere nelle sue diverse configurazioni; il rito nel suo legame con la sfera giuridica e funeraria; e il mito, stravolto

¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹ Ivi, pp. 47-50.

¹² Cfr. ivi, pp. 42-47.

¹³ Sulle forme private del diritto penale romano cfr. B. Santalucia, *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, Giuffrè, Milano 1998, *passim*; e D.G. Kyle, *Spectacles of death in ancient Rome*, Routledge, London-New York 1998, *passim*.

una volta di più dalla trasposizione sull'arena. Ora, questo intreccio trova la sua espressione principale nella forma più singolare e caratteristica dell'intrattenimento romano, il *munus*, il dono degli spettacoli gladiatori offerto alla città dai suoi notabili. Più specificamente, questo nesso peculiare di diritto, potere, mito e rito si istituisce in un momento particolare del *munus*, quello delle esecuzioni delle condanne capitali che si svolgono nell'intervallo tra le cacce (le *venationes*) e i combattimenti gladiatori (i *munera* propriamente detti). È in questo contesto infatti che la rappresentazione del supplizio romano trova una delle sue espressioni più peculiari, all'incrocio tra eredità greca e prassi romane, in cui si disegna uno spazio di indistinzione tra finzione del mito e realtà della pena. Occorre allora districare la trama complessa che intreccia questa forma singolare del supplizio, analizzando i diversi fili che la compongono (lo *ius*, l'*imperium*, il rito, il mito) e indagando i modi in cui questi sono modificati dal contesto spettacolare entro cui si allacciano.

Prima di procedere in questo senso è necessario però affrontare una questione preliminare che è già stata brevemente evocata. Se, come si è accennato, Roma non esiste al di là della Grecia (e viceversa), è all'interno di tale binomio che andrà indagato questo insieme di dispositivi giuridici, religiosi e narrativi così come l'intreccio che li tiene uniti. Un intreccio a un primo sguardo inestricabile, in cui la compresenza sincronica dei termini va ricondotta a un carattere peculiare del mondo romano: la sua generale resistenza a ogni ricerca delle origini.

1.3. La questione delle origini

Si potrebbe obiettare che la ricerca delle origini è un mito dello storicismo, e che ogni origine in quanto tale è solo l'illusione prospettica di una determinata filosofia della storia¹⁴. Ma l'impossibilità di cogliere un momento aurorale, un inizio nella vicenda di Roma, assume un significato specifico, che investe tanto le istituzioni della *civitas* che le leggende a essa collegate, e che si manifesta a tutti i livelli, dai racconti più antichi agli ordinamenti di epoca storica che compaiono, per così dire, in modo improvviso e già

¹⁴ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54.

compiuto¹⁵: una corposità solida e opaca che resiste a ogni tentativo di penetrazione.

Come scrive Schiavone

le forme mentali di questo mondo sono per noi assai ardue da indagare. Il primo ostacolo che si frappone se proviamo a figurarcene i caratteri potrebbe essere definito come una specie di interdizione della genesi: [...] per quanto indietro cerchiamo di gettare lo sguardo, non riusciamo a identificare, nemmeno in modo indiretto, una vera e propria condizione di “stato nascente”, i germi elementari e ancora disintegrati degli sviluppi successivi [...]. È possibile supporre che la solidità e la consistenza con cui il primitivo mondo di idee della città si presenta ai nostri occhi sia anche il risultato di una distorsione operata da quegli straordinari costruttori della tradizione proromana che furono gli storici e gli antiquari tra la fine del III secolo a.C. e gli anni di Augusto [...]. Ma abbiamo molti motivi per credere che le rielaborazioni e persino le invenzioni di quei dotti riflettessero comunque ricordi e motivi che si presentavano alla loro osservazione come autenticamente remoti, e nei quali tuttavia i tratti essenziali di una solida identità culturale romana apparivano già pienamente costituiti e acquisiti. E che perciò quello che abbiamo chiamato l’interdizione della genesi abbia toccato le ricostruzioni antiche non meno di quanto faccia velo agli storici moderni. Non ci resta che prenderne atto: quell’immagine di compattezza che ritorna di continuo nelle nostre testimonianze va considerata in una certa misura come un dato originario, e non semplicemente il prodotto di una tarda sovrapposizione¹⁶.

Resta il dubbio se si tratti di una distorsione pianificata dal «genio romano» o di un carattere proprio di quella storia, di quella «città del Mediterraneo antico che ha conservato nella stagione della maturità [...] il maggior numero di informazioni sulle

¹⁵ Come avviene nel caso dei giochi gladiatori attestati dal 264 a.C. Ma lo stesso si può dire per molti altri ordinamenti romani, come i comizi centuriati: il racconto della loro creazione sotto Servio Tullio restituisce un quadro compatto e impenetrabile a ogni tentativo di ricostruzione genealogica. Sull’istituzione dei *comitia centuriata*, e le altre riforme attribuite al regno di Servio cfr. C. Ampolo, *La città riformata e l’organizzazione centuriata. Lo spazio, il tempo, il sacro nella nuova realtà urbana*, in A. Giardina e A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma*, Einaudi, Torino 1999, pp. 64-77.

¹⁶ A. Schiavone, *Ius. L’invenzione del diritto in Occidente*, Einaudi, Torino 2005, pp. 47-48. Sulla questione delle origini e sulla moltiplicazione delle storie della fondazione di Roma cfr. M. Serres, *Roma, il libro delle fondazioni*, Hopeful Monster, Firenze 1991.

proprie origini»¹⁷; informazioni eterogenee e spesso contraddittorie, ricucite insieme infinite volte a formare una tela sempre diversa, una struttura composita la cui pluralità di angolazioni invece di indebolirla la rafforza – come fossero le facce di un diamante. Pure, c'è uno zoccolo duro oltre il quale sembra impossibile andare, il sedimento più arcaico di questa molteplicità di origini perdute: il rito, punto di irradiazione di storie e racconti eziologici, che con i suoi gesti ripetuti, i suoi percorsi codificati, i suoi arcaismi linguistici, i suoi luoghi comuni¹⁸ e i suoi significati infinitamente riscrivibili¹⁹, disegna uno spazio e un tempo replicabili negli ordinamenti cittadini, nelle relazioni politiche e sociali, che scandiscono l'anno e i momenti della vita quotidiana, gli affari privati come quelli pubblici²⁰. Rito, dunque, come insieme di procedure che informano la *religio* romana e come punto di partenza per l'elaborazione dello *ius*²¹: sono questi i due tratti irriducibili che costituiscono l'ossatura della Roma arcaica – che si conserverà, al di là delle trasformazioni dell'assetto politico della *civitas*, anche nelle epoche successive. Il diritto e le pratiche religiose rituali continueranno infatti a lavorare insieme anche lì dove questo legame è meno evidente, come nel caso dei *summa supplicia* dell'arena.

Non bisogna tuttavia immaginare questa collaborazione nel senso di una religiosità che invade tutte le sfere della vita civile o di un diritto che non riesce a liberarsi della sua matrice culturale. L'iscrizione reciproca di *ius* e rito si produce nel contesto della coimplicazione di Roma e Grecia, nel lavoro di cucitura che il mito e le sue riscritture mettono in atto. La *civitas* esiste perché esiste la *polis*; da essa trae la propria legittimità²² e in rapporto a essa definisce la propria alterità. Diritto, rito e mito si legano sotto il segno di questa dialettica che Roma intrattiene con il passato greco. Ma si tratta, a ben guardare,

¹⁷ Ivi p. 43.

¹⁸ Cfr. F. Dupont, *op. cit.*, pp. 51-68; M. Beard, *Gli spazi degli dei, le feste*, in A. Giardina (a cura di), *Roma antica*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 35-56.

¹⁹ Cfr. F. Dupont, *op. cit.*, pp. 51-131.

²⁰ Sulla distinzione tra pubblico e privato nella Roma antica si veda in particolare P. Veyne, *Il pane e il circo*, Il Mulino, Bologna 2013.

²¹ A. Schiavone, *op. cit.*, p. 50: «Nello strato più antico della cultura romana dobbiamo accettare di riconoscere la presenza di una tenace pressione disciplinatrice e ordinante [...]. Essa portava i remoti protagonisti della vita comunitaria a filtrare la realtà attraverso un reticolo di simmetrie e di corrispondenze simboliche; come un originario paradigma ritualistico-sistemico, dove la cerimonialità appariva il presupposto di ogni equilibrio, che si irradiava su qualunque costruito mentale, non solo religioso [...]. Abbastanza presto questa mentalità si sarebbe manifestata attraverso due piani comunicativi, strettamente combinati e tuttavia non completamente confusi: i nuclei principali se non proprio esclusivi dell'intera cultura romana arcaica [...]. Possiamo indicarli come cognizione del divino e cognizione dello *ius*». Una cognizione del divino, come spiega più avanti Schiavone, che plasma una religione intesa come «insieme di atteggiamenti culturali».

²² Cfr. F. Dupont, *op. cit.*, pp. 42-47.

di un legame che piuttosto che consolidare la tradizione tra il mondo romano e quello ellenico, ne rivela la natura finzionale. I racconti di storici, antiquari e poeti, pieni di incongruenze genealogiche e logiche, sembrano infatti mirare, più che a una narrazione uniforme, alla creazione di un collegamento artificiale tra prassi giuridiche e rituali romani, il cui tratto caratteristico comune consiste nel non poter significare in modo determinato. Il gioco della costruzione identitaria d'altronde sta proprio in questo: raccontare, a partire da prassi vuote (di contenuto, senso e origine, e perciò tanto più performative) una storia che le tenga insieme tra loro e che le connetta al mondo greco; salvo poi negare questa connessione attraverso una serie di scarti cronologici e narrativi, o rivendicando una differenza originaria che esiste solo nel quadro di quelle finzioni²³. Nessuno meglio di un greco poteva dire lo stupore di fronte a questo strano incrocio di ritualità e mitologemi. Così Polibio commenta la religiosità romana e la sua «cognizione del divino»: «Il terrore degli dei è tragediato ed esasperato nella vita privata dei romani, e in quella pubblica, sino al massimo; ne segue che la plebe viene tenuta a freno con oscuri terrori e con tale tragedia»²⁴. Qualcosa come «un'ansia tragica, dunque, che si vive giorno per giorno, nel rito più che nel mito, nella quotidiana superstizione più ancora che nella rievocazione drammatica. [...] Lo spostamento del tragico dal mondo mitico a quello rituale della *religio* è caratteristico dei romani»²⁵. I miti che nel mondo greco erano stati raccontati nelle corti, recitati sulla scena, condannati dal *logos* della filosofia, e a cui si legava l'ordine della *polis*, vengono rimodellati sulle pratiche della *civitas*, che però a loro volta sono rimesse in movimento e rimanipolate da quegli stessi miti, nella misura in cui costituiscono lo sfondo da cui esse si staccano e si individuano.

Questa stessa sovrapposizione di ritualità, diritto e mito, che costituisce la cornice entro cui si inscrivono le forme istituzionali, giuridiche e politiche della *civitas*, si ritrova, *mutatis mutandis*, nelle esecuzioni sull'arena. Ma con due differenze importanti, che determinano la riconfigurazione degli elementi che vengono a trovarvisi. La prima riguarda la posizione particolare che gli spettacoli dell'anfiteatro occupano tra le pratiche cittadine: la loro natura eccezionale ed eccedente rispetto alle consuetudini e alle istituzioni di Roma fa sì che tutto ciò che li riguarda assuma gli stessi tratti di eccesso ed

²³ Esempio classico in questo senso è il mito di Enea; sul suo ruolo nella costruzione dell'identità romana cfr. F. Dupont, *op. cit.*, in particolare pp. 51-156.

²⁴ Polibio, *Historiae*, VI, 56, 6-11, traduzione di S. Mazzarino riportata in id., *Il pensiero storico classico*, vol. 2, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 61.

²⁵ S. Mazzarino, *op. cit.*, pp. 61-62.

eccezionalità. L'altra differenza ha a che fare con le due linee vettoriali lungo cui Roma riconfigura la tradizione greca sulla scena: violenza e *ludibrium*. Ritualità, mito e diritto, e il modo in cui si intrecciano tra loro, sono presi dentro questo meccanismo di spettacolarità irriverente, parodica e violenta che caratterizza le esibizioni dell'arena in generale, e l'intrattenimento offerto dai *summa supplicia* in particolare.

Su questi aspetti dell'anfiteatro si dovrà tornare a più riprese. Bisogna però prima esaminare più nel dettaglio la cornice entro cui avviene questa riconfigurazione della tradizione greca e delle istituzioni romane: il *munus*. È infatti proprio la peculiarità di questo istituto a definire i caratteri di eccezionalità delle esecuzioni dell'anfiteatro. I rapporti sociali e le relazioni di potere che vi sono implicati, la dimensione rituale che fa da cornice e il processo di codificazione dei giochi disegnano uno spazio e un tempo sospesi, eccedenti e ludici rispetto a quelli della *civitas*, la cui alterità e dismisura rappresenta il tratto più caratteristico dell'arena e, con essa, dei *summa supplicia* che vi hanno luogo.

1.4. Il munus

«Scambio, regalo, omaggio, prestazione sono i quattro significati del vocabolo latino *munus* e della sua radice indoeuropea. Diciamo subito che l'evergetismo era soprattutto regalo o omaggio simbolico, e che era molto più raramente redistribuzione»²⁶. Nella sua indagine sulle prassi munifiche del mondo antico, Paul Veyne sottolinea (in polemica con Polany) la differenza che separa la redistribuzione dal dono: per lo storico francese i due concetti possono stare insieme solo secondo un'idea di economia che si concentra unicamente sui suoi aspetti materiali²⁷. A Roma, in particolare, il problema della redistribuzione è pressoché assente e il *munus* si iscrive all'interno di un ordine in cui sono invece i simboli a giocare un ruolo fondamentale:

I simboli hanno [...] lo strano potere di rimpiazzare la realtà simboleggiata, e ciò avviene quando essi sono più che simboli; quando, oltre la loro qualità di simboli, sono contemporaneamente un'altra cosa: promessa, inizio di prova,

²⁶ P. Veyne, *il pane e il circo*, cit., p. 63.

²⁷ Ivi, p. 61 e pp. 63-65.

o segno di rispetto. Mai il codice, in quanto tale, vale più del messaggio, e non basta pronunciare una parola per far sorgere magicamente la realtà che esso designa. Quando una soddisfazione simbolica sembra sufficiente ad accontentarci, ciò non avviene perché si scambia l'ombra per la realtà, ma perché il gesto stesso di esibire un simbolo produce una realtà sufficiente²⁸.

Simboli che non definiscono una struttura indifferente al dato reale, e che non si esauriscono nell'interpretazione antropologica: «in quanto simbolo il dono non è così antropologico come si può credere: esso è largamente convenzionale, storico [...]. Era necessario che la società antica scegliesse il dono, tra i tanti simboli possibili»²⁹. Il dono ha dunque una doppia valenza: di cosa donata e di simbolo di una relazione. Accanto al senso letterale (l'oggetto donato) e a quello metaforico (il suo stare per altro), a Roma si ne aggiunge però un terzo significato del termine, metonimico: *munus* è infatti anche il nome proprio di quegli spettacoli gladiatori che i notabili della città offrono al popolo al di fuori degli intrattenimenti di stato³⁰. Prima però di affrontare il dispositivo di questi spettacoli (ovvero della cosa donata), conviene soffermarsi sulle relazioni che i doni istituivano nella Roma repubblicana prima e in quella imperiale poi.

1.4.1 I rapporti sociali e di potere

Come scrive Veyne, la Repubblica romana è di fatto un'oligarchia convinta di essere una democrazia; mentre l'impero è il potere del *princeps* dissimulato sotto le forme della Repubblica, mantenute per stemperarne i tratti più indigesti³¹. Ora, oligarchi prima e imperatori poi offrono gli spettacoli gladiatori – ma anche banchetti o elargizioni di altro tipo – non per comprarsi il favore del popolo in occasione delle elezioni (nel primo caso) o per conservarne il consenso promuovendone la spoliticizzazione (nel secondo); lo fanno in veste di notabili della città, da cui, in quanto tali, ci si aspetta una qualche forma di elargizione³². Si tratta dunque di un modo per acquisire prestigio agli occhi di tutti, anche

²⁸ Ivi, p. 67.

²⁹ Ivi, p. 68.

³⁰ Cfr. J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 235-237.

³¹ P. Veyne, *Il pane e il circo*, cit., p. 66.

³² Ivi, pp. 71-81 e pp. 338-434.

di quelli che non hanno potere politico – ovvero la stragrande maggioranza della plebe che beneficiava dei *munera*³³. A differenza di quanto si tende a pensare, perciò, gli oligarchi romani «non facevano evergesie per acquisire o conservare il potere, ma perché detenevano il potere e il potere politico consiste nel regnare sui cuori e nell’essere amati»³⁴.

Sebbene si registrino differenze notevoli tra le pratiche evergetiche di epoca repubblicana e quelle del periodo imperiale, tuttavia un tratto comune rimane, almeno fino a una certa altezza cronologica: i *munera* continuano a essere offerti da singoli cittadini piuttosto che dallo Stato³⁵, conservando così, all’interno della *civitas*, una posizione ambigua, sospesa tra il pubblico e il privato. La loro organizzazione, il loro finanziamento e le occasioni per cui vengono organizzati non hanno cioè nulla a che fare con la città intesa come organismo statale.

Non è certo un caso che, durante l’età repubblicana, a preoccuparsi del loro allestimento fossero i personaggi più noti, che avevano intrapreso o si accingevano a intraprendere il *cursus honorum*. Tanto che venne avvertita a un certo punto la necessità di limitare il fenomeno della corruzione elettorale attraverso gli spettacoli (*ambitus*), con una serie di deliberazioni del senato³⁶. Tuttavia, contrariamente a quanto non lascino intendere le fonti, l’esito delle elezioni dipendeva molto più dal peso delle sfere di influenza e delle clientele che non dai *munera*³⁷. Il potere (l’*imperium*) che l’organizzazione dei giochi implica non appartiene perciò alla sfera pubblica: la sua non è in prima istanza un’influenza “politica”. È a partire da questa prospettiva che bisogna interrogare le fonti sul significato che questo tipo di elargizioni avevano per i contemporanei.

1. 4.2 L’origine

³³ Ivi, 431.

³⁴ Ivi, p. 433.

³⁵ Ciò continua a essere vero anche durante l’Impero, almeno fino a una certa altezza cronologica. Sul patrimonio privato di Augusto che egli eredita da Cesare e che si conserva come strumento di potere nella dinastia giulio-claudia, e di cui poi la dinastia successiva si appropria, cfr. ivi, pp. 507-528.

³⁶ G.Ville, *op. cit.*, pp. 81-83.

³⁷ P. Veyne, *Il pane e il circo*, cit., p. 433. Come nota ancora Veyne, non bisogna aderire senza riserve all’idea che gli antichi avevano della loro società: «Per spiegare l’evergetismo non crederemo i romani sulla parola, o per lo meno non lo faremo in modo sistematico; infatti essi erano come noi: talvolta si sbagliavano su sé stessi e qualche volta erano nel giusto» (ivi, p. 29).

Il *munus* è dunque uno spettacolo offerto alla *civitas* in occasione di particolari circostanze legate alla sfera privata dell'oligarchia romana³⁸, in cui l'intreccio di privato e pubblico, politica e società costituisce un tratto caratteristico e in un certo senso originario, rintracciabile fin dalla sua prima attestazione, di cui dà notizia Livio. Nel 264 a.C. per commemorare la morte del padre Decimo Giunio Bruto Pera avrebbe infatti allestito nel Foro Boario il primo combattimento gladiatorio di cui si ha testimonianza³⁹, che avrebbe assunto la forma di una serie di scontri tra coppie di uomini. L'episodio fornisce subito un'indicazione importante: il contrasto tra il luogo pubblico (il foro) come spazio dello spettacolo, e la natura privata dell'occasione. Fino al 46 a.C., infatti, i giochi gladiatorii conserveranno questo carattere commemorativo di ludi funerari approntati dai figli per onorare la memoria dei padri⁴⁰.

L'origine di questa peculiare pratica romana è un problema ancora aperto, rispetto al quale sono state avanzate diverse ipotesi – tra cui quella, più accreditata, di una loro derivazione etrusca o campana⁴¹. Ma al di là di là della questione prettamente storica della sua provenienza, colpisce, nella letteratura sull'argomento, il riferimento frequente all'episodio omerico dei giochi per la morte di Patroclo, riportato come prima attestazione del legame tra riti funerari e agoni sportivi⁴². Non che tale indicazione vada interpretata nel senso di un suggerimento di discendenza diretta tra il racconto del XXIII libro dell'*Iliade* e i giochi del Foro Boario; e tuttavia essa rileva un'eco omerica che risuona effettivamente nei rituali di una élite che andava progressivamente affinando il proprio gusto sui testi greci; come se quella relazione di implicazione reciproca tra Roma e la Grecia assumesse qui un'altra sfumatura, per cui se da una parte i miti e i racconti del mondo ellenico servivano a Roma per inventare un passato per le sue prassi culturali e giuridiche, dall'altra essi potevano diventare a loro volta la “fonte” di nuove pratiche. Così il *munus*, nella sua forma originaria e illuminato dal confronto con il testo omerico, non si limita a conservare le tracce di una consuetudine antropologica che affonda le sue radici nel mondo etrusco o campano, ma rimanda a quell'imitazione e manipolazione del

³⁸ G. Ville, *op. cit.*, pp. 78-87.

³⁹ Livio, *Periochae*, XVI: «*Decimus Iunius Brutus munus gladiatorium in honorem defuncti patris primus edidit*».

⁴⁰ Cesare è il primo, come si vedrà più avanti, a interrompere questa tradizione organizzando un *munus* per la morte della figlia. Su questo cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 68-71.

⁴¹ Cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 1-8; F. Guidi, *op. cit.*, pp. 2-13; e D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 44-46.

⁴² Cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 10-14; F. Guidi, *op. cit.*, pp. 3-7; e P. Veyne, *Pagani e carità cristiana davanti ai gladiatori*, in Id., *L'impero greco-romano*, cit., p. 482.

mito greco che, come accennato sopra, è pratica tipica di Roma lungo tutto il corso della sua storia.

1.4.3 La struttura

Rispetto alla sua prima formulazione, in cui lo scontro era limitato a poche coppie di combattenti, la struttura del *munus* va pian piano allargandosi: inizialmente aumenta il numero delle combinazioni di gladiatori, a cui si aggiungono poi le *venationes* (le cacce degli animali); solo in ultima battuta viene introdotto uno spazio riservato ai supplizi. La sua forma definitiva (*munus iustum o legitimum*)⁴³, attestata continuativamente per l'età imperiale, prevede perciò lo svolgimento delle *venationes* nel corso della mattina, le esecuzioni delle condanne capitali durante la pausa di mezzogiorno, e i combattimenti gladiatori veri e propri nel pomeriggio.

Nel quadro di questa progressiva riorganizzazione della sua struttura, quella cornice funeraria al cui interno, come si è visto, il *munus* assume il suo significato specifico, si conserverà invece lungo tutta l'età repubblicana⁴⁴. E tuttavia esso registra, nel corso della sua storia, un processo di graduale “desacralizzazione”: l'onore reso al defunto diviene cioè sempre più un pretesto per l'allestimento dei giochi, al punto che, nell'ultimo periodo repubblicano, la sua celebrazione poteva essere rimandata anche di anni, così da far coincidere i *munera* con i passaggi più importanti della carriera politica del notevole che si incaricava di apprestarne gli spettacoli – come ad esempio l'elezione a una delle cariche magistratuali superiori. La vera frattura in questo senso si ebbe quando Cesare dispose un *munus* in onore della figlia (morta venti anni prima) nel contesto dei quattro trionfi riportati nel 46 a.C. Il passaggio dalla commemorazione del padre a quella della figlia, insieme alla distanza temporale dall'evento per cui venne allestito, danno la misura del clamoroso svuotamento e piegamento in senso politico messo in atto da Cesare dell'originaria dimensione sacrale del *munus*⁴⁵. Di lì in poi, i *munera* persero

⁴³ Cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 126-129; e T. Wiedemann, *Emperors and gladiators*, Routledge, London-New York 1995, p. 55.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 55-88.

⁴⁵ Sul ruolo di Cesare nel processo di desacralizzazione cfr. S. Mazzarino, *op. cit.*, pp. 188-201.

progressivamente il loro carattere di celebrazioni sacre per trasformarsi sempre più in esibizioni “profane”⁴⁶.

Da questo fenomeno di “secolarizzazione” discende un’altra caratteristica peculiare del *munus*, che lo distingue nettamente dagli altri giochi che avevano luogo a Roma: il loro differenziarsi dai *ludi*, nella misura in cui questi ultimi si definivano propriamente come giochi pubblici in onore delle divinità⁴⁷. Mentre infatti i *ludi* scandivano il calendario fissato rigidamente e dovevano seguire una serie di complicati rituali il cui mancato rispetto poteva anche portare alla celebrazione della festività una seconda volta nella sua interezza, i *munera*, al contrario, non erano legati a ricorrenze annuali. Gli eventi che li occasionavano, una volta svincolati definitivamente dalle commemorazioni funerarie, potevano essere i più vari⁴⁸.

Tale autonomia dalla ritualità sacra e dal calendario cittadino determina due caratteristiche peculiari dell’istituto del *munus*: da una parte, la sua libertà, anche se parziale, dalla *religio*, quell’insieme di riti e superstizioni in cui Polibio aveva riconosciuto la «cognizione del divino» tipica dei romani; dall’altra, la sua eccezionalità, la sua natura di *munus* nel senso proprio del termine – di non dovuto, non atteso. Tutto ciò pesa sullo statuto peculiare che questo assume tra le pratiche cittadine, nella misura in cui ne permette la sospensione tra spazio pubblico e privato, tra dimensione sociale e ruolo civile – nel senso proprio di ciò che appartiene alla *civitas*.

1.4.4 Gli spettacoli, l’anfiteatro, gli attori

È difficile immaginare quale impressione i *munera* suscitassero nel pubblico romano. Lo scopo principale di questo grandioso dispositivo dell’intrattenimento risiedeva senz’altro nella rappresentazione dello splendore dell’impero, che mirava a suscitare nel pubblico un senso di stupore e meraviglia di fronte alla sua manifestazione. In un certo senso

⁴⁶ G. Ville, *op. cit.*, pp. 116-119. Da notare come questo processo si compia proprio sul finire della Repubblica, nel momento del passaggio all’Impero. Un passaggio che inciderà profondamente sulla forma stessa degli spettacoli: se prima essi erano il dono al popolo dei notabili, con il principato diventeranno, almeno a Roma, monopolio dell’imperatore. E proprio sotto l’Impero, con l’estendersi dei suoi confini e l’accrescersi della sua ricchezza, raggiungeranno un nuovo livello di magnificenza.

⁴⁷ Cfr. J. Carcopino, *op. cit.*, pp. 232-235; e C. Ricci, *Gladiatori e attori nella Roma giulio-claudia. Studi sul senatoconsulto di Larino*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, Milano 2006, pp. 78-79.

⁴⁸ Cfr. G. Ville, *op. cit.*, pp. 161-164; e J. Carcopino, *op. cit.*, pp. 237-238.

qualcosa di simile alle *wunderkammeren* rinascimentali: come in queste venivano collezionati gli oggetti più insoliti e preziosi di un mondo sempre più grande e ignoto, così anche l'arena romana raccoglieva i prodigi di un impero che riuniva entro i suoi confini sempre di più, a mano a mano che andava estendendo il suo dominio, terre e culture sconosciute. E tuttavia tale collezione non era pensata, come nel caso dei gabinetti delle meraviglie della prima modernità, per il piacere di pochi, ma viceversa per suscitare lo stupore e soddisfare il gusto dell'intero popolo romano, che poteva osservare sull'arena animali esotici, spoglie di guerra, armi e prigionieri provenienti dai luoghi più remoti, tenuti insieme, nella loro eterogeneità geografica e tipologica, dall'immensa macchina imperiale, che attraverso l'esibizione della loro varietà dava prova dell'illimitatezza del suo potere. Un potere capace perfino di intervenire sulla natura e modificarla creando incroci inediti – il leone combatteva l'orso, gli struzzi correvano nell'anfiteatro insieme ai daini e così via, in una sorta di spettacolare *ars combinatoria*⁴⁹ – e che era in grado di riunire negli spazi del *munus* gli *ethne* dell'impero, riducendoli a “tipi” e armandoli gli uni contro gli altri nei combattimenti gladiatori (il gallo, il sannita, il tracio)⁵⁰. Un potere, ancora, che si divertiva a riprodurre sulla scena le battaglie del passato greco e i miti della tradizione ellenica, in accordo con quella istanza insieme emulatoria e parodica che caratterizza, come già detto, il peculiare rapporto di Roma con la Grecia, e che nell'arena assume una morfologia affatto singolare. La forma stessa dell'anfiteatro si configura, almeno nell'immaginario romano, come modificazione delle strutture architettoniche greche: basti pensare all'episodio dei due teatri di Curione, riportato all'inizio del capitolo e a come in esso l'anfiteatro risulti dall'assemblaggio delle loro cavee.

Tale nuova forma architettonica, venuta fuori dalla torsione – in senso letterale e metaforico – delle strutture classiche, ha una capacità che il teatro, legato com'è al testo, non ha: quello di *tipizzare* le figure che mette in scena, di ridurle a caratteri standardizzati e unidimensionali. La sua forma ellittica determina infatti una modificazione dell'acustica che rende indistinguibili le voci sull'arena; e con le voci viene meno anche la parola. Tutto l'intrattenimento deve perciò organizzarsi attorno alla vista⁵¹. Dissolto il linguaggio verbale, anche i personaggi finiscono per scomparire. Mentre infatti il teatro porta sempre

⁴⁹ Sulle *venationes* cfr. in particolare D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 188-193.

⁵⁰ Sulle differenti “classi” dei gladiatori cfr. F. Guidi, *op. cit.*, pp. 92-103.

⁵¹ Non a caso, prima di essere chiamati anfiteatri, le strutture in cui si svolgevano i *munera* erano indicati con il termine *spectacula* – da *spectare*, guardare.

in scena (perfino in un genere drammatico come la commedia, che più tende alla stilizzazione dei caratteri) delle figure che si identificano attraverso il nome, e che si esprimono nel linguaggio codificato della recitazione⁵², nell'anfiteatro, al contrario, tutto quello che si vede deve essere immediatamente riconoscibile, tutto deve diventare *tipo*. Le figure che si muovono sull'arena devono essere identificabili dagli abiti che indossano – il gladiatore, l'inserviente, il condannato, il cacciatore. Se il costume della scena teatrale identifica un tipo che si incarna (e non può che incarnarsi) in un personaggio, gli abiti dell'arena mostrano invece dei tipi che non devono determinarsi in alcun modo. Ancora, se la parola funziona nel teatro come *principium individuationis* del personaggio e della sua azione, la sua assenza nell'anfiteatro si accompagna a un proliferare di segni che servono a ridurre ogni attore a mero tipo: tipo del gladiatore, tipo del *noxius*, il nome giuridico con cui venivano indicati i condannati ai *summa supplicia*. I costumi delle messinscene mitologiche, insieme al *titulus* (l'insegna che il condannato portava con sé e su cui era scritto il crimine di cui si era reso colpevole) producono così un raddoppiamento della tipizzazione: insieme tipo del mito e tipo del reato.

1.5. *Lo ius e il diritto dei noxii*

È all'interno di questo doppio processo di privazione della parola e moltiplicazione dei tipi che si istituisce il peculiare nesso che lega l'arena al diritto penale. Come infatti l'anfiteatro determina, per la sua stessa conformazione architettonica, una spersonalizzazione dei suoi attori, così anche il diritto procede a una simile opera di riduzione a tipi e caratteri tanto del crimine che del criminale⁵³ – che l'arena a sua volta trasfigura nelle forme dell'intrattenimento. Il collegamento tra *munus* e *ius* passa dunque per una comune procedura di tipizzazione, che rappresenta, per altro, un tratto caratteristico delle pratiche del mondo romano, sia politiche che, soprattutto, rituali. È d'altronde proprio il legame tra *ius* e rito a definire, come si è già accennato, il carattere peculiare dei supplizi a Roma:

⁵² Tale linguaggio può assumere anche forme non verbali, come nel caso dei personaggi muti delle tragedie greche.

⁵³ Sulla questione dei caratteri nel diritto romano in particolare cfr. A. Schiavone, *op.cit.*, pp. 293-317.

Per quanto preparato al panorama che si parerà innanzi ai suoi occhi, colui che, dopo il sistema greco dei supplizi, decide di passare a quello romano, è inevitabilmente percorso da uno strano senso di inquietudine. I supplizi greci [...] avevano una loro razionalità. Ciascuno dei gesti che li componeva aveva una funzione evidente, una logica già a prima vista chiara e penetrabile. [...] I supplizi romani invece [...] non si limitano, come quelli greci, a dare una morte più o meno dolorosa: essi si complicano di riti misteriosi, comportano cerimonie articolate incomprensibili⁵⁴.

La molteplicità ed enigmaticità dei supplizi romani trovano giustificazione in quella stessa complessa ritualità, evocata sopra, che accomuna le pratiche della *religio* e le procedure dello *ius*, e il cui significato resta impenetrabile a ogni tentativo di decodificazione. Tale opacità e inintelligibilità delle istituzioni e degli istituti romani è d'altra parte uno dei tratti più caratteristici di un sistema che si definisce, ancora una volta, per contrasto con le prassi del mondo greco e con la loro evidenza razionale. La varietà dei supplizi⁵⁵ – modulata in modo misterioso sul tipo di crimine – si accompagna così all'oscurità dei rituali che vi sono connessi. È nel contesto di questa implicazione reciproca che si delineano i tratti propri del diritto penale romano e, più specificamente, il suo legame con lo statuto del *cives* e delle sue classificazioni sociali, entro cui si definisce la peculiare condizione giuridica dei *noxii* dell'arena.

All'interno di quell'enorme serbatoio di supplizi che è il sistema punitivo romano, uno dei criteri principali per la scelta del tipo di pena capitale da infliggersi è quello della posizione sociale del condannato, definita in base al proprio status giuridico (cittadinanza) ed economico (reddito)⁵⁶. Il suicidio (o meglio, un certo tipo di suicidio) in luogo dell'esecuzione pubblica, ad esempio, è un lusso concesso a pochi notabili⁵⁷, mentre la decapitazione è un privilegio dei soli cittadini⁵⁸. La predilezione per l'una o l'altra delle tante esecuzioni possibili dipende dunque dai diritti di cittadinanza, la cui definizione e i cui confini a loro volta chiamano in causa la dimensione coercitiva del potere.

⁵⁴ E. Cantarella, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 144.

⁵⁶ Un rapporto che peraltro condiziona tutti gli ambiti della *civitas*: dalla politica, alla guerra, alla proprietà, allo *ius civile*.

⁵⁷ Cfr. P. Veyne, *La società romana*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 71-94; e E. Cantarella, *op. cit.*, pp. 162-168.

⁵⁸ Cfr. E. Cantarella, *op. cit.*, pp. 174-188 e B. Santalucia, *La giustizia penale in Roma antica*, Il Mulino, Bologna 2013.

Tra *imperium* e diritto penale sussiste infatti un rapporto di implicazione reciproca: i simboli del potere sono simboli del potere *di uccidere* che in epoca monarchica coincideva di fatto con le prerogative del *rex*. Il termine *imperium* indicava infatti innanzitutto il potere militare del re, che era anche e soprattutto potere di togliere la vita⁵⁹ – e che si trasmetterà ai magistrati superiori della repubblica⁶⁰. Ora, la storia del diritto penale è fondamentalmente la storia della progressiva riduzione di questo potere magistratuale a vantaggio delle assemblee popolari della Roma repubblicana (i *comitia*). L'istituzione della *provocatio ad populum* segna in questo senso una svolta sostanziale: grazie a questa infatti, il cittadino condannato a morte dal magistrato che detiene l'*imperium* può chiedere di essere sottoposto a processo di fronte ai *comitia*, le assemblee popolari di Roma⁶¹. Si tratta di una tappa fondamentale del processo politico e giuridico che dalla *coercitio* di memoria monarchica porterà agli ordinamenti repubblicani, e di cui mette conto ricostruire qui brevemente la vicenda nella misura in cui essa illumina (in via negativa) lo statuto giuridico degli attori dei *summa supplicia*.

Non è un caso che anche attorno alla *provocatio*, come per la maggior parte delle istituzioni romane, si affastellino una serie di racconti chiamati a dare conto dell'origine di questa prassi giuridica; e come in molti altri casi, essi hanno come obiettivo quello di collegare la storia di questo particolare ordinamento della *civitas* con il mito della sua fondazione. La prima attestazione della *provocatio ad populum* viene infatti ricondotta alla vicenda degli Orazi e dei Curiazi, che rappresenta l'epilogo della guerra che avrebbe opposto Roma ad Alba Longa sotto il regno di Tullio Ostilio. Si tratta di un episodio in cui si intrecciano molti dei temi centrali nel processo di costruzione dell'identità romana: lo scontro con la città fondata da Ascanio, il figlio di Enea, patria di Romolo e Remo; la doppia accusa di *perduellio* (di tradimento)⁶² – che colpisce prima Camilla, per aver pianto la morte del nemico di Roma, e poi suo fratello Orazio per aver uccisa, non avendole perdonato il lutto per l'avversario sconfitto; la *lex horrendi carminis* che punisce, nella figura dei *duumviri*, l'usurpazione da parte di Orazio (nell'atto stesso dell'uccisione della sorella) della *patria potestas*, quel potere che Romolo aveva concesso

⁵⁹ E. Cantarella, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁰ Cfr. V. Arangio-Ruiz, *Storia del diritto romano*, Jovene, Napoli 1972, pp. 96-97; B. Santalucia, *La giustizia penale in Roma antica*, cit., pp. 25-26.

⁶¹ Cfr. B. Santalucia, *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, cit., p. 31.

⁶² Sulla *perduellio* cfr. E. Cantarella, *op. cit.*, pp. 192-194.

ai padri delle *gentes*; infine la *provocatio* concessa dal re, e grazie a cui l'eroe della città viene assolto e il groviglio giuridico può sciogliersi⁶³.

In questo racconto gli scarti logici e cronologici si moltiplicano in accordo con quella regola narrativa, a cui si è già fatto riferimento, in base alla quale le origini delle prassi del diritto romano finiscono per scomparire nell'eccesso delle storie che vi si intrecciano. Basti pensare alla stratificazione giuridica che sta dietro all'apparentemente insensata l'accusa *perduellio* che colpisce Orazio. Nulla sembra infatti giustificare l'assimilazione dell'assassinio della sorella al tradimento della patria⁶⁴. Tale assimilazione diventa però intelligibile nel momento in cui si riconosce la doppia colpa che l'omicidio comporta: non solo l'usurpazione della *patria potestas* (il potere del padre di disporre a suo piacimento della vita dei figli e delle figlie⁶⁵), ma anche dell'*imperium* del re, l'unica figura all'interno della *civitas* (e fuori dalla *domus* dove vige invece il diritto della patria potestà) ad avere il potere e il diritto di condannare e uccidere⁶⁶.

Ora, il racconto del processo di Orazio con cui si istituisce la *provocatio ad populum*, mostra, in forma sincronica, l'opera storica di arginamento del potere coercitivo monarchico da parte delle istituzioni repubblicane. In questo senso, in quanto illustrazione delle prerogative giuridiche del cittadino romano, esso rappresenta il negativo del *supplicium* dell'arena, nella misura in cui quest'ultimo è riservato invece unicamente ai non-cittadini. L'istituto della *provocatio* ha infatti una doppia funzione: da un lato limita l'*imperium* dei magistrati, dall'altro delinea il rapporto tra questo stesso *imperium* e la città, la quale così non viene più a coincidere con i confini del *pomerium* (il limite fisico e simbolico tra *imperium militiae* e *imperium domi*)⁶⁷, ma con l'azione dei *comitia*. La possibilità di *provocare ad populum* rappresenta cioè una delle prerogative fondamentali del cittadino romano, la cui estensione alle popolazioni annesse è un riconoscimento importante dell'appartenenza alla *civitas*. Quanto più grande diventa

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Alcune fonti riportano infatti un'accusa a prima vista più pertinente, quella cioè di *parricidium*. Sulla complessità dell'interpretazione della legge introdotta da Numa, secondo cui «chiunque uccide volontariamente una persona di stato libero *paricidas esto*» (testo riportato in E. Cantarella, *op. cit.*, p. 194), cfr. B. Santalucia, *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, cit., pp. 15-19; e Y. Thomas, *Vitae necisque potestas. Le père, la cité, la mort*, in Id. (a cura di), *Du chatiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, École française de Rome, Roma 1984, pp. 499- 548.

⁶⁵ Sul potere di vita e di morte del padre sui figli (in particolare maschi) cfr. *ibidem*.

⁶⁶ Per tutta questa interpretazione dell'episodio cfr. E. Cantarella, *op. cit.*, pp. 191-194. Sul potere coercitivo del re cfr. B. Santalucia, *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, cit., pp. 19-21.

⁶⁷ Ivi, pp. 19-20; e J.S. Richardson, *Imperium Romanum: Empire and the language of power*, «The Journal of Roman Studies», vol. 81 (1991), pp. 1-9.

l'impero tanto più le popolazioni che vengono annesse rischiano di subirne il potere coercitivo⁶⁸; a maggior ragione, allora, la possibilità di appellarsi ai comizi contro la condanna di un funzionario romano è una conquista fondamentale per le città e i popoli sottomessi e alleati di Roma⁶⁹.

La *provocatio* definisce così i rapporti tra *imperium* e cittadinanza: cittadino è chi ha la possibilità di *provocare ad populum* di fronte all'azione coercitiva del *rex* prima e dei magistrati poi. Ciò che la leggenda di Orazio mette in scena è allora un conflitto di poteri (quello paterno, quello del re, quello dell'eroe usurpatore) che solo le istituzioni della repubblica, la *civitas* riunita in assemblea, possono risolvere. Così il racconto, nel momento in cui definisce ciò che sta dentro la città e che, in quanto tale, ha gli strumenti per arginare (almeno in parte) l'*imperium*, indica *e contrario* ciò che invece rimane fuori dalla *civitas*, escluso dalle istituzioni repubblicane, e, a causa di questa esclusione, incapace di opporsi al potere coercitivo. Allo stesso tempo, nella misura in cui evoca insieme gli *imperii* della città e gli ordinamenti della repubblica, esso dà prova della carica di violenza che, in assenza degli argini rappresentati dall'appartenenza alla *civitas*, questi sono in grado di esercitare sui corpi dei nemici e in generale di coloro che si trovano fuori dal *pomerium* (i Curiazi e lo stesso Orazio se non fosse venuta in suo soccorso la città). Così questa «leggenda giuridica» (come l'ha definita Mommsen⁷⁰) finisce per dare conto non solo dell'origine dell'istituzione della *provocatio*, ma anche e della natura di quel potere che Roma riversa su ciò che è oltre i confini della città ed escluso dalla cittadinanza – che si tratti di una città ostile (come Alba Longa), di un nemico interno che mina i fondamenti della *religio* romana (come sarà ad esempio nel caso dei cristiani) o di una minaccia alla pace e alla stabilità dell'ordine stabilito (come avverrà con la rivolta di Spartaco). È in fondo a questo percorso di esclusione, fuori dalla *civitas* e dalle sue istituzioni giuridico-politiche che bisogna iscrivere i condannati dei *summa supplicia*. Se è senz'altro vero che un tratto caratteristico della politica imperiale di Roma è quello di

⁶⁸ Un potere che nelle province veniva rappresentato dai governatori.

⁶⁹ Cfr. F. Lamberti, *Percorsi della cittadinanza romana dalle origini alla tarda repubblica*, in B. Perinán Gómez (a cura di), *Derecho, persona y ciudadanía. Una experiencia jurídica comparada*, Marcial Pons, Madrid 2010, pp. 15-56. Sulla cittadinanza romana, cfr. C. Nicolet, *Il cittadino, il politico*, in A. Giardina (a cura di), *L'uomo romano*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 3-44; e A.N. Sherwin-White, *The Roman Citizenship*, Oxford University Press, Oxford 1996.

⁷⁰ Citato in E. Cantarella, *op. cit.*, p. 193.

promuovere l'allargamento della cittadinanza⁷¹, non bisogna però lasciarsi ingannare da questa disponibilità alla "civilizzazione": l'impero non era abitato unicamente da cittadini, come testimoniano le esecuzioni riservate, dentro e fuori l'arena⁷², a coloro che non appartenevano alla *civitas*. I *noxii* del *munus*, in particolare, sono i criminali che la città non riconosce come parte del corpo civico: gli schiavi, che non sono considerati dal diritto romano soggetti giuridici ma alla stregua di proprietà e beni del padrone, che poteva disporne a piacimento (uccidendoli senza bisogno dell'intervento di un giudice, o vendendoli agli organizzatori dei *munera* per le esecuzioni di mezzogiorno); i disertori, i transfughi e tutti coloro i cui crimini comportano la perdita della cittadinanza; i condannati del diritto comune colpevoli di sacrilegio, di incendio o di omicidio, e di tutti quei reati per cui era prevista la pena *ad ludum*⁷³; infine, i prigionieri di guerra, ovvero quegli uomini che, in una costituzione politica che sembra aver inglobato dentro di sé ogni territorio e popolazione, continuano a essere considerati "barbari", estranei alla città, alle sue forme politiche, e alle sue strutture sociali e culturali. In un'epoca più tarda⁷⁴, segnata da un inasprimento delle pene e da un aggravarsi della differenza tra classi sociali, a questa lista andranno ad aggiungersi gli *humiliores*, i cittadini romani appartenenti agli strati più poveri della popolazione.

I *damnati* dell'arena sono dunque i tipi del diritto penale che occupano gli spazi vuoti, gli interstizi e i confini esterni della *civitas*, e che l'arena tipizza ulteriormente, a seconda del ruolo assegnato durante gli spettacoli. L'illustrazione dello statuto giuridico dei *noxii* sul negativo del diritto penale civile – così com'è delineato dalla vicenda di Orazio – permette non solo di chiarire la dimensione giuridica dei condannati ai *summa supplicia*, ma anche di riconoscere, nel contesto dell'arena, quello stesso legame sostanziale che a Roma unisce *ius* e *imperium* nel processo di definizione dello spazio della *civitas*. E, allo stesso

⁷¹È attraverso una finzione giuridica di grande efficacia che il diritto romano ha elaborato il criterio di questo allargamento, fingendo cioè una disgiunzione tra *civitas* e territorio: il suddito assume una *origo* fittizia entro i confini territoriali della cittadinanza romana, che nulla ha a che fare con la sua reale residenza o provenienza; in questo modo diventa cittadino a tutti gli effetti. Così, attraverso le forme della finzione giuridica, la cittadinanza poteva essere estesa potenzialmente a tutti gli abitanti dei territori che si trovavano sotto il dominio romano. Cfr. F. Dupont, *op. cit.*, pp. 51-88; e Y. Thomas, «Origine» et «commune patrie». *Étude de droit public romain (89 av. J.C. – 212 apr. J. C.)*, École Française de Rome, Roma 1996.

⁷² Sui differenti luoghi del supplizio, cfr. D.G. Kyle, *op. cit.*, *passim*; F. Hinard, *Spectacle des exécutions et espace urbain*, in *L'Urbs: espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.)*. *Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985)*, École Française de Rome, Roma 1987, pp. 111-125; e C. Vismara, *Il supplizio come spettacolo*, Quasar, Roma 1990, pp. 34-41.

⁷³ Cfr. G. Ville, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁴ Cfr. D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 96-101.

tempo, consente di rintracciare, lungo l'asse di questo legame, la peculiare riconfigurazione a cui anche l'*imperium* va incontro nel momento in cui esso viene evocato sulla scena dei *munera*.

1.6. Imperium. Il potere e l'Impero

«L'attività secolare dello stato romano [...] durante il periodo repubblicano può essere riassunta in due parole: legge e guerra»⁷⁵ - *imperium domi* e *imperium militiae*. L'importanza di tenere nettamente separate le due sfere del potere a Roma era tale che ai magistrati che detenevano l'*imperium* militare (il potere coercitivo simboleggiato dai fasci littori e dalle scuri⁷⁶) non era consentito attraversare il *pomerium* senza aver prima deposto le insegne del loro potere. Un potere coercitivo che – lo si è visto a proposito dell'istituzione della *provocatio ad populum* – doveva cedere alle forme repubblicane affinché la distinzione tra interno ed esterno, tra *civitas* e tutto ciò che ne era escluso, potesse essere mantenuta. Legge e guerra, *imperium militiae* e *imperium domi*, che durante il periodo monarchico erano riuniti nelle mani del *rex*, a partire dall'epoca repubblicana si frammentano infatti in una pluralità di istituzioni: magistrature, assemblee, prassi giuridiche e politiche che ripartiscono funzioni e poteri all'interno della città; mentre fuori gli *imperii* si moltiplicano, di pari passo all'estendersi del territorio conquistato da Roma, a cui corrisponde quel fenomeno di progressivo allargamento della cittadinanza a cui si è già fatto riferimento. Il mantenimento dell'equilibrio tra questi tre elementi (territorio, cittadinanza e *imperium*) dipende dal fatto che la loro capacità di ampliamento, apparentemente senza limiti, è però sempre proporzionale: all'incremento dell'uno segue sempre, in modo corrispondente, quello degli altri.

Tuttavia, la divisione tra *militiae* e *domi* è più labile di quanto non sembri: lungo tutta l'età repubblicana essa va affievolendosi a vantaggio di un potere militare che tende a prevalere sulle autorità molteplici e frazionate della città, e a identificarsi sempre di più con il territorio conquistato e annesso – l'Impero romano appunto. Questo processo, a un tempo di identificazione (dell'*imperium* con il territorio) e di riduzione (dell'*imperium*

⁷⁵ J.S. Richardson, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁶ Cfr. E. Cantarella, *op. cit.*, pp. 175-176; e Y. Thomas, *Vitae necisque potestas, cit.*, pp. 500-501.

domi all'*imperium militiae*), giunge a compimento sotto il principato: i due poteri si trovano di nuovo riuniti, almeno nominalmente, nella figura dell'imperatore⁷⁷.

Gli intrattenimenti dell'anfiteatro sotto l'Impero sono l'espressione precipua di questo processo, sia per l'imporsi del potere del *princeps* sulle istituzioni e le pratiche di epoca repubblicana, che per l'estendersi del dominio territoriale di Roma (l'*imperium romanum* propriamente detto). Da un lato, infatti, l'organizzazione dei *munera* diventa prerogativa esclusiva dell'imperatore⁷⁸; dall'altro, l'anfiteatro diviene il luogo per eccellenza della manifestazione dell'*imperium* romano: in esso trovano la morte i prigionieri di guerra, i barbari, i nemici sconfitti.

Ma il potere dell'imperatore opera anche all'interno dei confini della città: si è già detto come, accanto ai nemici esterni, vengano portati sull'arena anche i disertori, i condannati del diritto comune e gli *humiliores* della *civitas*, a riprova del fatto che i due versanti del potere (esterno e interno, *domi* e *militiae*) tendono, con il principato, a confondersi sempre di più. Il loro intersecarsi nella figura del *princeps* e la loro progressiva sovrapposizione – due fenomeni caratteristici dell'età imperiale – trovano nell'arena e nei suoi spettacoli una delle loro rappresentazioni più icastiche. Le *venationes*, le esecuzioni dei *meridiani*, i combattimenti gladiatori, e in generale tutti gli intrattenimenti dell'anfiteatro attingono le loro risorse (gli animali, i condannati, i gladiatori) dalla combinazione di questi due ambiti del potere imperiale che il *munus* riunisce sulla scena.

E tuttavia è in particolare nel contesto degli spettacoli dei *summa supplicia* che il ruolo dell'*imperium* e la sua manifestazione sull'arena diventano centrali. Come si è accennato sopra, le esecuzioni dell'anfiteatro incrociano due campi del diritto penale: il diritto penale civile (dove civile vale cittadino) – soprattutto nel momento in cui gli *humiliores* iniziano a subire le condanne riservate ai non-cittadini – e il diritto comune, lo *ius gentium* che si definisce proprio in contrapposizione allo *ius civile*, il diritto della città. Ciò significa che i *noxii* sono a un tempo i cittadini che la *civitas* punisce dopo averli privati della cittadinanza, e i barbari che l'impero conquista; gli uomini che la città rifiuta e quelli che non accoglie nelle sue istituzioni. Ora, il fatto che i *summa supplicia* siano attestati in particolar modo per il periodo del principato testimonia della sovrapposizione di poteri

⁷⁷ Su questa evoluzione, cfr. J. S. Richardson, *op. cit.*, pp. 1-9.

⁷⁸ Come scrive P. Veyne «La città di Roma, Città per eccellenza, sarà la corte degli imperatori, che le daranno il pane e il circo come se avessero nutrito i loro cortigiani, offrendo nel contempo dei divertimenti a palazzo. Non ci stupiamo se Svetonio parla così a lungo degli spettacoli dati a Roma dagli imperatori: durante l'*Ancien Régime* si parlerà altrettanto di ciò che succedeva a corte» (*Il pane e il circo*, cit., p. 605).

e funzioni giuridiche che andavano sommandosi nella figura dell'imperatore: l'arena diventa infatti sempre più il luogo deputato alla manifestazione della magnificenza e dello splendore del potere del *princeps*⁷⁹. La sontuosità, la meraviglia e la ricchezza di questi intrattenimenti sono dunque legati al potere imperiale da un doppio filo: da una parte come segno della generosità del principe nei confronti della plebe di Roma; dall'altra come espressione della sua forza, della sua estensione e del suo fasto.

Questo legame tra *munera* e *imperium* non implica però una loro riduzione a strumento di controllo del popolo: l'imperatore non ha infatti bisogno di espedienti di sorta per mantenere un potere che la plebe non minaccia e non mette mai neanche in discussione⁸⁰. Nulla, in queste manifestazioni, è *necessario* all'esercizio dell'*imperium*. Se l'arena costituisce, come si è detto sopra, un'eccedenza rispetto agli spazi della città – un luogo che raccoglie l'eccezionalità dell'Impero, della sua forza come delle sue meraviglie, una sospensione temporale in cui gli eventi sfuggono al calendario della *civitas* e alla sua religiosità, un eccesso dentro la città sospeso tra i suoi riti, i suoi simboli, le sue istituzioni politiche e giuridiche e la sua struttura sociale – ciò non è senza conseguenze rispetto al modo in cui l'*imperium* prende parte a queste rappresentazioni. Esso cioè non si manifesta qui come un potere terribile e repressivo, da temere e riverire. Non è per intimorire gli spettatori (come vuole invece una parte della letteratura sull'argomento⁸¹) che i condannati venivano dati in pasto agli animali; e non è per ricordare alla plebe la sua capacità di dare la vita e la morte che l'imperatore assisteva con il popolo ai combattimenti gladiatori. Il potere nell'anfiteatro, infatti, non fa altro che mostrarsi e ostentare la propria grandiosità, in accordo con quell'eccezionalità e quell'eccedenza che costituiscono uno dei tratti caratteristici dell'arena e dei suoi giochi⁸². Il luogo in cui l'*imperium* si mostra modifica necessariamente il modo in cui si rappresenta. Come infatti il trionfo richiede una specifica coreografia di solennità e magniloquenza, così gli spettacoli dei *munera* seguono quella regola interna, già evocata a più riprese, che

⁷⁹ Durante l'Impero ogni *munus* doveva infatti superare in grandiosità quello che lo aveva preceduto. Su questo Cfr. K.M. Coleman, *Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, «Journal of Roman Studies», vol. 80 (1990), pp. 44-73.

⁸⁰ P. Veyne, *Il pane e il circo*, cit., pp. 458-468.

⁸¹ Cfr. T. Wiedemann, *op. cit.*, pp. 72 e 85; D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 131 sgg.; K. Hopkins, *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 1-30; K.M. Coleman, *op. cit.*, pp. 45-49.

⁸² Per un'interpretazione dell'arena come luogo di affermazione del potere imperiale cfr. K. Hopkins, *op. cit.*, pp. 14-20; T. Wiedemann, *op. cit.*; D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 1-33; K.M. Coleman, *op. cit.*, p. 51.

prescrive la riduzione a tipo di tutto ciò che viene a trovarsi sull'arena. L'*imperium* si rivela allora in questo meccanismo di tipizzazione che si dà nei modi di una parodia delle forme classiche, dei caratteri del diritto e dei personaggi dei racconti antichi. È questo complesso di riscritture e riconfigurazioni a marcare la peculiarità dell'*imperium* nel contesto del *munus*.

Così, anche le esecuzioni capitali che hanno luogo sull'arena non si riducono a mero strumento di controllo di una plebe più o meno indisciplinata, o un modo, particolarmente scenografico, della deterrenza imperiale⁸³. Più che quella di "spaventare" gli spettatori, la loro funzione è di intrattenerli, eccitarli – o anche disgustarli. Per quanto il potere che condanna e uccide nell'anfiteatro sia senz'altro lo stesso che si esercita contro chi, dentro e fuori la *civitas*, non può usufruire dei suoi diritti – quello stesso potere coercitivo evocato a proposito della *provocatio ad populum* – esso tuttavia, nel contesto dei *munera*, e in virtù della riconfigurazione che questo comporta, si mostra nella sua dimensione più "ludica", modulandosi secondo le forme dell'intrattenimento e dello spettacolo.

È questo potere, capace a un tempo di dominare sui popoli e intrattenere e divertire la sua plebe, che l'arena esalta:

Quale gente è così lontana, quale tanto barbara, Cesare,
da non aver inviato spettatori nella tua città?
Viene dall'orfico Emo il colono del Rodope,
viene il Sarmata, nutrito di sangue di cavallo,
chi si disseta alle scoperte sorgenti del Nilo
e chi è sferzato dall'onda dell'estrema Teti;
v'è accorso l'Arabo, vi sono accorsi i Sabei,
e i Cilici vi si sono impregnati delle nuvole del loro zafferano.
Coi capelli raccolti in un nodo ci sono venuti i Sigambri
e con i capelli raccolti in un altro modo gli Etiopi.
La gente parla varie lingue, ma unanime
è quella che ti proclama vero padre della patria⁸⁴.

⁸³ Cfr. K. Hopkins, *op. cit.*, p. 29: «L'obiettivo era la deterrenza. La punizione pubblica ristabiliva in maniera rituale l'ordine morale e politico. Il potere dello stato veniva così drammaticamente riconfermato». Concordano su questa interpretazione anche T. Wiedemann, *op. cit.*, p. 72 e D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 131 sgg.

⁸⁴ «*Quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar,/ex qua spectator non sit in urbe tua?/ Venit ab Orpheo cultor Rhodopeius Haemo,/venit et epoto Sarmata pastus equo,/et qui prima bibit deprensi flumina*

Ma l'*imperium* che l'arena mette in scena va oltre i limiti temporali e spaziali dell'*hic et nunc*, modificando e riscrivendo il rapporto che Roma intrattiene con il passato greco secondo le regole imposte dalla scenografia del *munus*. Uno dei casi più eclatanti di questa "riscrittura" è rappresentato dalle naumachie, le battaglie navali della storia antica che venivano riprodotte negli anfiteatri inondati d'acqua⁸⁵:

Se sei un tardivo spettatore venuto da lontani lidi
che oggi per la prima volta assiste al sacro spettacolo,
non farti trarre in inganno dalla battaglia navale coi suoi battelli
e dalle onde che eguagliano quelle del mare: qui poco fa c'era la terra.
Non ci credi? Aspetta che le acque prostrino Marte,
da un momento all'altro dirai: "Qui poco fa c'era il mare"⁸⁶.

Dione Cassio ricorda anche la naumachia di Augusto del 2 a.C., alla quale presero parte circa tremila uomini (tra *noxii* e prigionieri di guerra) e in cui venne messa in scena la battaglia di Salamina tra ateniesi e persiani: «In questa occasione, come avvenne originariamente, gli ateniesi vinsero»⁸⁷.

Quest'opera di manipolazione, come si è visto all'inizio, investe tutti gli ambiti della *civitas* – il rito, lo *ius*, l'*imperium*, e più in generale la cultura e la società romane – di cui costituisce lo strumento principale di costruzione identitaria (politica, giuridica, religiosa, culturale). La riscrittura di quel passato che Roma riceve come anticipazione del suo destino – dalle mani di Alessandro, di cui sarebbe l'unica vera erede secondo una

Nili, et quem supremae Tethyos unda ferit; festinavit Arabs, festinavere Sabaei, et Cilices nimbis hic maduere suis. / Crinibus in nodum torti venere Sicambri, atque aliter tortis crinibus Aethiopes. Vox diversa sonat populorum, tum tamen una est, cum verus patriae diceris esse pater» (Marziale, *Liber de spectaculis*, III, trad. it. di M. Scandola in Marziale, *Epigrammi*, vol. I, Rizzoli, Milano 2000, p. 119).

⁸⁵ Sulle naumachie, cfr. F. Guidi, *op. cit.*, pp. 161-167; D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 93-94; e K.M. Coleman, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁸⁶ «*Si quis ades longis serus spectator ab oris, cui lux prima sacri muneris ista fuit, ne te decipiat ratibus navalis Enyo, et par unda fretis, hic modo terra fuit. Non credis? Specta, dum lassant aequora Martem: parva mora est, dices "Hic modo pontus erat"*» (Marziale, *Liber de spectaculis*, XXIV, *op. cit.*, p. 135). Sulle naumachie come affermazione del potere dell'imperatore sulla storia e la natura cfr. D.G. Kyle, *op. cit.* p. 51. Sull'evoluzione tecnica dei *munera* come strumento di esibizione della grandezza del potere cfr. K.M. Coleman, *op. cit.*, pp. 70-73.

⁸⁷ Dione Cassio, *Historia Romana*, LV, 10, 7, citato in K.M. Coleman, *op. cit.*, p. 71.

tradizione molto risalente⁸⁸, ma anche dagli eroi omerici, nel il mito di Enea⁸⁹ – rappresenta il filo (che si può spezzare o riallacciare a piacimento) che lega tra di loro le pratiche atemporali e prive di contenuto determinato – e perciò ogni volta determinabili – della città. Ora, nell’arena, questo lavoro di rielaborazione e rifacimento si mette letteralmente in scena e diventa gioco. Gioco con la tradizione, con la storia, e con tutto ciò che cade sotto la sfera di influenza dell’*imperium* romano (dai *noxii*, agli animali sparsi per l’impero che l’arena raccoglie e mette insieme per il pubblico di Roma, espressione di un potere che si esercita perfino sulla natura).

I *Damnati*, i gladiatori, i prigionieri, anche gli animali, sono gli ingranaggi di un unico meccanismo a due tempi: la manifestazione dell’*imperium* e il gusto per l’intrattenimento e il meraviglioso. La loro morte (o la loro sopravvivenza) non ha rilevanza al di là del funzionamento di questo meccanismo. La facoltà di vita e di morte messa in scena negli spettacoli dell’anfiteatro rappresenta così lo strumento di un dispositivo che ha come obiettivo principale la manifestazione della capacità del potere di intrattenere e stupire la sua plebe. Una capacità che si manifesta anche e in prima battuta nella varietà delle forme punitive che mette in scena, a cui fa eco l’indeterminatezza dello statuto giuridico dei condannati⁹⁰. Dei modi in cui devono morire non si fa menzione nelle fonti⁹¹: è l’organizzatore del *munus* a decidere come e quando impiegare i *damnati* sull’arena. La loro morte è dunque consacrata esclusivamente all’intrattenimento: la pena capitale perde nell’anfiteatro pressoché ogni legame con le funzioni di espiazione, vendetta, castigo o retribuzione (che essa ha invece in altri contesti cittadini) per sottomettersi interamente alle regole dell’anfiteatro⁹².

1.7. Il rito spettacolarizzato

Si è accennato sopra come il diritto penale romano sia legato a doppio filo a una sfera rituale enigmatica la cui piena comprensione è pressoché inattingibile. Tale legame lo si

⁸⁸ Cfr. S. Mazzarino, *op. cit.*, pp. 53-59.

⁸⁹ Cfr. F. Dupont, *op. cit.*, pp. 89-114.

⁹⁰ Come riporta Paolo (*Sententiae*, 5.17.3), questi, in quanto proprietà dell’impero, potevano essere venduti ai lanisti o ai *munerarii* per incrementare le casse del fisco, con l’unica restrizione che le loro condanne venissero eseguite entro un anno dall’acquisto. Su questo cfr. D.G. Kyle, *op. cit.*, p. 93.

⁹¹ Cfr. F. Guidi, *op. cit.*, p. 149.

⁹² Su questo cfr. D.M. Coleman, *op. cit.*, pp. 44-49.

ritrova ancora una volta sull'arena, e nel contesto dei *summa supplicia* in particolare, dove alle forme "libere" dello sistema punitivo si accompagnano le prassi rituali richieste dalla presenza dei *damnati* e dei loro cadaveri. A ciò si aggiunge quella ritualità che il *munus* si porta dietro dalle sue origini funerarie che, sebbene si faccia sempre più debole nel corso dei secoli, continua tuttavia, almeno fino a una certa altezza cronologica, a influire sull'organizzazione dei suoi spettacoli. Così nell'anfiteatro le forme del rito vanno a sommarsi alle prassi del diritto e del culto dovuto ai morti, secondo quella configurazione particolare dei rapporti tra rito e *religio* a cui si è fatto riferimento all'inizio del capitolo:

Il campo privilegiato per uno storico di Roma sono le pratiche rituali, pubbliche e private, dei romani [...]. I discorsi – teorie filosofiche, erudizioni libresche o racconti mitologici – che erano associati dagli antichi a questi rituali, non miravano né a teorizzare queste pratiche, né a dare loro senso. Da esse non apprendiamo nulla se non le diverse associazioni a cui questi rituali davano luogo nell'immaginario romano. Roma è una cultura dell'ortoprassi, senza sforzo dogmatico né di fede⁹³.

Le procedure culturali e giuridiche, che muovono dal terreno comune del rito, non derivano dunque da un'elaborazione dogmatica o da una fede che ne garantisce in qualche modo il rispetto. Esse sono innanzitutto e semplicemente prassi: al vuoto di significato che le caratterizza si accompagna la loro forza performativa capace di modellare le istituzioni della *civitas*, il suo immaginario e le sue impalcature narrative.

Ciò è particolarmente evidente nel caso della rappresentazione del supplizio sull'arena, in cui il nesso tra penale e rituale è reso visibile dalla pervasività dei gesti e dei movimenti del rito che misurano la loro forma sulle pratiche funerarie e le procedure di rimozione dei cadaveri, necessarie a evitare il rischio di contaminazione. Questo doppio legame che il *munus* instaura con il rito – come celebrazione funebre e prassi purificatoria – sembrerebbe condurre in via diretta a una sua lettura in chiave di cerimonia collettiva tramite cui la comunità si libererebbe degli elementi contaminati e contaminanti, o con cui, sempre collettivamente e in forma rituale, essa metterebbe in scena il suo rapporto

⁹³ F. Dupont, *op. cit.*, p. 51.

con la morte⁹⁴. E tuttavia anche nel caso del rito – così come per lo *ius* e l'*imperium* – bisogna tenere presente la tendenza caratteristica dell'anfiteatro a modificare secondo i criteri che gli sono propri – il *ludibrium*, la violenza, la tipizzazione, l'intrattenimento – gli elementi che prendono parte alla configurazione della sua scena. Ciò non significa che i tratti specifici di ciascuno di questi elementi scompaiano: si è già visto come il potere continui a esercitare la sua forza coercitiva sui *noxii*, come il *munus* impronti i rapporti tra apparato statale e popolo nei modi tipici dell'evergetismo, e come il diritto penale continui a svolgere la sua funzione giuridica anche nel contesto della grande varietà e libertà delle forme assunte dai *summa supplicia* nell'anfiteatro. Allo stesso modo, anche l'origine funeraria dei giochi gladiatori seguita per lungo corso di tempo a determinarne le occasioni, così come le preoccupazioni relative alla presenza dei cadaveri sull'arena ne richiedono sempre la rimozione rituale. Ma come il potere, il diritto, il *munus* diventano nell'anfiteatro parti dello spettacolo – sono cioè, letteralmente, spettacolarizzate – lo stesso avviene con le differenti configurazioni del rito che ne punteggiano la scena. Si pensi ad esempio alla consuetudine di rimuovere i cadaveri per mezzo di uncini. Si tratta di una prassi che si ritrova in differenti forme di esecuzione e che ha a che con la necessità di evitare il contatto diretto con i corpi dei condannati (tanto del diritto privato che di quello pubblico)⁹⁵. Un testo della *Historia augusta* che fa riferimento alle reazioni del senato alla notizia della morte di Commodo dà la misura della funzione che questa pratica doveva svolgere anche nell'arena:

[Commodo] il nemico della patria, l'assassino, il gladiatore: ne sia fatto scempio nello *spoliarium*. Egli è il nemico degli dèi, il massacratore del senato [...] si getti il gladiatore nello *spoliarium*. Colui che massacrò il senato venga trascinato con un uncino; colui che uccise l'innocente venga trascinato con un uncino [...]. Colui che non risparmiò neanche il suo stesso sangue venga trascinato con l'uncino⁹⁶.

⁹⁴ Su questo cfr. G.G. Fagan, *The Lure of the Arena. Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2011.

⁹⁵ In entrambi i casi esiste un sistema di appalti dei *supplicia*, per cui un padrone che voglia giustiziare uno schiavo, o un magistrato che abbia messo a morte un condannato, possono rivolgersi a "esperti" che si incaricano di portare a termine l'esecuzione rispettando le procedure previste dalla *religio* romana. Su questo cfr. D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 163 sgg.

⁹⁶ H.A. *Comm.* 18. 3-6, citato ivi, p. 225.

Sul corpo di Commodo è invocato una sorta di contrappasso: come in vita si era preso gioco del senato, così da morto deve essere dileggiato e deriso nei modi della violenza e del *ludibrium* tipici dei *munera* che tanto lo avevano appassionato. Il richiamo all'arena – reso esplicito dal riferimento allo *spoliarium* (il luogo in cui venivano spogliati i cadaveri dei gladiatori), e all'uso degli uncini, con cui i cadaveri dei *noxii* venivano trascinati fuori dall'anfiteatro⁹⁷ – testimonia del modo in cui il rituale di purificazione veniva piegato alle leggi dello spettacolo. Esso infatti, pur restando inalterato nelle sue procedure, diveniva parte del gioco scenico, in un processo, più che di profanizzazione, ancora una volta di rimodellamento delle pratiche della *civitas* per l'intrattenimento del *munus*.

Ad adattare ulteriormente per la scena i rituali che accompagnano come coreografie la rimozione delle spoglie dei *noxii*, concorre anche l'innesto, come testimonia un passo dell'*Apologetico* di Tertulliano, di una componente mitica:

Senza dubbio siete più religiosi nell'anfiteatro, dove i vostri dei danzano sopra il sangue umano, sopra gli squallidi avanzi delle pene, fornendo canovacci e tracce ai criminali, se non fosse che i criminali rivestono per lo più proprio la figura dei vostri dei. Io stesso, una volta, ho visto evirato Atti, quel famoso dio di Pessinunte; quello che ardeva vivo aveva assunto la parte di Ercole. Ho riso, durante gli svaghi atroci dei giochi di mezzogiorno, davanti a un Mercurio che esaminava i morti con un cauterio; ho visto anche il fratello di Giove che, armato di una mazza, trascinava via i cadaveri dei gladiatori⁹⁸.

I corpi vengono rimossi da inservienti mascherati come gli dei che, secondo la tradizione mitologica, accompagnavano le anime nell'aldilà. La stessa architettura dell'anfiteatro enfatizza i tratti mitici del passaggio dalla vita alla morte: due porte si aprono sull'arena, una da cui entrano ed escono i vivi, i sopravvissuti agli scontri (la porta *triumphalis*),

⁹⁷ Sulle modalità della rimozione dei cadaveri dei *noxii*, cfr. *ivi*, pp. 160-183.

⁹⁸ «Plane religiosiores estis in cavea, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde saltant dei vestri, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos vestros saepe noxii induunt. Vidimus aliquando castratum Attin, illum deum ex Pessinunta, et qui vivus ardebat, Herculem induerat. Risimus et inter ludicras meridianorum crudelitates Mercurium mortuos cauterio examinantem; vidimus et Iovis fratrem gladiatorum cadavera cum malleo deducentem» (Tertulliano, *Apologetico*, 15, 4-5 in *Id., Opere apologetiche*, a cura di C. Moreschini e P. Podolak, Città Nuova, Roma 2006, p. 231).

l'altra, consacrata a Libitina (la divinità romana che presiede ai riti funerari) attraverso cui vengono portati via i cadaveri scortati dalle maschere di Mercurio e Caronte⁹⁹.

L'anfiteatro mette così in scena una sorta di sincretismo di divinità greche e romane, di scrupoli rituali e di rimaneggiamento spettacolare. Ancora una volta il mito greco si iscrive nel rito romano, senza per questo comprometterne lo svolgimento e senza colmare il vuoto di determinazione che lo caratterizza. Mito e rito, (così come storia e *ius*, *imperium* e società) danno vita a sequenze sceniche che si affiancano l'una all'altra senza soluzione di continuità e il cui unico nesso è costituito dal susseguirsi delle esibizioni del *munus*.

Ma c'è anche un altro modo in cui il mito pende parte agli spettacoli dell'arena: esso funziona infatti da cornice narrativa e scenografica a quelle messinscene mitologiche che rappresentano la forma più peculiare e anomala dei *summa supplicia*.

1.8. Il mito e la lettera

Ma perché il mito? Perché lo spettacolo del supplizio ha bisogno di un sovrappiù di racconto, che funziona, ancora una volta, come parodia della tradizione greca? Sulla scorta delle riflessioni di Hans Blumenberg sul mito è possibile formulare un inizio di risposta:

L'angoscia deve essere continuamente razionalizzata in paura, tanto nella storia dell'umanità quanto in quella dell'individuo. Ciò avviene in primo luogo non per mezzo dell'esperienza e della conoscenza, ma di espedienti quali la supposizione del familiare per il non familiare, delle spiegazioni per l'inesplicabile, dei nomi per il non nominabile. Qualcosa viene «messo avanti» per fare di ciò che non è presente l'oggetto dell'azione diretta ad allontanare, a scongiurare, a mitigare o a depotenziare. Per mezzo di nomi l'identità di tali fattori viene dimostrata e resa accessibile, e viene creato un equivalente dei rapporti con essi. Ciò che i nomi hanno reso identificabile viene spogliato della sua estraneità per mezzo della metafora, e reso accessibile nel suo significato raccontando delle storie¹⁰⁰.

⁹⁹ Cfr. D.G. Kyle, *op. cit.*, pp. 155-156; e C. Vismara, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁰ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 28.

Le metafore e i racconti servono dunque a «depotenziare» e a «scongiurare» quello che Blumenberg chiama l'«assolutismo della realtà», quando «l'uomo quasi non controllava le condizioni della propria esistenza e, ancora più importante, semplicemente credeva di non controllarle»¹⁰¹. L'angoscia – che, «in una formulazione paradossale, è intenzionalità della coscienza senza un oggetto» e «si riferisce all'orizzonte non occupato delle possibilità di ciò che può sopraggiungere»¹⁰² – viene arginata dalle funzioni dei nomi e delle metafore, dalla loro capacità di denominare e trasferire il carattere della cosa nominata a un altro oggetto (a un altro nome) rendendolo così «familiare». Essa viene così arrestata dal processo narrativo, con cui si accede al significato del nome – o, si potrebbe anche dire, con cui il significato del nome viene costruito.

Il linguaggio (quello metaforico in particolare) funziona da barriera al potere dell'angoscia nella misura in cui la determina, la sottrae cioè alla sua indeterminatezza. Questo significa che «qualunque punto di partenza volessimo scegliere, il lavoro di abbattimento dell'assolutismo della realtà sarebbe sempre già cominciato». Un lavoro che è anche e soprattutto quello del mito¹⁰³:

L'«arte di vivere» [...] è una facoltà che l'uomo dovette sviluppare per compensare il fatto che non dispone di un ambiente specificamente ordinato, che possa percepire esclusivamente in quelli che sono, per lui, i suoi «caratteri salienti». Avere un mondo è sempre il risultato di un'arte [...]. Precisamente qualcosa di ciò deve essere descritto sotto il titolo *elaborazione del mito*¹⁰⁴.

Dunque, il mito come resistenza all'assolutismo della realtà e come «sistema di eliminazione dell'arbitrarietà»¹⁰⁵. Una resistenza che si attua a partire dalla capacità che la parola e il linguaggio possiedono di creare un orizzonte di senso entro cui possano darsi l'esperienza e l'azione. Questa interpretazione del mito e della sua funzione insieme linguistica e psicologica sembra però trovare un punto cieco nel mondo romano, in

¹⁰¹ Ivi, p. 25.

¹⁰² Ivi, pp. 26 e 28

¹⁰³ Sul rapporto tra *mythos* e *logos* come due aspetti di uno stesso processo, cfr. ivi, p. 35: «La linea di confine tra mito e *logos* è immaginaria, e non rende superfluo indagare sul *logos* del mito nel lavoro di abbattimento dell'assolutismo della realtà. il mito stesso è un pezzo impareggiabile del lavoro del *logos*».

¹⁰⁴ Ivi, p. 29.

¹⁰⁵ Ivi, p. 69.

particolare in quello spazio che rappresenta un'eccezione rispetto all'ordine discorsivo della *civitas*, l'anfiteatro. Si è già visto come uno dei tratti caratteristici dell'arena sia costituito dall'assenza di linguaggio, dal venire meno della parola a vantaggio della spettacolarità, con tutto ciò che essa implica – la tipizzazione in luogo della determinazione, il segno in luogo del testo, la visione in luogo dell'ascolto. Nell'arena il mito, non potendo perciò essere rielaborato come parola, viene ridotto a scenografia:

Tutto ciò che il Rodope si dice abbia visto nelle esibizioni di Orfeo
te l'ha mostrato l'arena, Cesare.

Hanno strisciato le rupi ed è accorsa una foresta meravigliosa,
come si crede fosse il bosco delle Esperidi.

Si vide ogni genere di belve mescolarsi al bestiame,
e molti uccelli si librarono sopra il vate;
ma lui stesso è perito dilaniato da un orso insensibile.

Solo questo particolare discorda dal mito¹⁰⁶.

L'assenza del linguaggio nell'anfiteatro scioglie il legame tra il mito e lo strumento privilegiato della riscrittura del patrimonio classico da parte dell'ellenismo, ovvero l'allegoria, che funzionava da setaccio attraverso cui veniva filtrata tutta la tradizione antica: solo ciò che di essa aveva significato al di là del senso letterale e che si rivelava oltre la superficie testuale (attraverso un'opera ermeneutica di spostamento e sostituzione¹⁰⁷) poteva entrare a far parte della nuova costruzione discorsiva. Così intesa, l'allegoria si definisce per il suo contrasto con la letteralità: mentre la prima indica l'ulteriorità del senso che deve essere ricercato sotto l'apparente evidenza delle parole, la seconda designa viceversa il significato primario del testo, che precede e fa da sostrato e contrappunto all'interpretazione allegorica. La cultura ellenistica, pure in tutta la sua varietà e ricchezza, si poneva, in modo più o meno omogeneo, sotto il segno

¹⁰⁶ «*Quidquid in Orpheo Rhodope spectasse theatro/dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi./Repserunt scopuli mirandaque silva cucurrit./quale fuisse nemus creditur Hesperidum./Adfuit inmixtum pecori genus omne ferarum/et supra vatem multa pependit avis./ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso./Haec tantum res est facta par'historian*» (Marziale, *Liber de spectaculis*, XXI, *op. cit.*, p. 133).

¹⁰⁷ Sul meccanismo di significazione metaforica e sul suo funzionamento linguistico, cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 22-45.

dell'allegoria. E con essa anche Roma. Salvo che nell'anfiteatro, dove l'assenza della parola apre la strada a quello che si può indicare come un *assolutismo della letteralità*.

Che Pasifae si sia accoppiata col toro ditteo è fuor di dubbio, credetemi,
l'abbiamo constatato coi nostri occhi, è stato comprovato l'antico mito.
Non si stupiscano di sé stessi, Cesare, i tempi antichi:
tutto ciò che la fama ha immortalato te lo mostra l'arena¹⁰⁸.

«*Quidquid fama canit, praestat harena tibi*», recita il testo latino. Ecco allora il senso dell'arena: un mondo delle meraviglie, in cui tutti gli elementi del “reale” (potere, diritto, rito) sono *spettacolarizzati*, e in cui, viceversa, i racconti fantastici e fantasiosi vengono *letteralizzati* e diventano realtà. La “verità” del mito passa così per la sua lettera: il supplizio di Prometeo, l'unione di Pasifae con il toro, la morte di Dedalo non sono più racconti da rielaborare o copioni da riscrivere, ma storie che le rappresentazioni dell'arena *prendono alla lettera*: alla recitazione del teatro e alla finzione del racconto si sostituisce la realtà dei corpi dei condannati che fa da contrappunto ai processi di tipizzazione, nella misura in cui non c'è nulla di più singolare e individuato del corpo esposto al supplizio (lo stesso che contemporaneamente il diritto penale, il rito e l'*imperium* trasformano in tipo). La finzione dello spettacolo, con i suoi accorgimenti tecnici, i suoi tempi scenici, le sue maschere, traduce così in realtà il mito. Ma la realtà del mito è un ossimoro: solo l'anfiteatro, che non si cura delle contraddizioni logiche, può metterla in scena muovendosi su quei due assi di violenza e *ludibrium* che rimodellano per l'arena le forme istituzionali, giuridiche e politiche della *civitas*.

Scrivendo a proposito delle esecuzioni dell'anfiteatro, Veyne ricorda come

Una morte atroce [fosse] predisposta per i condannati nelle messinscene mitologiche: si faceva rivestire a un condannato il costume di Ercole sull'Etna e lo si bruciava vivo. Alcuni cristiani condannati a morte furono fatti travestire da Danaidi e quindi preventivamente stuprati, oppure da Dirce e quindi attaccati alle corna di un toro. Prima di Beccaria, sotto l'*Ancien Régime*, i

¹⁰⁸ «*Iunctam Pasiphaën Dictaeo credite tauro:/vidimus, accepit fabula prisca fidem./Nec se miretur, Caesar, longaeva vetustas:/quidquid fama canit, praestat harena tibi*» (Marziale, *Liber de spectaculis*, V, *op. cit.*, p. 121).

supplizi erano atroci, ma in un senso particolare: il potere regale, con una serietà terribile, si abbatteva con tutta la sua forza sul criminale che aveva violato le sue leggi per far toccare con mano la sproporzione delle forze tra il sovrano e il suddito e l'enormità del misfatto; le messinscene romane, da parte loro, sono un *ludibrium*, un atto di sarcasmo: il corpo civico si prende gioco del criminale, per ridere di colui che si era creduto più forte di tutti¹⁰⁹.

Violenza e *ludibrium* hanno dunque a che fare, in prima battuta, con la sorte dei condannati. E tuttavia si è visto a più riprese come i due termini riguardino la conformazione stessa dell'anfiteatro, la sua struttura e la coreografia dei suoi spettacoli, la divisione dei tempi del *munus* e la riscrittura delle forme del diritto, della storia, del rito e del mito. Essi investono cioè tutto lo spazio della scena. Ora, di tutti i termini di questo complesso intreccio che ordina la rappresentazione delle esecuzioni, il mito occupa un posto particolare: esso, nella misura in cui costituisce la cornice narrativa dei supplizi, rimodella tanto lo *ius* che l'*imperium* e il rito. È cioè a partire dalla sua riscrittura che questi principi dell'ordinamento cittadino vengono riconfigurati per l'intrattenimento dell'arena. E tuttavia, parlare di (ri)scrittura del mito a proposito dell'anfiteatro non è del tutto corretto: si tratta piuttosto, come si è visto, di una sua letteralizzazione in immagini, in una scenografia in cui i personaggi diventano reali quanto il supplizio che viene rappresentato:

Come legato alla rupe scitica Prometeo
nutrì l'insaziabile uccello col suo fecondo fegato,
così a un orso caledonio offrì le sue nude viscere,
appeso a una vera croce, Laureolo¹¹⁰.
Vivevano le membra sanguinanti
e in tutto il corpo non v'era più traccia di corpo.
Pagò finalmente il giusto fio:
egli era reo di aver sgozzato il padre o il padrone,
oppure nella sua follia aveva spogliato i templi dei riposti tesori,
o ti aveva appiccato il fuoco, Roma, con le orribili torce.

¹⁰⁹ P. Veyne, *Pagani e carità cristiana davanti ai gladiatori*, cit., p.493.

¹¹⁰ Su Laureolo, noto malfattore la cui storia era divenuta il soggetto di numerosi mimi di grande successo, cfr. T. Wiedemann, *op. cit.*, pp. 83-84.

Lo scellerato aveva coi suoi delitti superato quelli dell'antica leggenda e in lui quello che prima era stato soltanto un mito divenne un supplizio reale¹¹¹.

Il mito “realizzato” e “letteralizzato” viene declinato secondo le direttrici del *ludibrium* e della violenza che ordinano lo spettacolo dell'arena secondo la logica dell'intrattenimento. Letteralità, realtà, parodia e violenza riconfigurano il mito per i *summa supplicia* del *munus*, che rappresentano, per così dire, l'intrattenimento dell'intrattenimento: dopo le *venationes* e prima dei combattimenti gladiatori, essi funzionano come passatempo per il pubblico rimasto sugli spalti durante la pausa di mezzogiorno. In quell'intervallo tra i tempi dello spettacolo, che è spettacolo a sua volta, tutti gli elementi del *munus* (l'*imperium*, il diritto penale, il rito) sono riprodotti nella *mise en abyme* della coreografia dei supplizi.

Ma l'irruzione della realtà nella narrazione, l'incrocio ossimorico di tipizzazione scenica e giuridica, l'individualità del corpo suppliziato, il potere che si mostra nella sua capacità di stupire aprono lo spazio dell'inatteso:

Europa fu trasportata dal toro per le fraterne acque.
Oggi invece un toro ha portato Alcide fra gli astri.
Paragona, o fama, i due giovenchi di Cesare e di Giove:
a parità di peso il nostro l'ha portato più in alto¹¹².

Lo spazio dell'inatteso, del magnifico, dello stupefacente, del mostruoso: è questo lo *splendore* dell'arena e dei suoi supplizi.

1.9. Da Laureolo a Damiens

¹¹¹ «*Qualiter in Scythica religatus rupe Prometheus/adsiduam nimio pectore pavit avem,/nuda Caledonio sic viscera praebuit urso/non falsa pendens in cruce Laureolus./Vivebant laceri membris stillantibus artus/inque omni nusquam corpore corpus erat./Denique supplicium [dignum tulit: ille parentis]/vel domini iugulum foderat ense nocens,/templa vel arcano demens spoliaverat auro./subdiderat saevas vel tibi, Roma, faces./Vicerat antiquae sceleratus crimina famae,/in quo, quae fuerat fabula, poena fuit*» (Marziale, *Liber de spectaculis*, VII, *op. cit.*, p. 123, traduzione parzialmente modificata).

¹¹²: «*Vexerat Europen fraterna per aequora taurus:/at nunc Alciden taurus in astra tulit./Caesaris atque Iovis confer nunc, fama, iuencos:/par onus ut tulerint, altius iste tulit*» (Ivi, XVI b, *cit.*, p. 129).

Nel passo riportato sopra in cui mette a confronto i supplizi dell'*Ancien Régime* con quelli di Roma, Paul Veyne individua uno scarto tra la *serietà* che lo spettacolo della punizione assume in epoca moderna, e il *ludibrium* che invece connota le esecuzioni dei *noxii* a Roma. A proposito di questa distinzione occorre però fare due precisazioni. La prima riguarda il fatto che il *ludibrium*, ovvero la dimensione derisoria e irriverente della violenza istituzionale, rappresenta il tratto caratteristico non di tutti i supplizi romani – che, nella sfera del diritto civile, assumono invece caratteri di solennità e gravità – ma solo dei *summa supplicia* dell'arena. La seconda riguarda la sfera d'azione di tale *ludibrium*: esso, come si è già accennato, non si appunta unicamente sul condannato, ma connota tutti i momenti e gli aspetti del *munus*.

A partire da queste considerazioni, è possibile specificare ulteriormente le differenze che separano lo spettacolo del supplizio romano da quello di antico regime. Si pensi alla famosa descrizione dell'esecuzione di Damiens riportata da Foucault in apertura di *Sorvegliare e punire* e che funziona come paradigma della spettacolarità della coercizione di Antico Regime:

Un aiutante del boia [...] prese delle tenaglie d'acciaio fatte apposta, di circa un piede e mezzo di lunghezza, lo tanagliò prima al grasso della gamba destra, poi alla coscia, poi alle due parti del grasso del braccio destro; in seguito alle mammelle. Questo aiutante, benché forte e robusto, fece molta fatica a strappare i pezzi di carne che prendeva con le sue tenaglie due o tre volte nello stesso posto, torcendo, e quello che egli toglieva formava ogni volta una piaga della grandezza di uno scudo da sei lire. [...] Lo stesso tagliatore prese poi con un cucchiaio di ferro, dalla marmitta, un po' di quella droga bollentissima e la gettò a profusione su ciascuna piaga. Poi vennero annodate le corde destinate ad attaccare i cavalli, poi i cavalli furono attaccati ad ognuna delle membra, lungo le cosce, gambe, braccia. [...] Malgrado tutte le sofferenze sopra dette, egli alzava la testa e si guardava coraggiosamente. Le corde, strette tanto forte dagli uomini che ne tiravano i capi, gli facevano soffrire mali inespriabili¹¹³.

¹¹³ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 6.

le procedure dell'esecuzione procedono tra varie difficoltà. Alla fine, si decide di tagliare gli arti del condannato:

Dopo due o tre tentativi, il boia di Samson e quello che lo aveva tanagliato tirarono ciascuno un coltello dalla tasca e tagliarono le cosce dal tronco del corpo; i quattro cavalli essendo da tiro, portarono via le due cosce. [...] staccate queste quattro parti, i confessori scesero per parlargli, ma l'aiutante del boia disse che era morto, ma la verità è che io vedevo l'uomo agitarsi e la mascella inferiore andare avanti e indietro come se parlasse¹¹⁴.

Rispetto ai *summa supplicia* descritti da Marziale vale la pena sottolineare due differenze. La prima riguarda il luogo dell'esecuzione: il supplizio di Damiens si svolge nella piazza della città, mentre le condanne del *munus* avvenivano nello spazio chiuso dell'anfiteatro¹¹⁵, che segnava i confini dell'*otium*, o meglio di quella particolare forma di *otium* che veniva donato in modo inatteso e gratuito alla città. Un dono che, nel caso del Colosseo, assumeva addirittura il significato di una restituzione al popolo romano, celebrata con cento giorni di *munera* e commemorata negli epigrammi di Marziale:

Qui, dove il solare colosso gode così da vicino della vista degli astri
e in mezzo alla strada si innalzano alti macchinari scenici,
l'odioso palazzo del crudele re sfolgorava
e una sola dimora riempiva l'intera città.
Qui, dove s'elewa la mirabile mole dello splendido Anfiteatro,
c'erano gli stagni di Nerone.
Qui, dove ammiriamo le terme, dono velocemente costruito,
toglieva ai miseri un tetto la proprietà di un superbo.
Dove il portico di Claudio allunga le sue vaste ombre,
andava a morire l'estrema parte del Palazzo.
Roma viene restituita a sé stessa e sotto il tuo governo, Cesare,

¹¹⁴ Ivi, p. 7.

¹¹⁵ Se è vero che i primi *munera* si svolgevano nel foro, ciò avveniva però sempre all'interno di una struttura architettonica (anche provvisoria) che isolava lo svolgimento degli spettacoli dagli altri luoghi della *civitas*. Su questo cfr. F. Guidi, *op. cit.*, pp. 32-33.

sono a disposizione del popolo le delizie che prima erano riservate al tiranno¹¹⁶.

I *munera* e l'anfiteatro, lo si è detto a più riprese, rappresentano un tempo e un luogo di sospensione ed eccedenza rispetto agli spazi e ai tempi della *civitas*, i cui principi ordinatori e le cui pratiche vengono ridisegnati secondo i modi della violenza e del *ludibrium* che governano l'intrattenimento dell'arena; nulla di più diverso dalla serietà dei supplizi di Antico Regime in cui la popolazione assiste sulla piazza, nel centro della vita politica ed economica della città moderna¹¹⁷, allo splendore e alla grandezza di un potere che fa letteralmente a pezzi chi gli si oppone, e in cui lo spettacolo della punizione è consacrato al dispiegarsi della sua forza. La seconda differenza ha a che fare con il rivolgimento della prospettiva da cui lo spettatore moderno osserva il corpo del condannato. Allo sguardo divertito e incantato che assiste allo splendore dell'arena, si sostituisce infatti la visione insieme pietosa e autoptica del corpo dissezionato. Tra antico e moderno si apre dunque uno scarto radicale nella costruzione dell'immagine, della rappresentazione e della fruizione del supplizio.

Il primo strappo, capace di compromettere la tenuta del paradigma classico, si produce alla fine del mondo antico, nel quadro di quella rivoluzione assiologica che segna il venir meno delle sue strutture di riferimento, messa in atto dal cristianesimo e dalla sua progressiva diffusione nell'Impero romano. È infatti proprio a partire dallo spettacolo del supplizio e del corpo sofferente che la nuova religione è andata definendo la sua economia della salvezza ed elaborando il sistema di simboli che ne hanno ordinato l'immaginario teologico.

Il ruolo centrale che la carne e lo spettacolo della sua sofferenza rivestono nel sistema di valori e nella dottrina cristiani deriva però in prima istanza dalla frattura che già l'arena e i *summa supplicia* rappresentano rispetto alla *weltanschauung* classica. Si è parlato a più riprese del rapporto che Roma intrattiene con il mondo greco e di come l'anfiteatro

¹¹⁶«*Hic ubi sidereus propius videt astra colossus/et crescunt media pegmata celsa via,/invidiosa feri radiabant atria regis/unaque iam tota stabat in urbe domus;/hic ubi conspicui venerabilis Amphitheatri/erigitur moles, stagna Neronis erant;/hic ubi miramur velocia munera thermas./abstulerat miseris tecta superbus ager;/Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,/ultima pars aulae deficientis erat./Reddita Roma sibi est et sunt te preside, Caesar,/deliciae populi, quae fuerant domini*» (Marziale, *Liber de spectaculis*, II, *op. cit.*, pp. 117-119).

¹¹⁷ Cfr. M. Vitale e D. Scafoglio (a cura di), *La piazza nella storia. Eventi, liturgie, rappresentazioni*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995.

(e più in generale gli spettacoli romani) funzionino nel senso di uno svuotamento e di una parodia dei modelli ellenici. Ora, tale manipolazione della cultura greca ha un effetto tanto inatteso quanto latentemente rivoluzionario: essa cioè produce una sovversione dell'ontologia classica costruita sulla priorità dell'anima sul corpo, dell'essere sul divenire, della forma sulla materia.

Su tale costruzione ontologica si tornerà più diffusamente nel capitolo successivo. Quello che però interessa intanto notare è la portata rivoluzionaria che il *munus* e i *summa supplicia* romani rappresentano rispetto a questo paradigma, nella misura in cui, per la prima volta nell'antichità, mettono al centro della scena il corpo nella sua precarietà e debolezza. Ed è da qui, dallo spettacolo del supplizio inteso come spettacolo del corpo sofferente, che prende le mosse la rivoluzione del cristianesimo. Una rivoluzione che mette a tema tale rivolgimento ontologico nella misura in cui a partire da esso elabora la sua nuova assiologia, che prende le mosse, a sua volta, da quella rappresentazione tipicamente romana del supplizio, in cui la parodia e la caricatura delle forme greche arrivano a mettere in crisi, loro malgrado, l'ordine simbolico e discorsivo classico. Per comprendere la portata del rivolgimento cristiano dello spettacolo del supplizio bisogna ripartire allora dall'analisi degli spettacoli romani, cambiando però angolo di osservazione: dal *Liber de spectaculis* di Marziale al *De spectaculis* di Tertulliano.

2.1. Premessa

La distanza tra il *Liber de spectaculis* di Marziale e il *De spectaculis* di Tertulliano non si spiega semplicemente con l'intervallo cronologico che divide i due testi. Opere ben più distanti danno conto di una continuità di pensiero e pratiche che hanno resistito per secoli, se non millenni, mentre altre, composte nello stesso giro d'anni, testimoniano di un rivolgimento capace di spezzare la durata (e la concezione stessa) del tempo. Ciò è particolarmente vero nel caso del cristianesimo, che compare improvvisamente – anche se all'inizio in modo marginale e decentrato – nel flusso uniforme (o presunto tale) delle genealogie e delle cronologie del mondo antico². C'è maggiore continuità – una continuità senz'altro ricercata e costruita a bella posta – tra l'*Eneide* di Virgilio e i poemi omerici, o tra gli idilli di Catullo e le liriche di Saffo che tra le lettere paoline e i coevi trattati di Seneca. Se l'antichità classica ed ellenistica è tesa in uno sforzo costante di ricerca e costruzione di persistenze e contiguità culturali, politiche e storiche tra un'epoca e l'altra, e da un'opera collettiva di rimozione delle fratture e dei cambiamenti che pure l'attraversano, il primo cristianesimo procede in modo diametralmente opposto, ripetendo ininterrottamente la propria alterità rispetto a ciò che lo circonda e rimarcando la frattura che l'evento da cui ha origine – l'incarnazione, la morte in croce e la resurrezione del figlio di Dio – rappresenta rispetto al tempo pagano³.

In questo senso i centoventi anni che separano i due *De spectaculis*⁴ sono meno significativi di quanto non si potrebbe pensare, e l'assonanza dei titoli tanto più

¹ Una versione molto rimaneggiata di alcune parti di questo capitolo è stata pubblicata con il titolo *Dalla parte della madre. Linee d'interpretazione del simbolico cristiano dei primi secoli* nella rivista «Annali di studi religiosi», 18, 2017, pp. 199-218. Le parti sulla tipologia e sull'immagine cristiana devono molto alle lezioni e al confronto con il professor Daniele Guastini.

² Su questo si veda in particolare P. Brown, *Il sacro e l'autorità. La cristianizzazione del mondo romano antico*, Donzelli, Roma 1996; S. Mazzarino, *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano*, Rizzoli, Milano 1995; P. Veyne, *Quando l'Europa è diventata cristiana (312-394). Costantino, la conversione, l'impero*, Garzanti, Milano 2017.

³ Cfr. S. Mazzarino, *La fine del mondo antico*, cit.

⁴ Sulla datazione del *De spectaculis* cfr. S. Isetta, *Introduzione a Gli spettacoli*, in Tertulliano, *Opere catechetiche*, a cura di S. Isetta, Città Nuova, Roma 2008, p. 17.

interessante, nella misura in cui la lettura comparata dei due testi dà conto dell'inversione prospettica che investe il mondo antico. Un'inversione in cui la questione degli spettacoli – della loro messa in scena e della loro fruizione – si inquadra nel contesto più generale del problema della rappresentazione e delle immagini – poietiche o mimetiche – su cui si gioca per il cristianesimo tanto lo scontro con il mondo pagano, «pieno di dei e delle loro rappresentazioni», che la costruzione della sua dottrina e ortodossia.

Spettacolo e immagine sembrano di primo acchito avere poco in comune: solo un generico riferimento all'esperienza della visione li tiene insieme. Un legame debole, che difficilmente parrebbe poter delineare qualcosa di diverso da un rapporto tra genere e specie. E tuttavia il cristianesimo allaccia tra i due un nesso affatto particolare di implicazione reciproca, che ne annoda le fila attorno a quello che diventerà il simbolo per eccellenza della nuova religione: la croce. «Il più crudele dei supplizi», la pena più ignominiosa, riservata a schiavi, disertori e ribelli⁵, la crocifissione – paradigma della spettacolarizzazione romana della punizione – rappresenta il perno su cui ruota la rivoluzione prospettica del cristianesimo. Una rivoluzione che funziona nel senso di un'appropriazione e risignificazione della croce, con tutto ciò che essa si porta dietro: sovvertimento dell'ontologia classica a partire dalla centralità che viene ad assumere lo spettacolo del corpo sofferente; rovesciamento del logos e del suo *ordine* discorsivo in virtù del *disordine* che la follia della croce porta nel cuore dell'antichità; inversione del tempo, che l'evento della crocifissione «abbrevia»⁶, dando nuovo senso al passato tanto giudaico che pagano; rielaborazione dell'immagine e del suo statuto ermeneutico.

L'intera costruzione dottrinale del cristianesimo e il sovvertimento che mette in atto delle categorie logiche e ontologiche del mondo antico muovono da questa forma specifica dello spettacolo del supplizio e dell'immagine del corpo martoriato di Cristo – immagine scandalosa di un dio agonizzante sulla croce⁷. È attorno a questa figura dello spettacolo e al nesso affatto particolare che viene a istituirsi tra la realtà storica della croce e la sua

⁵ Sulla pena della crocifissione si veda in particolare E. Cantarella, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, cit., pp. 203-215; G. Samuelsson, *Crucifixion in Antiquity. An Inquiry into the Background and Significance of the New Testament Terminology of Crucifixion*, Mohr Siebeck, Tübingen 2013; e J.G. Cook, *Crucifixion in the Mediterranean World*, Mohr Siebeck, Tübingen 2014.

⁶ Paolo, *1 Cor* 7, 29-31.

⁷ Sul sovvertimento messo in atto dal cristianesimo in generale e dalla croce in particolare, cfr. M. Hengel, *Crucifixion. In the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross*, SCM Press, London 1977; E. Prinzivalli e M. Simonetti, *La teologia degli antichi cristiani (secoli I-V)*, Morcelliana, Brescia 2012; G. Filoramo e D. Menozzi, *Storia del cristianesimo. L'antichità*, Laterza, Roma-Bari 2002; e R.M. Jensen, *The Cross. History, Art, and Controversy*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017, pp. 1-24.

capacità iconopoietica (su cui si tornerà a breve) che si ordineranno le produzioni culturali, gli apparati istituzionali e giuridici, e le teorie filosofiche e politiche di lì fino (almeno) alle soglie della modernità. Così, il supplizio e la sua rappresentazione, risignificati dallo sguardo cristiano, finiranno per occupare un posto centrale nella costruzione dell'immaginario e del simbolico occidentali per lungo corso di tempo.

La rivoluzione cristiana, che muove dalla prassi punitiva romana, non va però intesa come una sorta di ristrutturazione degli elementi implicati nella costruzione della scena del supplizio antico. La configurazione di legge, potere, e narrazione che iscrive il corpo del condannato nel contesto dei supplizi romani, e che si è esaminata nel capitolo precedente, è la stessa che ordina la rappresentazione della crocifissione di Gesù. Nessuno di questi elementi viene messo in discussione dall'assunzione della croce come momento e immagine fondativi della nuova religione. È piuttosto un cambiamento di prospettiva – l'appropriazione dell'immagine del corpo sofferente e umiliato, e della carne straziata e sanguinante – a determinare lo scivolamento dall'ontologia antica alla teologia cristiana. È allora su queste linee di ricerca – lo statuto dell'immagine, il ruolo del corpo e della materia, il sovvertimento della visione e della concezione del tempo – che converrà condurre l'indagine sulla rappresentazione cristiana del supplizio, all'interno di uno schema generale della punizione che si mantiene inalterato rispetto a quello romano. Bisogna perciò soffermarsi in prima battuta su quel rovesciamento cristiano dello sguardo che si dà nel contesto del supplizio classico, e sulla re-visione che si spinge al punto di scardinare i perni (linguistici, simbolici, teologici, ontologici e alla fine anche politici) su cui si reggeva l'universo pagano.

La questione è ovviamente molto complessa e chiama in causa problemi filosofici e storici di cui non è possibile dare qui conto in modo esaustivo. In questo senso il *De spectaculis* e più in generale l'opera di Tertulliano funzioneranno da punto di riferimento e condensazione di un quadro più generale: da un lato perché, ingaggiando una lotta continua con le differenti eresie che fioriscono attorno alla questione della doppia natura di Cristo (Figlio di Dio e figlio di Maria) e della sua morte in croce, nei suoi scritti si va definendo, per la prima volta, l'"ortodossia" della crocifissione e della carne di Cristo; dall'altro perché Tertulliano è il primo (non solo tra gli autori cristiani) a elaborare, a partire dalla sua dottrina della croce, quella che si può indicare, in via di approssimazione,

come un' *estetica del supplizio*⁸. Un'estetica che muove, e non può che muovere, dal nuovo statuto che l'immagine viene ad assumere nella teologia cristiana, intrinsecamente ambiguo non solo o non tanto perché stretto tra il divieto mosaico di farsi immagini⁹ e la messe di *eidola* pagani da cui deve imparare a distinguersi¹⁰, ma (in modo più originario) perché diviso tra un Cristo Figlio e immagine di Dio¹¹ e lo spettacolo del suo supplizio e della sua morte «troppo umana».

Immagine e spettacolo, che si intrecciano attorno alla scena della croce, intersecano perciò questioni teologiche fondamentali – la generazione del Figlio di Dio, la sua doppia natura umana e divina, la verità della sua morte in croce, la realtà della sua resurrezione – venendo allo stesso tempo chiamati in causa nello scontro che impegna il cristianesimo sul doppio fronte dello smarcamento dalla sua matrice giudaica¹² e dall'ontologia classica¹³.

Così, davanti alla croce si contrappongono due mondi e due sguardi sul mondo: da una parte la derisione dei soldati e del popolo romano che si fanno scherno di Cristo «re dei giudei»; dall'altra il pianto delle Marie ai piedi di Gesù, la pietà dei fedeli, il racconto dei Vangeli, e la loro promessa di redenzione. È su questa scena, che agli occhi pagani non

⁸ Sul pensiero di Tertulliano e il suo ruolo nell'elaborazione della dottrina cristiana, cfr. tra gli altri C. Fredouille, *Tertullian et la conversion de la culture antique*, Etudes Augustiniennes, Paris 1972; T. D. Barnes, *Tertullian. A Historical and Literary Study*, Clarendon Press, Oxford 1985; ed E. Osborn, *Tertullian, First Theologian of the West*, Cambridge University Press, Cambridge 2001. Sul pensiero "estetico" di Tertulliano, cfr. invece G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

⁹ Cfr. *Es* 20, 4.

¹⁰ Cfr. in particolare P.C. Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford 1994; H.-I. Marrou, *Decadenza romana o tarda antichità? III-IV secolo*, Jaca Book, Milano 1997; R.M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London-New York 2000; T.F. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005; G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit.; D. Guastini (a cura di), *Genealogie dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La casa Usher, Firenze 2014.

¹¹ Cfr. R. Cantalamessa, *Cristo "immagine di Dio". Le tradizioni patristiche su Colossesi I, 15*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», vol. 16 (1980), pp. 181-212.

¹² Il divieto di farsi «idolo o immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra» (*Es* 2,2) sembra essere messo in discussione, prima ancora che dagli affreschi che compaiono nelle catacombe a partire dal III secolo d.C., dalla stessa dottrina dell'incarnazione, a partire cioè dall'idea di un Dio che, divenendo uomo, si fa immagine. Su questo cfr. D. Guastini, *Parola, immagine, figura*, in Id. (a cura di), *Genealogie dell'immagine cristiana*, cit. pp. 7-36; G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit. pp. 70-101.

¹³ Il tema della generazione di Cristo da Dio e dall'uomo non può non confrontarsi con la teoria classica della generazione, che chiama in causa i concetti – insieme ontologici, estetici e "biologici" – di forma e materia, che attraversano tutto il pensiero antico. Sulle implicazioni teologiche e filosofiche dell'immagine cristiana cfr. A. Magris, *Il tema dell'immagine di Dio: Giudaismo, cristianesimo e gnosticismo*, in D. Guastini (a cura di), *Genealogie dell'immagine cristiana*, cit., pp. 191-208.

ha nulla di diverso dagli spettacoli descritti da Marziale, che si produce il capovolgimento dell'ordine antico.

2.2. *La questione delle immagini*

Si è accennato a come la questione dell'immagine stia al centro della dottrina cristiana nella misura in cui l'incarnazione e il supplizio di Cristo funzionano come punto di irradiazione di significato, di costruzione di senso e di riorganizzazione dell'immaginario antico. E tuttavia la croce, che pure è al cuore della teologia e della rivoluzione ontologica del cristianesimo, tarda a imporsi come simbolo e a trovare una forma codificata di rappresentazione¹⁴. Tale incongruenza non si esaurisce con il noto ritardo dell'arte cristiana, che fatica a svincolarsi dai timori e dai sospetti di idolatria che pesano sulla produzione artistica, e a districarsi fra le trappole della *mimesis* classica – mentre, sul versante dell'apologetica, la dottrina è impegnata a marcare la propria differenza dalle varie eresie che fioriscono nei primi secoli del cristianesimo¹⁵. Un ritardo peraltro di ben due secoli: le prime tracce di un'arte riconoscibile nella sua matrice cristiana risalgono infatti solo all'inizio del III secolo, come anche le prime attestazioni del simbolo della croce nelle catacombe¹⁶ – mentre per una iconografia della crocifissione bisognerà aspettare addirittura il V secolo¹⁷.

L'immagine cristiana si produce così a partire da una sequenza di contrattempi, di posposizioni e temporeggiamenti, tanto più singolare se si considera, da una parte, la sua necessaria implicazione nella dottrina dell'incarnazione – secondo cui Dio, facendosi uomo, si sarebbe reso *visibile* – e, dall'altra, il ruolo che le figure della passione,

¹⁴ Ciò è vero a maggior ragione per l'iconografia della crocifissione. Cfr. F. Harley-McGowan, *The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity*, in C. Entwistle e N. Adams (a cura di), *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity*, British Museum Press, London 2011, pp. 214-220; e R.M. Jensen, *The Cross*, cit., pp. 74-96.

¹⁵ Quella gnostica in particolare, che sull'immagine e la teologia dell'"apparenza" costruisce la sua interpretazione dell'evento cristico. Su questo cfr. G. Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Roma-Bari 1987; e a A. Orbe, *Introduzione a Id.* (a cura di), *Il Cristo. Testi teologici e spirituali dal I al IV secolo*, vol. I, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2005, pp. XXIII-XL.

¹⁶ Sulla diffusione del simbolo della croce e della sua iconografia, cfr. tra gli altri J. Danielou, *I simboli cristiani primitivi*, Arkeios, Roma 1997, pp. 149-158; B. Ulianich (a cura di), *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Electa Napoli, Napoli 2000; e R. M. Jensen, *The Cross*, cit.

¹⁷ La sua prima attestazione è generalmente riconosciuta nel bassorilievo della Basilica di Santa Sabina, datato al V secolo, su cui cfr. A. Ballardini, *La "crocefissione" nella porta della Basilica di S. Sabina in Roma*, in B. Ulianich, *La Croce: iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), vol. I, Elio De Rosa, Napoli 2007, pp. 271-292.

dell'agonia e della morte di Cristo rivestono nello sconvolgimento del mondo antico e nella costruzione dell'impalcatura dottrinarica della nuova religione; uno sconvolgimento che, come si è visto, funziona innanzitutto nel senso di una torsione dello sguardo a partire dall'immagine – impensabile e scandalosa per le categorie dell'antichità pagana e del giudaismo – di un dio morente. In questo senso si specifica meglio il rapporto di implicazione reciproca tra immagine e spettacolo del supplizio, per cui la prima si modifica in virtù del modo in cui il secondo viene investito da un nuovo sguardo a sua volta effetto della trasformazione che investe il contenuto semantico dell'immagine.

Questo circuito di risignificazione reciproca tra spettacolo, immagine e sguardo è tenuto insieme (e in movimento) dall'evento storico del supplizio di Gesù. È proprio questa storicità a determinare la riconfigurazione cristiana prima della teoria e poi della prassi dell'immagine, nella misura in cui fa irrompere il *tempo* e il *realismo* nel cuore del suo ordinamento ontologico e mimetico. Tale ordine, che aveva strutturato e retto il mondo antico fino ad allora, viene intaccato innanzitutto nel contesto apparentemente marginale e secondario dello statuto dell'immagine, che prima di poter diventare un problema specificamente artistico, è chiamata a farsi carico, in una certa misura, della messa in questione cristiana dell'ordine metafisico classico.

2.3. *Tempo e realtà*

Con il cristianesimo, dunque, il tempo irrompe nell'immagine. E tuttavia, per capire il senso e la portata di questa irruzione, è necessario in prima battuta delineare la traiettoria teorica e linguistica del termine con cui la nuova religione si riferisce all'immagine, quel concetto di *typos*, tradotto in latino con *figura*, che segue una linea differente rispetto alla tradizione classica dell'immagine come *eidos* ed *eikon*. Nel mondo pagano, sia greco che romano, la sua estensione semasiologica va dal significato di impronta e copia, che si era andato definendo in ambito poetico e mimetico, a quello di forma, elaborato invece in un contesto più filosofico, fino a specificarsi nella definizione dei principi della retorica come «formulazione del discorso che si allontana dall'uso comune e più ovvio»¹⁸. Lo scarto fondamentale rispetto a questa serie di slittamenti semantici si registra per la prima

¹⁸Cfr. E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 184.

volta nel contesto dell'esegesi biblica¹⁹, dove il termine assume la sua specifica configurazione cristiana. Nel quadro dell'esegesi scritturale "figura"²⁰ assume infatti il significato proprio di «una profezia reale o una figura anticipatrice del futuro; "figura" è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. Il rapporto reciproco dei due fatti è reso riconoscibile attraverso una concordanza o somiglianza»²¹. La declinazione cristiana di *typos* e *figura* si definisce perciò per la presenza costante di due termini, di cui l'uno funziona sempre come anticipazione e prefigurazione dell'altro.

Il primo a codificarne l'uso cristiano è Tertulliano, che ne chiarisce a più riprese il senso. Si pensi ad esempio a un noto passaggio del *De anima*, in cui si dice che «se Adamo era una figura di Cristo, il sonno di Adamo era la morte di Cristo che si sarebbe addormentato nel sonno della morte perché dalla ferita del suo costato venisse figurata la Chiesa, vera madre dei viventi»²². La figura di Adamo anticipa Cristo (la sua nascita e la sua resurrezione, che riscatta l'umanità del suo peccato originale), e la generazione di Eva dalla sua costola prefigura la nascita della Chiesa. In entrambi i casi si tratta di eventi *reali* del passato biblico che anticipano eventi altrettanto reali del Nuovo Testamento e che ne invertono il segno negativo: dalla colpa alla redenzione, dalla caduta alla promessa della salvezza. Ogni episodio dell'Antico Testamento può essere interpretato in senso figurale (o tipologico, secondo la dizione greca), come anticipazione dell'evento dell'incarnazione.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare indefinitamente, in particolare a partire dall'opera di Clemente alessandrino, con cui si comincerà ad accogliere tutto ciò che del paganesimo è in grado di passare la prova dell'interpretazione tipologica. Le immagini che iniziano a comparire dal III secolo in poi seguono lo stesso principio dell'esegesi figurale: l'orante, il buon pastore, il filosofo, l'Orfeo incantatore di fiere, i tre giovani nella fornace,

¹⁹ Ciò non stupisce, dal momento che, come si è detto, la dottrina si struttura sul tema dell'immagine ben prima che l'arte cristiana faccia la sua comparsa sulle pareti delle catacombe.

²⁰ Sul concetto di figura e interpretazione figurale, cfr. i classici J. Danielou, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Il Mulino, Bologna 1975; E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 174-221; Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Einaudi, Torino 2000, pp. 171-178 e 210-221; e, più di recente, gli interventi di E. Fabietti e M. Domenichelli raccolti in I. Paccagnella e E. Gregori (a cura di), *Mimesis: l'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Esedra, Padova 2009, pp. 113-122 e 123-142.

²¹ Ivi, pp. 186-187.

²² «Si enim Adam de Christo figuram dabat, somnus Adae mors erat Christi dormituri in mortem, ut de iniuria perinde lateris eius uera mater uiuentium figuraretur ecclesia» (Tertulliano, *De anima*, 43, 10, citato in ivi, p. 187).

immagini cristiane nella misura in cui funzionano come *figurae* della storia biblica, tanto dell'Antico che del Nuovo Testamento²³.

Dunque, *figura* e *typos* come prefigurazioni *reali* di *eventi storici*, la cui realtà e la cui storicità (in particolare nel caso degli episodi biblici) poggiano a loro volta sulla realtà e la storicità dell'evento della crocifissione²⁴, implicito in ogni immagine e in ogni interpretazione dei testi sacri, in ogni correlazione istituita tra le storie della Bibbia. Esso infatti rappresenta il perno attorno a cui le figure del passato si intrecciano e assumono il loro significato specifico secondo la temporalità dell'*après-coup*, per cui eventi anteriori acquistano senso a partire da un punto e da un tempo posteriori – che nel caso della tipologia cristiana coincidono con la croce, capace di *realizzare* e portare a compimento le storie bibliche. È perciò in virtù della sua forza di attrazione che essa presiede implicitamente a ogni episodio delle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, insieme come termine *ad quem* dello sviluppo narrativo e termine *a quo* della risignificazione figurale, secondo due movimenti temporali divergenti (uno rivolto al passato, l'altro incardinato nel presente) che trovano nella scena del supplizio il centro che ne ordina i nessi logici e cronologici.

Ma esiste anche una terza linea temporale che, a partire dalla scena del supplizio, attraverso il racconto della resurrezione, e in quell'abbreviarsi della storia a cui l'incarnazione ha dato l'avvio, apre il tempo a un futuro reso prossimo dall'attesa della parusia, del ritorno di Cristo, della promessa della salvezza e della resurrezione della carne che i primi cristiani credevano imminente²⁵. Ai due movimenti di prefigurazione e compimento della dialettica tipologica si aggiunge così un "terzo tempo", quello dell'avvento del regno di Dio, termine ultimo della redenzione dell'umanità cominciata già con l'evento della croce, e con il taglio che questa ha prodotto nella storia. Un taglio da cui ha origine la concezione messianica del tempo caratteristica della prima fase del cristianesimo, in cui all'attesa del ritorno del Figlio corrisponde la sospensione del calendario pagano e delle sue «preoccupazioni»²⁶, a cui fa eco il monito paolino a

²³ Cfr. H.-I. Marrou, *op. cit.*, pp. 63-70; e D. Guastini, *Per una genealogia delle immagini cristiane*, «Acta Philosophica», vol. 2, 20, 2011, pp. 273-306.

²⁴ Sul rapporto tra evento della croce e storia, cfr. il testo classico di O. Cullmann, *Cristo e il tempo. La concezione del tempo e della storia nel cristianesimo primitivo*, EDB, Bologna 2005; M. Simonetti, *Il Vangelo e la storia. Il cristianesimo antico (secoli I-IV)*, Carocci, Roma 2010.

²⁵ Cfr. A.L. Moore, *The Parousia in the New Testament*, Brill, Leiden 1966, pp. 160-174.

²⁶ Sul messianismo nel cristianesimo primitivo, cfr. J.A. Fitzmyer, *The One who is to Come*, William B. Eerdmans, Grand Rapids-Cambridge 2007; C. Freeman, *Il cristianesimo primitivo. Una nuova storia*,

condurre una vita *sine cura*: «Questo vi dico, fratelli: il tempo ormai si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; coloro che piangono, come se non piangessero e quelli che godono come se non godessero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano del mondo come se non ne usassero appieno: perché passa la scena di questo mondo»²⁷.

2.4. *L'idolatria*

La realtà terrena perciò non appartiene (e non deve appartenere) all'orizzonte di senso cristiano: tutto ciò che esiste e si mostra secondo i modi e le categorie del paganesimo non merita cura, e anzi, deve essere respinto come segno del diavolo e di una tentazione mondana che allontana dalla salvezza. Così, fin dai suoi esordi, nel cuore del cristianesimo si configura una contraddizione insanabile (a un tempo estetica, ontologica e morale) tra l'immagine del Dio incarnato (lo spettacolo della crocifissione e del corpo sofferente che stravolgono il punto di osservazione sul supplizio) e un rifiuto radicale delle immagini della quotidianità e dei modi di vita pagani – quell' "odio del visibile"²⁸ che, secondo Didi-Huberman, caratterizzerebbe gli inizi del pensiero cristiano. Un odio esemplificato, ancora una volta in modo paradigmatico, dall'opera di Tertulliano, percorsa pressoché interamente da una condanna senza appello dell'idolatria, che investe ogni forma di produzione e fruizione delle immagini pagane. Nel *De spectaculis* in particolare, tale condanna raggiunge la sua espressione più estrema, arrivando a investire l'intera sfera del visibile, e dando prova così, una volta di più, della profonda distanza che separa l'opera tertulliana dall'omonimo *Liber* di Marziale:

Quando entrati nell'acqua professiamo la fede cristiana secondo le parole della sua legge, noi attestiamo con la nostra stessa bocca che abbiamo rinunciato al diavolo e alla pompa e ai suoi angeli. Cosa sarà infatti più altamente specifico,

Einaudi, Torino 2010; e M.V. Novenson, *The Grammar of Messianism. An Ancient Jewish Political Idiom and Its Users*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 217-262.

²⁷ Paolo, *1 Cor 7*, 28-38. Sul ruolo di Paolo nella costruzione del primo cristianesimo, cfr. O. Cullmann, *op. cit.*; J. Taubes, *La Teologia politica di San Paolo. Lezioni tenute dal 23 al 27 febbraio 1987 alla Forschungsstätte della Evangelische Studiengemeinschaft di Heidelberg*, Adelphi, Milano 2008; K. Berger, *L'apostolo Paolo. Alle origini del pensiero cristiano*, Donzelli, Roma 2003; e A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2010.

²⁸ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., p. 60.

in cui vadano annoverati il diavolo e le sue pompe e i suoi angeli, che l'idolatria? Da essa ogni spirito immondo e malvagio trae, per così dire, i nostri omaggi [...]. Se dunque è stabilito che tutto l'apparato degli spettacoli trae la sua essenza dall'idolatria, sarà indubbiamente presupposto che anche agli spettacoli attiene la testimonianza della nostra rinuncia fatta nel battesimo, in quanto essi sono assoggettati al diavolo e alle sue pompe e ai suoi angeli per il tramite naturalmente dell'idolatria²⁹.

L'idolatria è per Tertulliano «il principale crimine del genere umano»³⁰ e la prima tentazione a cui deve rinunciare ogni cristiano – una rinuncia per altro implicita nel gesto stesso del battesimo³¹. L'estensione semantica del termine finisce così per abbracciare tutti i vizi e i peccati degli uomini, e, con questi, ogni forma di rappresentazione: se infatti tutto è idolatria, tutto è anche idolo, immagine in senso pagano, ovvero mimesi, imitazione, sembianza e simulacro.

Non bisogna lasciarsi fuorviare da un'apparente analogia tra la formulazione tertulliana, e più in generale cristiana, della condanna delle cose del mondo e della loro riproduzione e la nota accusa che Platone (e con lui una parte del mondo antico) rivolge alle *technai* mimetiche, secondo cui esse produrrebbero solo inganni e illusioni, nella misura in cui non rappresenterebbero altro che copie sbiadite di realtà superiori – le idee, gli *eide*. Nulla è più distante dall'universo e dall'assiologia dell'*eidōs* classico (e platonico in particolare) degli strali lanciati dagli apologeti cristiani contro la *poiesis* e la *mimesis* pagane. Nel primo caso infatti l'accusa rivolta al mondo sensibile muove da una teoria della forma che ne afferma l'esistenza imperitura, immortale, eterna e incorruttibile, contrapposta, con tutta la forza dell'intemporalità, al divenire delle cose; nel secondo essa procede dal luogo diametralmente opposto della storia, dell'evento della morte in croce di Dio. Un Dio che soccombe (e non può che soccombere) sulla croce, nel dolore,

²⁹ «Cum aquam ingressi Christianam fidem in legis suae verba profiteremur, renuntiasse nos diabolo et pompae et angelis eius ore nostro contestamur. Quid erit summum ac principium, in quo diabolus et pompae et angelis eius censeantur, quam idolatria? Ex qua omnis immundus et nequam spiritus, ut ita dixerim, quia nec divitius de hoc. Igitur si ex idolatria universam spectaculorum paraturam constare constiterit, indubitate praeiudicatum erit etiam ad spectacula pertinere renuntiationis nostrae testimonium in lavacro, quae diabolo et pompae et angelis eius sint mancipata, scilicet per idolatriam» (Tertulliano, *Gli spettacoli*, 4, 1-2, in Id., *Opere catechetiche*, cit., pp. 39-41).

³⁰ «Principale crimen generis humani» (Tertulliano, *L'idolatria*, 1, 1, in Id., *Opere montaniste*, vol. 1, a cura di G. Azzali Bernardelli, F. Ruggiero, E. Sanzi e C. Schipani, Città Nuova, Roma 2011, p. 339).

³¹ Cfr. *ivi*, 6, pp. 350-353.

nell'umiliazione e nello scempio del corpo suppliziato. Al cuore dell'odio del visibile sta dunque una "differenza ontologica" incolmabile, in cui per la prima volta, nella dicotomia di forma e materia su cui si costruisce il pensiero antico, il piano assiologico e la comprensione del reale poggiano non sulla prima ma sulla seconda, con tutto ciò che essa comporta: il corpo nella sua fragilità, la carne nella sua capacità di soffrire e patire, la generazione della madre nella sua passività riproduttiva.

2.5. *La questione ontologica*

Forma e materia costituiscono i due poli attorno a cui si struttura il simbolico e l'ordine discorsivo antichi: l'ontologia, l'etica, la biologia, l'estetica, come anche la produzione poetica e mimetica dell'antichità, muovono dal presupposto che la realtà si produca dall'articolazione dell'una e dell'altra. O meglio, dell'una sull'altra: la materia funziona infatti come sostrato passivo della capacità generativa e ordinante della forma. Da una parte – dalla parte dell'*eidos* e della sua persistenza e incorruttibilità – si trova l'essere vero, che dispone i fenomeni secondo i modi del *logos*, senza però dividerne per questo la natura precaria e corruttibile. Dall'altra parte – dalla parte della materia e della sua passività – sta il divenire, la corruzione di ciò che, venendo all'essere, necessariamente passa al non essere. La materia, quel sostrato della generazione che Platone indica con il termine *chora* e Aristotele *hulè* (ma anche *ypokeimenon*, *dynamis* ecc.), svolge il ruolo di ricettacolo dell'opera ordinatrice e istituente della forma (*eidos*, *morphé*, *energheia* ecc.) che rappresenta il principio attivo (e incorruttibile) della generazione³².

³² Ci si limita qui a due riferimenti particolarmente importanti in questo senso: il *Timeo* di Platone e gli scritti biologici di Aristotele. Sulla questione del terzo genere della realtà introdotto nel *Timeo* e sul suo rapporto con la figura della madre. cfr. L. Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Academia, Sankt Augustin 1998, pp. 221 e segg.; M. Migliori, *Ontologia e materia. Un confronto tra il Timeo di Platone e il De generatione et corruptione di Aristotele*, in Id. (a cura di), *Gigantomachia. Convergenze e divergenze tra Platone e Aristotele*, Morcelliana, Brescia 2002, pp. 35-104; F. Ferrari, *La chora nel Timeo di Platone. Riflessioni su «materia» e «spazio» nell'ontologia del mondo fenomenico*, «Quaestio», n. 7 (2007), pp. 4-6. Un posto a sé merita il saggio di J. Derrida, *Chora*, raccolto in Id., *Il segreto del nome*, Jaca book, Milano 2005. Sul ruolo della madre e la sua associazione al concetto di materia in Aristotele, cfr. in particolare F. Héritier, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 139-140; e L. Irigaray, *Il luogo, l'intervallo*, in Ead., *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 32-47. Sulla questione più generale della materia in Aristotele, cfr. D. Bostock, *Space, Time, Matter and Form. Essays on Aristotle's Physics*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006, pp. 31-47; S. Choen, *Aristotle's Doctrine of the Material Substrate*, in T. Irwin (a cura di), *Classical Philosophy. Collected Papers*.

I due concetti si ritrovano, con poche variazioni terminologiche, in differenti contesti che ne ripetono però lo schema relazionale: così l'*eikon* e la *mimesis*³³ (ma anche la *poiesis*) imitano le forme della natura, grazie all'opera "demiurgica" condotta dall'artigiano sulla materia inattiva; il seme maschile e il sangue mestruale funzionano, nel processo generativo, l'uno come principio agente e vivificante e l'altra come sostrato passivo della sua azione "morfologica"; mentre il padre (portatore della forma e del suo ordine), e la madre (che incarna la passività del ricettacolo e del sostrato informe) rivestono il doppio ruolo di figure reali e simboliche dell'ordine biologico, logico e ontologico che struttura i piani dell'essere e del divenire.

La questione è ovviamente più complicata (e meno lineare) di quanto questo breve *excursus* non lasci intendere. E tuttavia questo modello funziona per buona parte dell'*episteme* antica, organizzata attorno all'idea di un essere vero e imperituro che sfugge alle leggi della generazione e della corruzione a cui è sottoposto il sensibile; un essere che lascia la propria impronta nella materia passiva e deperibile dei fenomeni. Il dualismo platonico di anima e corpo rappresenta l'espressione forse più icastica della risoluzione a vantaggio dell'elemento formale di questa dicotomia: l'anima prigioniera del corpo che la tiene ancorata al piano fenomenico, mentre essa tenderebbe *per sua natura* a quell'universo iperuranio delle forme, autentico e vero, da cui proviene. Anche in questo caso le assonanze con la dottrina cristiana dell'anima e del corpo non devono ingannare: la carne cristiana – la carne di Cristo – è innanzitutto il "luogo" della redenzione e della promessa della resurrezione, proprio in virtù della sua capacità di soffrire, patire e morire, per quelle stesse ragioni, cioè, che erano valse al corpo e alla materia, nell'orizzonte di senso pagano, l'assegnazione dei poli negativi del non essere e della corruzione.

Alla fine del capitolo precedente si è accennato a come l'impressionante varietà dei supplizi romani e degli spettacoli che li accolgono ponga per la prima volta al centro della scena antica e sotto gli occhi del suo pubblico il corpo in tutta la sua fragilità e precarietà "materiale". Uno spettacolo che però non diviene mai, nel sistema di pensiero pagano, il punto di partenza per un rivolgimento dello sguardo e per un sovvertimento delle categorie concettuali che reggono il mondo antico. Esso tutt'al più produce, in chi assiste

Aristotle. *Substance, Form and Matter*, vol. 6, Garland, New York-London 1995, pp. 95-118; ed E. Berti, *La materia come soggetto in Aristotele e nei suoi epigoni*, «Quaestio», n. 7 (2007), pp. 25-52.

³³ Sulla *mimesis* classica, cfr. tra gli altri S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009.

allo spettacolo dalla prospettiva del paganesimo, un senso di disagio e malessere di cui danno conto le condanne degli intrattenimenti dell'arena formulate dai filosofi e dai moralisti dell'epoca³⁴. Ma di fatto il dualismo di forma e materia, e con esso l'ermeneutica classica della realtà, su cui si reggono anche gli spettacoli del *munus*, non verrà mai messa in discussione nel mondo antico; lì dove il cristianesimo farà proprio del supplizio il punto di partenza per il rivolgimento del paradigma classico. La risignificazione dello sguardo e dell'immagine, che prende avvio dalla scena della crocifissione, passa infatti innanzitutto per la riconfigurazione della relazione di forma e materia, incrinata, nella sua tenuta logica e ontologia che aveva ordinato il mondo greco-romano, da quello stesso corpo sofferente e morente capace contemporaneamente, come si è visto sopra, di modificare la concezione classica del tempo.

A fondamento del nesso che stringe insieme la croce e l'umanità di Cristo sta la generazione della madre e il nuovo statuto che il principio materiale viene ad assumere nella teologia e nell'assisiologia cristiane, da cui prende avvio il dibattito sulla doppia natura di Cristo – nel cui contesto l'ortodossia cristiana si va definendo in contrapposizione alle diverse eresie gnostiche da cui è chiamata a distinguersi. È infatti la generazione di Maria a rendere *reale* la sofferenza e la morte in croce del Figlio di Dio. Ancora una volta conviene rivolgersi all'opera di Tertulliano, che proprio al problema della relazione tra la natura umana e quella divina di Cristo, e alla questione della sua

³⁴ Per una raccolta di reazioni contemporanee agli spettacoli dell'arena, cfr. A. Futrell, *The Roman Games. A Sourcebook*, Blackwell, Malden-Oxford-Victoria 2006. La testimonianza più nota in questo senso è forse quella di Seneca, *Lettere a Lucilio*, I, 7: «Nulla è tanto nocivo ai buoni costumi quanto assistere oziosi a certi spettacoli. [...] Capita per caso ad uno spettacolo sul mezzogiorno, aspettandomi qualche scenetta comica che potesse distrarre la mente e far riposare gli occhi dalla vista del sangue umano. È avvenuto proprio il contrario: le lotte precedenti erano state atti di bontà in confronto; ora non più finti combattimenti, ma veri e propri omicidi. Non hanno armi di difesa: esposti in tutto il corpo ai colpi, non ne allungano mai uno invano. E la maggior parte degli spettatori preferisce queste scene alle coppie ordinate di gladiatori e a quelle straordinarie, concesse a richiesta del pubblico. E perché non dovrebbero preferirle? Contro i colpi di spada non c'è né elmo né scudo. A che le difese? A che le schermaglie? Servono solo a ritardare la morte. Al mattino gli uomini sono dati in pasto ai leoni e agli orsi, dopo il mezzogiorno ai loro spettatori. Coloro che hanno già ucciso devono affrontare altri che li uccideranno e il vincitore viene serbato per essere ucciso a sua volta. La morte è la tragica conclusione a cui i combattenti vengono spinti col ferro e col fuoco». E tutto ciò avviene nell'intervallo del mezzogiorno! «Ma» si dirà «costui è un brigante, un assassino». E che perciò? Perché ha ucciso, egli ha meritato questa pena; tu, o sciagurato, quale delitto hai commesso per dover assistere a un simile spettacolo? «Uccidi, flagella, brucia! Perché quello va incontro alle armi con tanta paura? Perché non ha il coraggio di uccidere? Perché non è disposto a morire volentieri? Lo si spinga al combattimento a nerbate; l'uno e l'altro spongono i petti nudi ai reciproci colpi». Lo spettacolo è sospeso. «Intanto non si stia senza far niente, si sgozzi qualcuno!» Ma non capite che i cattivi esempi ricadono su coloro che li danno? Ringraziate gli dei immortali, se quello a cui insegnate la crudeltà non impara» (trad. it. di G. Monti, Rizzoli, Milano 1987, pp. 79-83).

doppia generazione e della *realtà* e materialità della sua carne, ha dedicato il suo *De carne Christi*³⁵.

2.6. *La figura della madre*

Non conveniva che il Figlio di Dio nascesse da seme umano, perché ci sarebbe stato il pericolo che, se fosse stato tutto figlio dell'uomo non fosse più figlio di Dio, e quindi non avesse niente di più di quanto ebbero Salomone e Giona [...]. Pertanto era figlio di Dio in seguito al seme di Dio Padre, cioè grazie allo Spirito [...]. E così, come, quando non era ancora nato nella vergine, poté avere Dio come Padre senza avere una donna come madre, allo stesso modo, quando fu nato da una vergine, poté avere una madre umana senza un padre umano. Così, infine, è uomo e, insieme, Dio [...]: dall'uomo la carne senza seme, da Dio lo Spirito con il seme³⁶.

In questo breve passaggio Tertulliano dà conto di quel radicale rivolgimento che, a partire dal nesso tra crocifissione e incarnazione, investe la concezione classica dei processi generativi; un rivolgimento il cui tratto peculiare, inintelligibile secondo i canoni del pensiero filosofico e religioso antico, non sta tanto nell'idea di un Padre-Dio quanto in quella di una madre capace di concepire e generare in assenza del principio attivo maschile.

È a partire dalla necessità teologica – contro il docetismo gnostico – di riconoscere come separate le due nature di Cristo, che Tertulliano desume la corrispondente necessità logica di separare a loro volta le generazioni del padre e della madre. Ciò significa che non c'è seme maschile a coagulare la materia passiva e a scaldare il sangue materno, nella misura

³⁵ Sul *De carne Christi*, cfr. tra gli altri l'edizione commentata di E. Evans, *Tertullian's Treatise on the Incarnation*, SPCK, London 1956; e R. Cantalamessa, *La cristologia di Tertulliano*, Edizioni universitarie, Freiburg 1962.

³⁶ «Non competebat ex semine humano dei filium nasci, ne si totus esset filius hominis non esset et dei filius nihilque haberet amplius Salomone et amplius Iona, ut de Hebionis opinione credendus erat. Ergo iam dei filius ex patris dei semine, id est spiritu, ut esset et hominis filius caro ei sola erat ex hominis carne sumenda sine viri semine: vacabat enim semen viri apud habentem dei semen. Itaque sicut nondum natus ex virgine patrem deum habere potuit sine homine matre, aequè cum de virgine nasceretur potuit matrem habere hominem sine homine patre: sic denique homo cum deo dum caro hominis cum spiritu dei, caro sine semine ex homine, spiritus cum semine ex deo» (Tertulliano, *La carne di Cristo*, 18, 1-3, in Id., *Opere dottrinali*, vol. 2.a, a cura di C. Micaelli, C. Moreschini e C.O. Tommasi Moreschini, Città Nuova, Roma 2010, pp. 393-395).

in cui la natura umana di Gesù deve discendere unicamente dalla madre; da una madre capace di agire e mettere in forma – di compiere cioè le due azioni che il paradigma classico aveva riservato alla figura del padre e al suo corrispettivo principio formale.

Non che il modello antico sia del tutto invertito: alla madre compete ancora la generazione materiale, di un corpo destinato a soffrire e morire, mentre al Padre la produzione formale di ciò che è immortale, imperituro ed eterno³⁷. E tuttavia il modello classico è esasperato e allo stesso tempo revocato dalla centralità che la carne assume nel supplizio della croce e nell'economia della salvezza. La rivelazione della Grazia, le storie del Nuovo Testamento, la promessa della resurrezione passano tutte per le vicende del corpo di Cristo: la sua generazione, la sua passione, la sua morte in croce. Se gli esiti successivi dell'ortodossia cristiana tenderanno ad assorbire la radicalità delle due nature di Cristo nella priorità della generazione del Figlio dal Padre, con Tertulliano ci si trova ancora in un contesto storico e dottrinario in cui la contraddizione tra le due origini del Figlio, e quella tra la sua divinità e la sua umanità non richiedono una sintesi, un momento successivo di pacificazione. La loro compresenza assume così la struttura retorica e logica di un paradosso di cui dà conto la sequenza di iperboli che apre il *De carne Christi*: «È stato crocifisso il Figlio di Dio: non mi vergogno, poiché me ne dovrei vergognare. È anche morto il Figlio di Dio: è senz'altro credibile, poiché si tratta di una cosa assurda. E anche dopo essere stato sepolto è risorto: è una cosa certa, perché è impossibile»³⁸.

È questa quella «follia della croce»³⁹ che la logica classica non può accettare; e non può farlo perché sono i concetti stessi che l'hanno retta fino ad allora a trovarsi in un nuovo

³⁷ Sulla generazione del Padre, cfr. Tertulliano, *Contro Prassea*, 5, 4-7, in Id., *Opere dottrinali*, vol. 2.b, a cura di C. Moreschini e P. Podolak, Città Nuova, Roma 2010, pp. 465-467; e Id., *Contro Ermogene*, 18, 1, in Id., *Opere dottrinali*, vol. 2.a, cit., pp. 147-149.

³⁸ «Crucifixus est dei filius: non pudet, quia pudendum est. et mortuus est dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit: certum est, quia impossibile» (Tertulliano, *La carne di Cristo*, 5, 4, cit., p. 357). Si tratta del noto passo sintetizzato nella formula del «credo quia absurdum», su cui cfr. E. Evans, *op. cit.*, p. 107; J.C. Fredouille, *Tertullian et la conversion de la culture antique*, cit., pp. 333-336; R.D. Sider, *Credo quia absurdum?*, «The Classical World», vol. 73, n. 7 (1980), pp. 417-419. Sia Fredouille che Sider fanno riferimento all'articolo di J. Moffatt, *Aristotle and Tertullian*, «Journal of Theological Studies», vol. 17 (1916), pp. 170-171, in cui l'autore mette a confronto l'espressione tertulliana con il passo della *Retorica* (1400 a6-10) in cui Aristotele mostra come «un argomento di probabilità può essere derivato dall'assoluta improbabilità di una storia: alcune storie sono talmente improbabili che è ragionevole credergli» (R. D. Sider, *Credo quia absurdum?*, cit., pp. 417-418). Sarebbe quindi possibile difendere la formulazione tertulliana dall'accusa di irrazionalità ricorrendo al precedente aristotelico che ne legittima l'uso in senso retorico. Contro questa interpretazione «normalizzante» del testo tertulliano, bisogna invece sottolineare tutta la drammaticità di un nuovo linguaggio che si contrappone alle forme della logica e della retorica classiche. Per un'analisi dettagliata del paradosso di Tertulliano e delle sue differenti interpretazioni, cfr. E. Osborn, *Tertullian, First Theologian of the West*, cit., pp. 48-64.

³⁹ Paolo, *I Cor*, 1, 17-25.

rapporto antinomico, entrambi impegnati nell'edificazione di un nuovo linguaggio, costruito sul loro contrasto, sull'impossibilità di una loro conciliazione, di una riduzione di un principio all'altro. Carne e Verbo, *Logos* e corpo, essere eterno e incorruttibile e fragilità e precarietà del divenire, forma e materia – con le due figure del padre e della madre che ne intrecciano le relazioni – mettono in scena un conflitto da cui prenderà avvio lo smantellamento del paradigma ontologico e assiologico antico. E se sul versante della generazione del Padre si aprirà la disputa sulle persone divine, che porterà alla formulazione del dogma della Trinità⁴⁰, su quella della generazione della madre e del suo parto verginale si andrà invece definendo il mistero dell'incarnazione, alla cui luce verrà letto l'evento stesso della croce: solo in quanto generato dalla madre come uomo Cristo può davvero aver sofferto ed essere morto per la salvezza degli uomini.

Non è un caso allora che la discendenza di Gesù e il nesso che la tipologia individua tra Antico e Nuovo Testamento passino per la figura di Maria. Tanto che Tertulliano, il primo Padre della Chiesa a servirsi dell'esegesi figurale, può scrivere:

Che qualità di carne dobbiamo e possiamo riconoscere in Cristo? Certamente nessun'altra se non quella di Abramo, se è vero che Cristo è il seme di Abramo; e nessun'altra se non quella di Isesse, se è vero che Cristo è il fiore che è nato dalla radice di Isesse; e nessun'altra carne, se non quella di David, se è vero che Cristo discende dai fianchi di David; e nessun'altra carne se non quella di Maria, se è vero che Cristo proviene dal grembo di Maria; e, risalendo ancora più su, nessun'altra carne, se non quella di Adamo, se è vero che Cristo è il secondo Adamo⁴¹.

⁴⁰ Cfr. Tertulliano, *Contro Prassea*, cit., che, nel contesto della polemica antimonarchiana, elabora la prima formulazione della economia trinitaria. Sui dibattiti trinitari e l'economia delle persone divine, cfr. tra gli altri E. Berti, *Genesi e sviluppo del concetto di persona nella storia del pensiero occidentale*, in D. Castellano (a cura di), *Persona e diritto. Atti del Convegno interdisciplinare internazionale (Udine 1988)*, Missio, Udine 1990, pp. 17-34; G. Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

⁴¹ «Qui haec nihilominus legimus et credimus, quam debemus et possumus agnoscere in Christo carnis qualitatem? Utique non aliam quam Abrahae, siquidem semen Abrahae Christus: nec aliam quam Isesse, siquidem ex radice Isesse flos Christus: nec aliam quam David, siquidem fructus ex lumbis David Christus: nec aliam quam Mariae, siquidem ex Mariae utero Christus: et adhuc superius nec aliam quam Adae, siquidem secundus Adam Christus» (Tertulliano, *La carne di Cristo*, 22, 6, cit., p. 405).

Alla fine e all'inizio della storia, a dettarne il senso e stabilirne le connessioni, sta la scena della crocifissione, e con essa, la dottrina dell'incarnazione, la cui tenuta genealogica poggia interamente sulla generazione di Maria.

È a partire da questa riorganizzazione delle categorie classiche che si comprende meglio il senso di quella condanna di idolatria che il cristianesimo rivolge a ogni forma di *poiesis* pagana, e le ragioni dell'odio cristiano per il visibile: il rifiuto della *mimesis* e della scala di valori che regge l'assiologia classica ha la sua radice nel rifiuto dell'ontologia della forma e nella nuova configurazione del principio materiale e corporeo.

2.7. *Il visibile e il visivo*

La riorganizzazione cristiana del *logos* antico funziona in due sensi: da una parte come negazione della tradizione, dei valori e delle pratiche greco-romane, incluse quelle mimetico-poietiche; dall'altra come appropriazione e risemantizzazione di quelle stesse forme e prassi pagane. È in questa seconda accezione che il cristianesimo può elaborare una sua teoria e una sua prassi dell'immagine – al di là del divieto mosaico.

La dottrina dell'incarnazione e la risignificazione del corpo e della materia che prende avvio dalla scena della crocifissione aprono la strada, come si è visto, a una ristrutturazione della visione che, nel mondo e nella storia, individua figure piuttosto che idee, tipi appena abbozzati di un di là ancora da venire piuttosto che forme compiute inscritte nella materia. È in questa riconfigurazione dello sguardo che si apre lo spazio del *visivo* cristiano che si contrappone al *visibile* pagano con tutta la forza e le contraddizioni di un'immagine assente rispetto a una che è invece in presenza, e che si produce nei segni della carne suppliziata invece che nell'osservanza delle regole del canone classico⁴². Dove il termine visivo dev'essere inteso come il modo in cui «le immagini rigettano la relazione classica di forma e materia», e in cui, a partire dalla scena della croce e dalla generazione della madre, «la carne acquista un'inedita capacità significante»:

⁴² Sull'immagine cristiana e la sua alterità rispetto a quella classica, e sul concetto di visivo cfr. G. Didi-Huberman *L'immagine aperta*, cit., pp. 59-165.

Quello in cui credo – scrive Didi-Huberman commentando un passo del *De carne Christi* – afferma il reale di una maternità virginal e di una divinità che muore. E l’incarnazione implica anche questo: Dio «è invisibile sebbene si veda» (*invisibilis est, etsi videatur*). È invisibile per chi lo cerca nel visibile. Ma il visibile chiede di essere *rilevato*, in un senso quasi hegeliano: esige la sua *assunzione* – formula incarnazionale classica – da parte del divino e, in questo stesso modo, si rende capace di includere tutte le contraddizioni del figurato e dell’infigurabile. È allora che diventa *il visivo*, definibile già come lavoro dell’antitesi visibile, paradosso in atto della visibilità, lavoro del dissimile e dell’insostenibile – là dove il *visibile* cercava somiglianza e affinità dell’aspetto⁴³.

La categoria del visivo, che incrocia i campi dell’estetica e dell’ontologia⁴⁴, permette di specificare il modo in cui l’assunzione dello spettacolo del supplizio come scena primaria del cristianesimo determini uno strappo insanabile nei confronti del pensiero pagano: alle “belle forme” dell’arte pittorica e plastica antica – che perfino negli eccessi patetici dell’ellenismo non arriva mai a mettere in discussione la scala dei valori che va dalla bellezza alla bruttezza, dall’umiltà alla potenza, dalla materia all’*eidōs*⁴⁵ – subentra la deformità di un corpo disarticolato e trasfigurato nel dolore e nella sofferenza; alla superficie compatta di una materia malleabile e plasmabile dall’opera poetica dell’artista fanno da contrappunto le ferite sanguinanti della carne lacerata dagli strumenti della tortura; all’immobilità dei corpi *immortalati* nelle pose della *mimesis* si contrappongono gli umori di una vita che sta svanendo. Così lo spettacolo della croce, se da un lato apre all’odio del visibile e della sua “bellezza”, dall’altro genera le risorse di senso per l’elaborazione di quel visivo che assume le forme di una «dissomiglianza» in grado di scompaginare l’ordine mimetico della forma e della sua durata⁴⁶.

Prima che tutto ciò trovi il modo di trascorrere dalla parola all’immagine passerà del tempo. E tuttavia la croce, lo si è detto, struttura l’immaginario cristiano ben prima che esso arrivi a elaborare una propria prassi iconopoietica, nella misura in cui istituisce il

⁴³ Ivi, p. 79.

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 75-85.

⁴⁵ Sugli esiti ellenistici della *mimesis*, cfr. D. Guastini, *Prima dell’estetica. Poetica e filosofia nell’antichità*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 128-146.

⁴⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *L’immagine aperta*, cit., p. 86.

senso cristiano della *figura* e allaccia insieme i differenti piani temporali dell'esegesi tipologica. Proprio in virtù di questa capacità della croce di riordinare il tempo, il visivo dell'immagine cristiana – radicato com'è a sua volta nello spettacolo del supplizio – implica perciò necessariamente a sua volta una dimensione temporale, che assume la forma, come si è detto sopra, di una irruzione del tempo nelle forme della *mimesis* e della *poiesis*. La croce funziona dunque sia nel senso della “sincronia” del supplizio e della sua ripetizione *visiva*, che in quello della “diacronia” tipologica: lo stesso sguardo cristiano che riconosce nel sangue delle piaghe il costituirsi di un nuovo complesso di significati, scorre da una figura all'altra dell'esegesi biblica, ripercorrendo le storie del passato remoto (l'Antico Testamento) e di quello più recente (il Nuovo Testamento) alla luce dell'evento della crocifissione.

Tutto ciò, come si è visto, trova la sua espressione più icastica nell'opera di Tertulliano che

sconvolge le categorie aristoteliche della forma e della materia, dotando la materia stessa di un potere immediato di morfogenesi. Ma le “forme” in questione, è chiaro, dipendono ancora una volta dal visivo piuttosto che dal visibile. Quando Tertulliano parla della carne, immaginandola, egli la penetra, va oltre i tegumenti. Non si tratta mai di un pensiero dell'“autopsia”, un pensiero relativo alla storia naturale, quanto piuttosto un pensiero del *martirio* – inteso nel suo significato primo di testimonianza –, nel quale l'organo vive, palpita, enunciando la storia sacra. Se la carne di Cristo è stata *figurata*, prefigurata nella Bibbia del limo della terra vergine, con il quale il Creatore modellò Adamo, allora la carne dell'uomo testimonia – tuttora – un reale originario⁴⁷.

Il visivo ordina non solo le figure del tempo biblico ma anche lo spettacolo della carne martoriata; dove le une e l'altro si intersecano sulla scena della croce, nel punto in cui lo sguardo cristiano sovverte il canone della cultura antica: la durata delle forme classiche viene interrotta dalla tipologia che immette nell'eternità atemporale dell'ontologia antica la realtà e la consistenza storica delle sue figure – secondo la linea genealogica che le fa risalire al *realismo* della croce e alla storicità del suo evento. Lo spettacolo della

⁴⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., pp. 83-84.

crocifissione, pensato per l'intrattenimento di un pubblico che su di esso – sulla scena della punizione e del *ludibrium* del *noxius* – costruiva la propria assiologia e la propria etica *civile*, viene stravolto dalla risignificazione cristiana, e dall'individualità del corpo sofferente che, con le sue ferite, testimonia della sua esistenza umana e materiale – rivelando, allo stesso tempo, allo sguardo cristiano la promessa della carne redenta.

2.8. *I martiri, il ludibrium*

Lo spettacolo dei *summa supplicia* romani, come si è visto nel capitolo precedente, si istituisce all'incrocio tra la violenza che il corpo del colpevole subisce e il *ludibrium* che la sua visione produce. Dove il *ludibrium* copre un'area semantica che va dalla derisione del criminale e del suo crimine al piacere per la vista della violenza e del dolore, fino a un più “leggero” divertimento – che era verosimilmente ciò che il pubblico si aspettava dalle esecuzioni. Lo stesso discorso funziona anche nel caso della crocifissione di Gesù: il *titulus* della croce (INRI) corrisponde a quello che i condannati dovevano portare sull'arena e che serviva a informare il pubblico, in forma canzonatoria, del reato che avevano commesso. La stessa derisione di cui è fatto oggetto durante la passione e l'agonia non è diversa da quella che accompagnava i *noxii* dei *summa supplicia*: il corpo di Cristo è percosso, torturato e irriso come quello di ogni altro *damnatus*.

La differenza sta, ancora una volta, nella prospettiva da cui il cristianesimo guarda lo spettacolo del supplizio, per cui il riso dei *munera*, a metà tra lo scherno e il passatempo, diventa parte del più generale orizzonte della *kenosis*⁴⁸, l'abbassamento e l'umiliazione di Cristo che comincia con l'incarnazione e finisce con la morte in croce, e per cui passa la redenzione e la vittoria postuma della resurrezione. Un riso che, nel momento del giudizio, tornerà – insieme all'immagine dello spettacolo – trasfigurato: «Riderà e vedrà bene chi vedrà ultimo. Ed è più o meno in questi termini che si organizza dialetticamente – in un movimento supremo di *Aufhebung* – l'ultima parte del trattato su *Gli spettacoli*»⁴⁹. Dopo aver ribadito, lungo tutto il trattato, la necessità del rifiuto di ogni forma di idolatria (in cui rientrano tanto gli spettacoli pagani quanto lo sguardo cristiano che vi è rivolto), nella parte finale del *De spectaculis* Tertulliano opera un doppio rovesciamento che

⁴⁸ Sul tema della *kenosis*, cfr., tra gli altri, C.S. Evans (a cura di), *Exploring Kenotic Christology. The Self-Emptying of God*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006.

⁴⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., p. 96.

finisce per ripristinare la legittimità della visione – per quanto precaria e provvisoria. La prima inversione assume la forma di un invito, rivolto ai cristiani, a *interpretare* nel circo o sull'arena non il ruolo del pubblico-idolatra ma quello dell'attore-martire, che «partecipando» in prima persona allo spettacolo riconfigura la scena del supplizio secondo le forme dell'*imitatio Christi* – della ripetizione dei gesti della passione e della testimonianza del corpo sofferente – e, così facendo, apre nelle ferite del corpo lo spazio del visivo, che trasfigura la rappresentazione della violenza e l'intrattenimento del *ludibrium*.

Il secondo rovesciamento riguarda il momento del giudizio di là da venire, quella promessa del visibile che, per un momento, si *mostra*:

Quale grandiosità di spettacolo! Che cosa ammirerò, di che cosa riderò? Dove potrei godere, dove potrei esultare contemplando tanti e tanto grandi re, che venivano dichiarati accolti in cielo, gemere nel profondo delle tenebre insieme con Giove e i loro stessi testimoni? O i capi delle persecuzioni del nome del Signore liquefarsi in fiamme più crudeli di quelle che saltavano contro i cristiani con le quali essi stessi infierirono? Chi ancora? Quei filosofi sapienti che arrossiscono dinanzi ai loro discepoli che bruciano insieme con loro, ai quali inculcavano che niente ha a che fare con Dio, ai quali assicuravano che le anime o non esistono o non sarebbero ritornate nei corpi di un tempo⁵⁰.

In questa *voluptas spectandi* (come la definisce Didi-Huberman), la dimensione spettacolare sembra restaurarsi, e con essa la legge e la *potestas* divina, la violenza e il *ludibrium* dei supplizi. Quell'intreccio di *ius*, *imperium* e mito che aveva ordinato la rappresentazione romana del supplizio, torna rispettando la stessa proporzione dei termini, trasposti però nei loro analoghi teologici. È qui che si innesta il riso cristiano, nella «vendetta» del giudizio finale, nel contrappasso delle pene e dei *summa supplicia* dell'inferno, che tanta parte avranno nelle produzioni iconopoietiche successive.

⁵⁰ «Quae tunc spectaculi latitudo! Quid admirer? Quid videam? Ubi gaudeam? Ubi exultem, spectans tot ac tantos reges, qui in coelum recepti nuntiabantur, com ipso Iove et ipsis suis testibus in imis tenebris congemiscentes! Item praesides persecutores Dominici nominis saevioribus quam ipsi flammis saevierunt insultantibus contra Christianos liquescentes! Quos praeterea sapientes illos philosophos coram discipulis suis una conflagentibus erubescences, quibus nihil ad Deum pertinere suadebant, quibus animas aut nullas aut non in pristina corpora redituras affirmabant!» (Tertulliano, *Gli spettacoli*, 30, 3-4, cit., p. 103).

I secoli del medioevo, in particolare, rappresentano uno dei momenti di maggiore sviluppo teologico, poetico e iconografico di questo immaginario. L'*Inferno* di Dante, in particolare, rappresenta forse l'esempio più noto della più ricca collezione di supplizi che la fantasia cristiana sia arrivata a concepire. Commedia della *Commedia*, in cui si mescolano gli stili, i registri e i piani dell'immaginario, del simbolico e della storia, l'*Inferno* si struttura come un mondo al rovescio in cui il sistema delle pene prende forma tra la derisione dei peccati e dei peccatori, il giudizio inappellabile di Dio e quello umano e personalissimo del poeta; in cui la materialità del linguaggio riposa sulla materialità dei corpi di cui vengono descritti lo strazio e le deformità che suscitano a un tempo disgusto e scherno. Basti un solo esempio, tratto dal gruppo dei canti XXI-XXIII che costituiscono un intermezzo farsesco costruito sullo scontro tra Malebranche e dannati (i "barattieri" della bolgia dei fraudolenti), che cercano di liberarsi dalla pece bollente in cui sono immersi (*Inferno*, XXI, vv. 46-57)⁵¹:

Quel s'attuffò, e tornò sù convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: «Qui non ha loco il Santo Volto!
qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuo' di nostri graffi,
non far sopra la pegola soverchio».
Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: «Coverto convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi».
Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.

⁵¹ Sugli elementi farseschi dell'*Inferno* dantesco e sui loro legami con la cultura popolare si veda in particolare L. Spitzer, *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell' "Inferno"*, in Id., *Studi italiani*, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 185-190; G. Agamben, "Comedia". *La svolta comica di Dante e la concezione della colpa*, «Paragone», anno 29, n. 346 (1978), pp. 3-27; P. Camporesi, *Il carnevale all'inferno*, in Id., *Il paese della fame*, Garzanti, Milano 2000, pp. 25-56; C. Kleinhenz, *Iconographic Parody in Inferno XXI*, in Dante Alighieri, *Dante's Inferno. The Indiana Critical Edition*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, pp. 325-339; e S.M. Barillari, *La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell' "Inferno" di Dante*, in J.-C. Mühlethaler, A. Corbellari e B. Wahlen (a cura di), *Formes de la critique. Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Champion, Paris 2003, pp. 47-68.

Il riso dantesco innesta sull'immaginario medievale dell'aldilà paure e fantasie popolari, episodi storici, brani del mondo antico, producendo un grandioso spettacolo del supplizio infernale in cui si ripristina il binomio di violenza e *ludibrium* che aveva caratterizzato i *munera* romani e che qui viene portato all'eccesso dall'inappellabilità della legge divina, dall'eternità della pena e dal moltiplicarsi delle torture a cui sono sottoposti i corpi dei dannati.

Così, anche l'arte medievale organizza la rappresentazione delle punizioni infernali attorno alla stessa combinazione di disgusto e derisione. Basti pensare, anche in questo caso, come esempio a una delle opere più note ed emblematiche della geografia medievale dell'aldilà: il *Giudizio universale* di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova⁵². Al centro sta il Cristo-giudice tra schiere di angeli; a sinistra e a destra rispettivamente il paradiso e l'inferno. Da una parte si trovano le file disciplinate di angeli e santi, illuminati dalla luce delle aureole e a cui Cristo rivolge lo sguardo; dall'altra, un fondo nero su cui si ammassano sequenze caotiche di supplizi e torture. Quattro fiumi infernali discendono direttamente dal Cristo-giudice, in cui gruppi di dannati vengono trascinati verso il diavolo assiso che li divora e li defeca. Attorno, una rassegna di punizioni e pene: corpi impiccati, appesi per i genitali, impalati, bruciati, trafitti, fatti a pezzi, aggrovigliati l'uno sull'altro, scomposti dalle fratture e dall'accumularsi dei corpi, in un quadro grottesco che raggiunge il parossismo nelle figure dei diavoli-torturatori. Violenza e *ludibrium* costruiscono così la rappresentazione di un supplizio ordinato dalla legge e dal potere di Dio, di cui gli ordinamenti terreni sono ormai, nell'orizzonte dottrinario e storico medievale, specchio e immagine.

2.9. Il ritorno del Logos

Quanto si è detto a proposito del rivolgimento assiologico che si produce a partire dallo spettacolo della crocifissione è vero infatti solo per un breve periodo della storia del cristianesimo, in cui il tempo abbreviato dell'attesa messianica – in cui si aspettava il

⁵² Per un'analisi più approfondita dell'opera, cfr. C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008. Sulle immagini medievali dell'inferno cfr. L. Pasquini, *Diavoli e inferni nel medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Il Poligrafo, Padova 2015; J. Baschet, *L'iconografia medievale*, Jaca Book, Milano 2014; e V. Groebner, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Middle Ages*, Zone Books, New York 2004, pp. 147-155.

ritorno imminente di Cristo – coincide con la prima elaborazione dell'ortodossia cristiana nel quadro della battaglia contro le eresie, tra scontri dottrinari e focolai (per altro molto sporadici) di repressione. Tutto ciò è destinato a cambiare nel momento in cui l'impero proclama il cristianesimo religione di Stato, che diviene così il mezzo di sostegno e di legittimazione del potere secolare. A un certo momento – che coincide con la sconfitta dell'eresia gnostica e la definizione del dogma trinitario – quell'inversione del paradigma antico, che aveva caratterizzato i primi secoli di vita della nuova religione, sembra arrestarsi. E lentamente comincia a profilarsi un processo di recupero da parte cristiana di quegli aspetti del pensiero antico che più facilmente possono essere assimilati all'interno della sua struttura dottrina. Un lavoro certosino di selezione e manipolazione delle teorie filosofiche, dei testi letterari, delle produzioni artistiche e delle prassi che riescono a passare per il filtro dell'esegesi cristiana⁵³. Così la cultura pagana, rimaneggiata secondo le regole dell'interpretazione figurale, allegorica e anagogica⁵⁴, diventa uno strumento fondamentale per la trasformazione del cristianesimo da setta marginale, nel complesso e multiforme panorama della devozione tardo antica, in religione ecumenica.

Negli anni che vanno dal concilio di Nicea (325) a quello di Costantinopoli (381), quando ormai l'imminenza della parusia comincia a lasciare il posto alla sua progressiva consacrazione come religione dell'Impero, il cristianesimo si trova infatti di fronte alla necessità di modificare quel carattere messianico che ne aveva contrassegnato le origini, per farsi carico di un ordine terreno la cui revoca sembra essere quanto meno rimandata. Tale riconfigurazione dottrina poggia su una dialettica antica e potentissima, molto vicina a quella classica del *logos*, della forma e della generazione paterna. Nel periodo che va dal regno di Costantino a quello di Teodosio – sotto cui viene emanato l'editto di Tessalonica del 380 che consacra definitivamente il cristianesimo a religione dell'impero – si producono così una serie di rivolgimenti storici e dottrinari per cui passerà la riorganizzazione della Chiesa e il suo legame con il potere imperiale⁵⁵. Tale

⁵³ Cfr. D. Guastini, *Per una genealogia delle immagini cristiane*, cit., *passim*.

⁵⁴ Sull'uso cristiano dell'allegoria ci si limita a rimandare agli studi classici di J. Pépin, *Mythe e allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Études Augustiniennes, Paris 1976; e M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, Morcelliana, Brescia 2004, pp. 51-57.

⁵⁵ Si potrebbero indicare altre due date altre significative dal punto di vista storico: il 313, anno dell'editto di Milano, e il 380, anno della proclamazione, con l'editto di Tessalonica, del cristianesimo come religione ufficiale dell'Impero. Su questo cfr. P. Veyne, *Quando l'Europa è diventata cristiana (312-394)*, cit.

riconfigurazione del rapporto tra Chiesa e autorità laica trova la sua traduzione teologica nella formulazione del simbolo niceno che rappresenta il primo strappo con il paradigma messianico, storico e *materiale* del cristianesimo primitivo.

Al di là delle dispute teologiche sull'elaborazione del Simbolo⁵⁶, quello che interessa notare è il modo in cui esso dà forma istituzionale alla dottrina, che si andava imponendo in quel giro d'anni, della priorità della relazione Padre-Figlio sulla paradossalità della doppia natura di Cristo, a cui fa eco la rivalutazione di quel paradigma mimetico che si associa fin dall'antichità – come si è visto sopra – alla superiorità del principio eterno e immutabile sulla dimensione fenomenica e materiale del mondo. Nell'ordine cronologico (che è anche ordine logico) in cui sono disposti gli articoli del Credo niceno, si afferma infatti per prima cosa la fede nel Padre come principio ingenerato e nella sua creazione, a cui segue la professione di fede nella generazione *ab aeterno* del Figlio, causa efficiente e *Logos* dell'opera di Dio, e solo alla fine la fede nell'incarnazione, che diviene un momento, certo fondamentale, di una storia ridotta però a epifenomeno della dialettica tra Padre, Figlio e Spirito Santo⁵⁷.

Il potere della logica trinitaria che sostituisce l'*absurdum* del primo cristianesimo consiste proprio nella sua capacità di riportare la generazione materna dietro l'ordine del Padre e del Figlio, riducendo allo stesso tempo l'incarnazione e la crocifissione a eventi di una storia che si sviluppa secondo un ordine lineare, orientato teleologicamente da un principio atemporale. E come avveniva nel mondo classico, la generazione del padre si porta dietro lo schema ontologico, logico e iconopoietico della *mimesis* e della forma: nella misura in cui il Figlio è generato dal Padre fuori dal tempo, di cui rappresenta il *Logos* e con cui condivide la sostanza, ne segue che deve anche esserne l'immagine «perfetta, esattissima e priva di differenze. Il Figlio differisce dal Padre soltanto perché questo è ingenerato e quello generato: l'essere ingenerato costituisce l'unica nota distintiva del Padre [...]. Per il resto il Figlio è l'impronta e l'immagine perfettissima del Padre, simile a lui in tutto, riproducendo per natura rispetto al modello una somiglianza totale»⁵⁸. Così, la croce e la sua temporalità tipologica (storica e reale) lascia il posto all'immagine di Cristo come rispecchiamento del Padre e del suo ordine. Il corpo

⁵⁶ Sulla ricostruzione del dibattito teologico attorno alla formulazione del simbolo niceno, cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo*, Institutum patristicum Augustinianum, Roma 1975, pp. 3-95.

⁵⁷ In realtà la persona dello Spirito santo rimarrà ai margini della riflessione teologica fino al 360. Su questo cfr. *ivi*, pp. 362-367 e 480-501.

⁵⁸ Alessandro di Alessandria, *Epistolae*, 1, 13; e 2, 28. 47. 52 citato in *ivi*, p. 59.

sofferente, il visivo delle ferite, il linguaggio figurale della materia umana del Figlio che poggiavano sull'evento del supplizio, diventano un momento – per quanto importante – di una vicenda che comincia altrove, fuori dal tempo, fuori dalla storia e lontano dalle vicissitudini delle genealogie della generazione materna.

Eternità e somiglianza, *Logos* e *mimesis* si sostengono a vicenda nella conservazione di un mondo la cui durata è garantita dalla nuova alleanza con l'impero, e a partire da cui può essere ripristinata la dimensione del visibile, che nell'orizzonte teologico del messianismo era stato invece posposto a un tempo di là da venire. Entro questo quadro concettuale, tutto viene a essere manifestazione dell'ordine divino che legittima, con la sua articolazione trinitaria, quello terreno. L'arte cristiana dopo Nicea sarà una delle principali espressioni di questo paradigma, di questa logica antica e nuova allo stesso tempo. Un'arte che, più che assumere la croce come punto di origine della storia, passata e futura, rispecchia l'atemporalità dell'ordine divino che procede dal Padre al Figlio, e in cui gli eventi dell'incarnazione e della crocifissione, invece di entrare in conflitto con essa, vi sono sussunti.

Ciò non vuol dire che quella rivoluzione estetica, ontologica e assiologica che si è vista all'opera nella rielaborazione protocristiana del supplizio scompaia: essa riemergerà in differenti epoche e periodi della storia d'Europa, in un rapporto ora di complicità, ora di concorrenza con l'orizzonte trinitario. In quel che segue, si cercherà allora di dare un'idea di come la rappresentazione cristiana del supplizio funzioni da punto di diffusione e disseminazione di simboli, immagini, storie, leggende e pratiche rituali, attraverso un'analisi cursoria di alcuni esempi particolarmente emblematici, tratti da differenti ambiti (artistici, giuridici, teatrali), e che restituiscono almeno in parte l'immagine mobile e multiforme dell'immaginario punitivo medievale. Lungi dal voler delineare un quadro esaustivo di tale complesso immaginario, la rassegna di casi riportati cerca piuttosto di evocare, nella forma rapida e concitata di uno schizzo, il vortice di significati, prassi e forme artistiche che trovano nella croce e nella declinazione cristiana del supplizio il loro centro di irradiazione.

2.10. Dopo Nicea – L'immagine del supplizio e la croce

Il supplizio di Cristo e la sua rappresentazione continuano a occupare, ben oltre Nicea, un posto centrale nella dottrina della Chiesa, al punto da diventare, dal V secolo in poi, uno dei temi più ricorrenti e persistenti dell'iconografia cristiana. e tuttavia, la scena della crocifissione può assumere tratti molto diversi, a seconda che l'accento cada sull'aspetto *materiale* e storico dell'incarnazione, ovvero sulla generazione umana di Cristo e sulla *realtà* della croce, o, al contrario, sul legame che unisce il Figlio al Padre, ovvero sul vincolo tra le persone della Trinità e sulla conseguente sussunzione degli eventi della vita e della morte di Cristo nell'economia divina. Per dare conto della distanza che separa questi due modi dell'immagine conviene partire dall'accostamento di due rappresentazioni della croce le cui differenze non si esauriscono nel rilievo della lontananza geografica e di scuola che pure le separano; tali differenze testimoniano infatti di una distanza più radicale e profonda – tanto estetica quanto teologica e ontologica.

La prima immagine è quella del crocifisso ligneo della chiesa del *Corpus Christi* di Breslavia⁵⁹, datato attorno al 1350, oggi conservato al Museo Nazionale di Varsavia (fig. 3): il corpo scheletrico di Cristo è coperto di segni simili a pustole infette, dalla ferita del costato escono grumi di sangue, le mani e i piedi sono deformati dai chiodi che penetrano nella carne. Un corpo non solo sofferente ma deturpato e in putrefazione, di un realismo eccessivo, quasi grottesco, che sembra accogliere su di sé e sopportare ogni male e sofferenza.

La seconda immagine è quella del crocifisso di Paolo Veneziano, nel convento benedettino di Traù in Croazia, che risale più o meno allo stesso periodo (fig. 4): qui il corpo di Cristo non sanguina, anzi è illuminato dall'oro che colora le figure e risalta sullo sfondo rosso – in un'inversione del rapporto classico (bizantino), tra i colori dello sfondo e quelli del primo piano nelle scene della crocifissione.

Alla corona di spine si sostituisce l'aureola, e le poche tracce di sangue che si intravedono non alterano l'impressione di compostezza e raccoglimento di Cristo e delle altre figure della tavola (Maria, san Giovanni Evangelista e san Michele Arcangelo). Quello che si vede disteso sulla croce è un Cristo che ha già trionfato sulla morte, la cui divinità cancella

⁵⁹ Per una descrizione di questo particolare tipo di iconografia del crocifisso cfr. R. Mills, *Suspended Animation. Pain, Pleasure, Punishment in Medieval Culture*, Reaktion Books, London 2005, *passim*.



Figura 3. Warszawa, Museo nazionale, Crocifisso ligneo, 1350 ca. (Foto © Genevra Kornbluth)

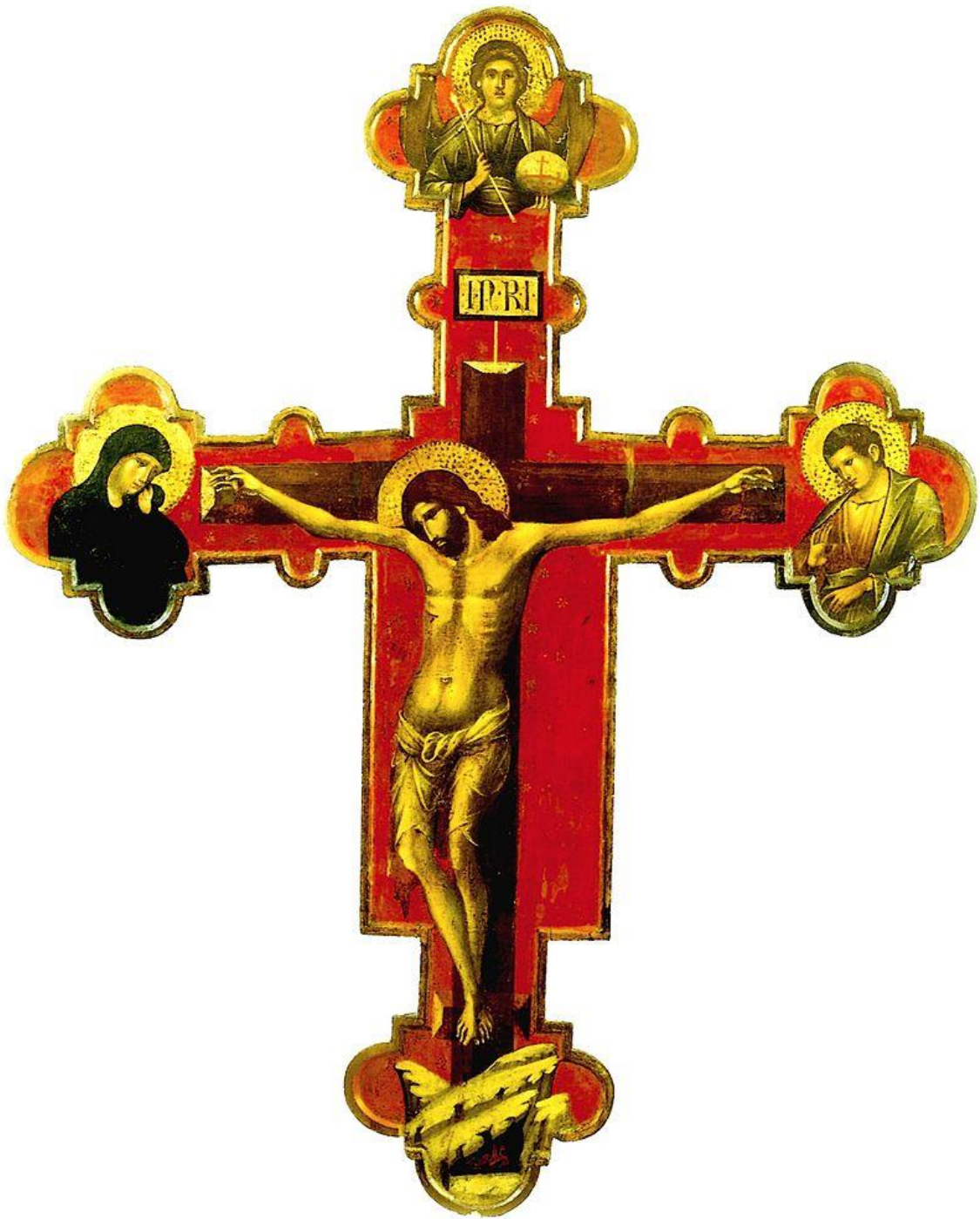


Figura 4. Paolo Veneziano, Crocifisso con la Madonna, san Giovanni Evangelista e san Michele Arcangelo, Convento delle Benedettine di Traù (Trogir), metà del XIV secolo.

i segni della sofferenza dell'incarnazione, e la cui umanità è nella forma piuttosto che nella carne⁶⁰.

Queste due rappresentazioni della crocifissione permettono di individuare due paradigmi dell'immagine e dell'iconopoiesi, che fanno rispettivamente capo alle due generazioni di Cristo. Da una parte la carne, la sofferenza del corpo umano generato dalla madre, che porta (e sopporta) su di sé i segni fisici del dolore. Un'immagine in cui lo sguardo dello spettatore è portato a indugiare sulle ferite e sulle tracce del supplizio, sul viso Cristo che testimonia insieme della passione e della pazienza, sulla contrazione delle gambe e delle mani, in contrasto con il senso di abbandono del volto. Un'immagine del visivo dunque, che mette a tema la realtà storica dell'incarnazione e della croce. Dall'altra parte, il Figlio di Dio, generato dal Padre, in cui la materia del corpo umano sembra lasciare il posto alla levità e all'im-passibilità di quello divino, in cui l'evento della croce sembra ridursi a simbolo e segno del passaggio di Dio sulla terra, e la cui verità riposa altrove, nelle complesse relazioni che tengono insieme le figure della Trinità. Un'immagine del visibile, in cui si manifesta l'ordine eterno e in cui il momento della crocifissione è rivisto alla luce dell'escatologia della salvezza, in cui il trionfo e la gloria del Figlio di Dio cancellano ogni traccia del dolore del figlio dell'uomo.

Qualcosa di simile a questa glorificazione del supplizio avviene anche nelle rappresentazioni dei martiri, come nell'esempio classico di san Giorgio, la cui vita, raccontata nella *Legenda aurea* (che ne stabilirà l'iconografia successiva) incarna la misura estrema dell'*imitatio Christi*, esasperata fino all'eccesso dall'accumularsi delle torture subite e dalle tre resurrezioni del megalomartire. Anche i tormenti a cui è sottoposto – nella cui rappresentazione canonica si inscrivono fantasie medievali, pratiche di epoche differenti e tratti grotteschi che comunemente si accompagnano alle rappresentazioni del supplizio – sono amplificati ed esagerati (come avviene spesso nelle storie dei martiri⁶¹) da una narrazione che indugia sugli elementi miracolosi e

⁶⁰ Sulle differenti rappresentazioni e iconografie medievali della croce, cfr. J. Baschet, *op. cit.*; R.M., Jensen, *The Cross*, cit., pp. 150-178; sull'iconografia della crocifissione cfr. V. Groebner, *op. cit.*, pp. 87-123.

⁶¹ Sull'evoluzione dell'immaginario legato alla figura del martire, cfr. G. W. Bowersock, *Martyrdrom and Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; R. Mills, *Suspended Animations*, cit., pp. 75-123; e L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990. Sulla *Legenda Aurea*, cfr. S. L. Reames, *The Legenda Aurea. A Reexamination of its Paradoxical History*, University of Wisconsin Press, Madison 1985 e J. Le Goff, *Il tempo sacro dell'uomo*, Laterza, Roma-Bari 2014.

sull'invincibilità del corpo del santo, piuttosto che soffermarsi sul realismo della sofferenza della carne. Così racconta infatti la *Legenda*:

Il prefetto [Daziano], non riuscendo a piegarlo, lo fece legare al cavalletto della tortura e gli fece dilaniare ogni membro con degli uncini, lo fece bruciare con delle torce e gli fece sfregare del sale sulle piaghe e sulle ferite da cui uscivano i visceri. In quella stessa notte il Signore gli apparve con una grande luce e lo confortò dolcemente. E quella dolce visione e quelle parole lo rincuorarono tanto che non sentì più alcun dolore. Daziano, vedendo che non poteva più vincerlo con i tormenti, fece chiamare un mago e gli disse: “I cristiani, grazie alle loro arti magiche, si beffano delle torture e disprezzano i sacrifici dei nostri dei”. Il mago [...], lanciati i suoi malefici e invocati i nomi dei suoi dei, mescolò al vino del veleno e lo porse a bere a Giorgio: egli vi fece il segno della croce e lo bevve senza alcun danno. [...] Il giorno seguente Daziano fece mettere Giorgio su di una ruota completamente coperta di spade acuminatissime, ma subito si ruppero e Giorgio fu trovato completamente illeso. Furibondo Daziano dispose che fosse messo in una caldaia piena di piombo fuso, dove Giorgio, fatto il segno della croce, entrò e, per virtù divina, cominciò a ristorarsi come se fosse in un bagno⁶².

Solo la decapitazione riesce a mettere fine all'ostinatezza di san Giorgio. L'episodio però più noto della vita del santo, e che avrà un'enorme fortuna iconografica, è però quello (sempre riportato dalla *Legenda aurea*) dell'uccisione del drago comparso nei pressi della città libica di Silene, che minacciava l'incolumità dei suoi cittadini⁶³. È a partire da questo

⁶² Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, LVIII, trad. it. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995, p. 328.

⁶³ L'episodio è riportato nella *Legenda aurea* con queste parole: «Giunse una volta nella provincia di Libia, in una città chiamata Silena. Nelle vicinanze di quella città vi era uno stagno grande quanto il mare, in cui si nascondeva un drago pestifero. Più di una volta aveva messo in fuga la popolazione che gli era andata incontro armata, e quando si avvicinava alle mura della città uccideva tutti con il suo fiato. Gli abitanti si videro dunque costretti a dargli ogni giorno due pecore, per placare la sua furia, altrimenti si sarebbe avvicinato alle mura della città e avrebbe tanto appestato l'aria che molti ne sarebbero morti. Ma ormai le pecore venivano a mancare, e poiché non vi era modo di averne a sufficienza, si giunse alla conclusione di dare una pecora e un uomo. Ogni ragazzo e ragazza era estratto a sorte, senza eccezioni. Ormai quasi non ne rimanevano quando la sorte cadde sull'unica figlia del re, che venne destinata al drago. “Prendete oro e argento e la metà del mio regno” disse il re angosciato, “ma restituitemi mia figlia, che non muoia di una simile morte”. Ma il popolo inferocito rispose: “Sei tu, re, che hai fatto questo editto; e ora che tutti i nostri figli sono morti, tu vuoi salvare tua figlia? Se non farai a tua figlia ciò che hai fatto fare ai nostri, bruceremo te e la tua casa”. A queste parole il re cominciò a piangere sua figlia, e diceva: “Ahimè, figlia mia dolcissima, cosa farò di te, che cosa dirò che mai vedrò le tue nozze?”. E rivolto al popolo: “Vi chiedo di

episodio, che si presta facilmente a una lettura in chiave allegorica come immagine del trionfo del bene sul male e della fede cristiana sul diavolo, che verranno riletti gli episodi del supplizio del santo. In un'iconografia diffusa in epoca medievale – illustrata in forma completa ad esempio dalla pala d'altare di San Giorgio del Maestro del Centenar de la Ploma del XV secolo, conservata al Victoria and Albert Museum, e che deriva da una tradizione iconografica bizantina (fig. 5) – le storie del martirio fanno infatti da cornice alla scena centrale in cui è raffigurata l'uccisione del mostro, che riscatta e risignifica, nella rappresentazione della vittoria, le immagini dell'umiliazione e delle sofferenze del corpo. Come nel caso del crocifisso di Traù e dell'immaginario teologico a cui fa capo, anche qui l'elemento glorioso prende il sopravvento e, letteralmente, marginalizza quello sofferente e corporeo.

Lo stesso avviene per l'iconografia di santa Margherita, la cui storia presenta molte analogie con quella di san Giorgio. Sottoposta a differenti supplizi, anche lei riesce a sopravvivere fino alla decapitazione:

Il prefetto la fece legare al cavalletto, poi la fece dilaniare prima a colpi di bastone, poi con striglie di ferro, fino alle ossa, mentre il sangue sgorgava come da una fonte purissima. [...] Il prefetto si copriva gli occhi con la veste,

concedermi otto giorni per piangere mia figlia". Il popolo glieli concesse, ma trascorsi gli otto giorni ritornarono e con rabbia dissero al re: "Perché vuoi perdere il tuo popolo per salvare tua figlia? Stiamo morendo tutti per il fiato del drago". Allora il re, vedendo che non sarebbe riuscito a salvare la figlia, la vestì con gli abiti regali, e abbracciandola le disse: "Ahimè, figlia mia dolcissima, speravo di poter allevare figli nati dal tuo grembo regale, e ora vai a farti divorare da un drago!" [...]. Allora la giovane cadde ai piedi del padre chiedendogli la sua benedizione: avendola il padre benedetta fra le lacrime, si diresse verso il lago. Là incontrò per caso il beato Giorgio, che stava passando da quelle parti, e vedendola piangere le chiese che cosa avesse. "Buon giovane" gli rispose, "sali svelto a cavallo e fuggi, altrimenti morirai con me". "Non temere" disse Giorgio, "dimmi piuttosto che cosa fai di fronte a tutta questa gente che sta a guardare". "Vedo, buon giovane, che il tuo cuore è generoso, ma vuoi morire con me? Fuggi in fretta" gli disse. "Non me ne andrò di qui" rispose Giorgio, "finché non mi avrai detto ciò che hai". Quando la giovane ebbe raccontato tutto, Giorgio disse: "Non temere, io ti aiuterò nel nome di Cristo". [...] Mentre così parlavano tra di loro, ecco che il drago sollevò la testa dal lago, pronto ad avvicinarsi. Allora la ragazza terrorizzata disse: "Fuggi, buon signore, fuggi svelto". Ma Giorgio sali a cavallo e protettosi con la croce, con grande audacia affrontò il drago che gli veniva incontro, e vibrando con forza la lancia, raccomandandosi al Signore, lo ferì gravemente e lo gettò a terra, poi disse alla ragazza: "Gettagli al collo la tua cintura, bambina, senza avere paura!". Lo fece e il drago si mise a seguirla come una cagnolina mansuetissima. Lo condussero in città, e la gente vedendolo incominciò a fuggire sui monti e sulle colline e diceva: "Ahimè, moriremo tutti!". Ma san Giorgio li richiamò dicendo: "Non temete, il Signore mi ha mandato da voi proprio perché vi liberassi dal drago: dunque credete in Cristo, che ciascuno sia battezzato, e io ucciderò questo drago". Allora il re e il popolo furono battezzati e san Giorgio, sguainata la spada, uccise il drago e lo fece portare fuori dalla città» (cit. pp. 325-327).



Figura 5. Maestro del Centenar de la Ploma, Pala d'altare di San Giorgio, London, Victoria & Albert Museum, 1410-1420 ca. (Foto © Victoria & Albert Museum)

perché non resisteva alla vista di tanto sangue. La fece togliere dal cavalletto e chiudere nel carcere, ove prodigiosamente brillò la luce. [...] Il giorno seguente sotto gli occhi della folla radunata fu condotta dal giudice. Non volle sacrificare, e allora fu spogliata e le infersero bruciature su tutto il corpo con legni accesi, tanto che tutti si meravigliarono di come potesse una così tenera ragazza sopportare dolori così forti. Poi la legarono e la gettarono in una vasca tutta piena d'acqua, perché con il mutamento di supplizio si accrescesse l'efficacia della tortura: ma ecco che d'improvviso la terra si scosse e sotto lo sguardo di tutti la vergine ne uscì illesa. Allora per questo cinquemila uomini credettero, e andarono incontro alla pena capitale per la gloria del nome di Cristo. Il prefetto, però, per evitare che altri si convertissero, fece rapidamente decapitare Margherita⁶⁴.

Anche santa Margherita, secondo la *Legenda aurea*, vince contro un drago che, comparso nella prigione in cui era rinchiusa, l'avrebbe divorata, e da cui si sarebbe liberata squarciandone il ventre grazie al simbolo della croce. Come nel caso di san Giorgio è questo episodio (la cui autenticità è messa in dubbio dalla stessa *Legenda*) a divenire il centro visivo di un'iconografia in cui il martirio si trova di nuovo in secondo piano rispetto alla rappresentazione del trionfo – come è evidente dal polittico di Turino Vanni, datato attorno al 1397 e conservato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani (fig. 6).

Nel momento in cui la teologia ordina le istituzioni e l'immaginario dell'Europa medievale, e contemporaneamente ne va definendo l'identità contro gli "infedeli", l'arte cristiana approfondisce la dimensione trionfante e gloriosa dell'economia divina. E così, in questa iconografia dell'ordine divino e della sua vittoria sul male, la rappresentazione

del supplizio si sposta in secondo piano, o confluisce, come negli esempi di Dante e Giotto, nell'immaginario infernale.

2.11. Dopo Nicea - Il supplizio

Allo stesso tempo, accanto alla questione delle immagini (tipologiche, allegoriche, storiche ecc.) della croce e del martirio, la nuova religione, una volta riappacificatasi con

⁶⁴ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, XCIII, cit., pp. 507-508.



Figura 6. Turino Vanni, Santa Margherita e scene di vita della Santa, Roma, Pinacoteca Vaticana, 1397 (Foto © Musei Vaticani)

il potere temporale, deve confrontarsi con la prassi *reale* dei supplizi che continuano a essere eseguiti nell'Impero e poi negli stati dell'Europa medievale. Se è vero che la crocifissione e i *munera* scompariranno nel corso della tarda antichità proprio in ragione del posto che avevano occupato nella storia del cristianesimo⁶⁵, essi verranno però sostituiti da una serie di pene e punizioni corporali al cui spettacolo è chiamato a partecipare anche l'immaginario religioso, nella misura in cui esso legittima e garantisce l'ordine delle strutture del potere, delle istituzioni e della trama narrativa che organizza la rappresentazione del supplizio.

Il Basso Medioevo cristiano (soprattutto quello italiano, con il fiorire delle confraternite specializzate nel conforto dei condannati)⁶⁶ elaborerà due modi differenti di questa partecipazione: da un lato raddoppiando, nelle pratiche della confessione che precedeva l'esecuzione e nelle figure dei confortatori che accompagnavano il condannato sul patibolo, i rituali e gli attori della prassi penale⁶⁷; dall'altro, aggiungendo alla coreografia punitiva della processione e della pena le immagini di Cristo e il simbolo della croce, che i confratelli presentavano al criminale in attesa di esecuzione quali modelli iconografici della pazienza cristiana⁶⁸. L'*imitatio Christi* che aveva un tempo istruito il martire nell'affrontare i *summa supplicia* secondo l'esempio del Figlio di Dio, orienta ora la condotta del condannato, che diventa a sua volta *figura* di Cristo, in quel senso tipologico che la croce ancora conserva e che trasmette così alle nuove forme del supplizio⁶⁹. Esecuzioni pubbliche, apparato giudiziario, liturgia cristiana, simboli della croce, immagini della crocifissione e del martirio si intrecciano fino a diventare indistinguibili nell'accordo che viene a crearsi tra liturgie religiose e prassi penali, in uno scambio continuo tra piani storici, simbolici, allegorici e tipologici.

2.12. Il teatro medievale

⁶⁵ Cfr. P. Veyne, *L'impero greco-romano*, cit., pp. 499 sgg.

⁶⁶ Cfr. M.B. Merback, *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago 1964; A. Prospero, *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana. XIV-XVIII secolo*, Einaudi, Torino 2016.

⁶⁷ Cfr. A. Prospero, *Delitto e perdono*, cit., pp. 124-153; N. Terpstra (a cura di), *The Art of Executing Well: Rituals of Execution in Renaissance Italy*, Truman State University press, Kirksville 2008.

⁶⁸ , D.L. Martin, *Curious Visions of Modernity. Enchantment, Magic and the Sacred*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 2011, pp. 98-100; e A. Prospero, *op. cit.*, pp. 356-358.

⁶⁹ Ivi, pp. 353-368.

Il teatro medievale nasce (e muore) in questa intersezione di pratiche e rappresentazioni⁷⁰. Il ciclo delle *Mystery Plays* di York (che risalgono almeno al 1376) ne è un esempio paradigmatico: i diversi drammi venivano messi in scena durante la festa del *Corpus Christi* e dislocati per tutta la città, secondo un percorso concordato con i poteri laici della *civitas*. Erano infatti le gilde a organizzare e finanziare gli spettacoli, a pagare gli attori e la manutenzione dei carri su cui si svolgevano le rappresentazioni⁷¹. La città risuonava, dalle prime luci dell'alba fino alla mezzanotte del giorno di festa, delle declamazioni e dei canti che raccontavano e riproducevano gli episodi dell'Antico Testamento (selezionati sempre secondo il criterio dell'interpretazione figurale) e le storie della vita di Gesù, dalla nascita alla morte, e si concludevano con lo spettacolo del Giudizio finale. Nel tempo della festa e della rappresentazione teatrale l'intera città diventava parte della scenografia, a cui i cittadini partecipavano sia come pubblico che come attori, in un intreccio di laicità e religiosità per cui la sovrapposizione di spazi e tempi della ritualità festiva e urbana, e dell'immaginario religioso allacciava una serie di corrispondenze tra la vita della città e le storie del Vangelo: «L'ultima stazione, nel *Pavement*, portava le sacre rappresentazioni nel centro commerciale della città, il luogo dei mercati, delle fiere, dei proclami, e delle esecuzioni»⁷². Lo spazio cittadino delle esecuzioni diveniva così, nel tempo eccezionale della finzione scenica, il Golgota della crocifissione di Cristo, o la bocca dell'Averno in cui i diavoli torturavano le anime dannate: la sovrapposizione tra penalità laica e religiosa non potrebbe essere più evidente. E a tenerle insieme, ancora una volta, lo spettacolo del supplizio.

Ma il legame tra il teatro medievale e la città con le sue leggi, le sue liturgie religiose e le sue prassi giuridiche si spinge ancora più in là. Si pensi, ad esempio, al caso del *Croxtan Play of Sacrament* (un dramma religioso scritto in Inghilterra attorno al 1491, in cui

⁷⁰ Sul teatro medievale e le sacre rappresentazioni, cfr. M. D. Anderson, *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge University Press, Cambridge 1963; M.E. Owens, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, University of Delaware Press, Newark 2005; L. R. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; e R.S. Sturges, *The Circulation of Power in Medieval Biblical Drama. Theaters of Authority*, Palgrave Mcmillan, Basingstoke 2015.

⁷¹ Cfr. S. Beckwith, *Ritual, Theatre, and Social Space in the York Corpus Christi Cycle*, in B. A. Hanawalt e D. Wallace (a cura di), *Bodies and Disciplines. Intersections of Literature and History in Fifteenth-Century England*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 63-86; R. Beadle e P.M. King, *General Introduction a York Mystery Plays. A Selection in Modern Spelling*, a cura di R. Beadle e P.M. King, Oxford University Press, Oxford-New York 2009, pp. ix-xxxiii; e M. Rogerson, *The York Mystery Plays. Performance in the City*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2011.

⁷² R. Beadle e P. M. King, *op. cit.*, p. XIX.

veniva messo in scena il miracolo dell'ostia,) e dei coevi archivi giudiziari della città inglese di Lydd nel Kent, messi a confronto da Seth Lerer nel suo saggio sulla cultura spettatoriale in Inghilterra nel tardo XV secolo, in cui si rileva, a partire da uno studio comparato, lo scambio costante tra linguaggio giuridico, spettacolo punitivo e sacre rappresentazioni:

È possibile tracciare in modo sensato un confine netto tra la risposta di una comunità all'esperienza vissuta della tortura o della punizione corporale, da un lato, e, dall'altro, la sua risposta alla rappresentazione mimetica della mutilazione dei corpi messa in scena nel dramma medievale? La pervasiva teatralità della pratica giuridica nel Medioevo trova il suo corrispettivo nella pervasiva giuridicità dello spettacolo teatrale. Le opere che ci sono giunte e che sono per noi rappresentative del dramma medievale – i grandi cicli del *Corpus Christi* delle città nordiche, i drammi sulle vite dei santi legati, forse, a festività particolari, e le rappresentazioni a tema morale o sui miracoli associate a tradizioni teatrali locali – sono tutte, in qualche modo, permeate dall'attenzione ai corpi, interi e a pezzi, e dalla consapevolezza delle pratiche legali che presiedevano al giudizio dei crimini e imponevano punizioni e torture alla forma umana⁷³.

I documenti in cui la città di Lydd ha conservato la memoria delle sue prassi punitive danno infatti l'impressione di uno spettacolo messo in scena a beneficio dei suoi abitanti, in cui i giudici e i condannati partecipano come attori alla teatralizzazione della prassi giuridica; a sua volta, l'episodio del *Croxton Play of Sacrament*, in cui l'ebreo Jonathas cerca di distruggere l'ostia (gettandola nell'acqua bollente, bruciandola, crocifiggendola) rimette in scena, con il suo sensazionalismo orrifico, «qualcosa dello spettacolo pubblico delle mutilazioni inflitte al criminale»⁷⁴.

Il caso delle sacre rappresentazioni mostra così un altro aspetto caratteristico dell'immaginario cristiano premoderno: l'incrocio tra le immagini e i simboli della croce e del martirio, le prassi penali della città, la dottrina dell'incarnazione, e più in generale

⁷³ S. Lerer, "Representyd now in yower syght". *The Culture of Spectatorship in Late-Fifteenth Century England*, in B.A. Hanawalt e D. Wallace (a cura di), *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ Ivi, p. 44. Per un'analisi più approfondita del *Croxton Play of Sacrament*, cfr. M.E. Owens, *op. cit.*, pp. 70-77.

tutte quelle forme della devozione che mettendo al centro della fede cristiana il corpo⁷⁵, danno vita a un grandioso spettacolo del supplizio e della sofferenza, la cui capacità di produrre senso sta nell'indistinguibilità di realtà, finzione, storia e fede, e nella conflagrazione di piani temporali e spazi "scenici" che si inscrivono l'uno sull'altro, tenuti insieme dall'immagine del corpo martoriato.

Arriva fin qui, alle soglie dell'epoca moderna, l'onda lunga della risignificazione cristiana del supplizio. Accanto a una religiosità del *logos* trinitario e del trionfo dell'ordine divino di cui sono specchio ed effetto le istituzioni e gli ordinamenti temporali, essa produce una religiosità del corpo che orienta l'immaginario e il simbolico medievale (e ancora rinascimentale) a partire da quello spettacolo della croce e del martirio, moltiplicato e rifratto, in infiniti modi e figure, nello specchio delle fonti giuridiche, delle produzioni iconopoietiche e delle forme di intrattenimento dell'epoca.

⁷⁵ Si potrebbero fare molti esempi come quelli del culto delle reliquie, delle stigmate, delle pratiche di flagellazione (cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., pp. 103-165).

CAPITOLO III. «SUPPLICIUM SCELERI FRAENUM». LA PRIMA MODERNITÀ E LO
SPETTACOLO DEL SUPPLIZIO

3.1. *Premessa*

Insultarono e rivolsero tali offese alle immagini dei santi e allo stesso crocifisso che è stupefacente che non avvenisse alcun miracolo [...] Nemmeno una statua rimase nelle chiese, nei vestiboli, nei portici, o nei monasteri. Gli affreschi furono ricoperti con uno strato di calce. Ogni oggetto infiammabile veniva gettato nel fuoco, e il resto fu fatto a pezzi¹.

Così Erasmo descrive, in una lettera del 1529, il furore iconoclasta della rivolta protestante di Basilea, uno dei primi episodi, sotto la spinta della Riforma protestante, di quel processo di “disincantamento del mondo” che, nel lungo periodo, travolgerà il paradigma simbolico e l’ordine gerarchico e politico della *Res publica christiana*, la quale resisteva nella sua struttura e nei suoi equilibri da quasi un millennio, e di cui l’arte sacra aveva rappresentato una delle espressioni più icastiche. Non è un caso infatti che proprio l’iconopoesi religiosa sia uno dei bersagli prediletti dalla polemica riformista, nella misura in cui rappresenta il segno *visibile* della corruzione delle istituzioni ecclesiastiche e del cristianesimo cattolico². Così, se ancora «all’inizio del sedicesimo secolo la fede nella “viva presenza” delle persone divine nel culto delle immagini era, per tutti eccetto che per poche menti scettiche, un punto fermo della mentalità collettiva»³, a partire dagli anni successivi alla pubblicazione delle *Tesi* di Lutero, l’arte cristiana inizia a trasformarsi sotto gli attacchi dei riformatori, che ne denunciano la natura idolatra, superstiziosa e

¹ «Tantis autem ludibriis usi sunt in simulacra divorum atque etiam Crucifixi, ut mirum sit nullum illic aeditum miraculum [...]. Statuatum nihil relictum est, nec in templis nec in vestibulis nec in porticibus nec in monasteriis. Quidquid erat pictarum imaginum, calcea incrustura oblitum est. Quod erat capax ignis, in roum coniectum est; quod secus, frustulatum comminutum», Erasmo, *Lettera a Willibald Pirckheimer del 9 maggio 1529*, in P.S. Allen, H.M. Allen, H.W. Garrod (a cura di), *The Complete Letters of Erasmus*, vol. 8, p. 162.

² Sull’episodio di Basilea (e più in generale sull’iconoclastia protestante) cfr. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, cit., pp. 283 sgg.

³Ivi, p. 266.

ingannevole⁴. Una trasformazione lenta ma irreversibile, nonostante (e, anzi, forse anche grazie a) gli sforzi controriformisti⁵, indizio di un processo di secolarizzazione che, muovendo dal conflitto interno al mondo cristiano, era destinato a cambiare in modo irreversibile lo statuto dell'immagine – non solo sacra.

Tale cambiamento riguarda in prima battuta quel nesso di immagine e spettacolo del supplizio che il cristianesimo aveva intrecciato attorno alla croce e che va sempre più affievolendosi nel corso della prima modernità, revocato a un tempo dal processo di interiorizzazione del simbolo cristiano e dal rifiuto dell'immagine a vantaggio della “nudità” del segno che la teologia riformata teorizza⁶. Un segno che «afferma il proprio valore proprio in quanto l'immagine viene rifiutata»⁷: la croce cioè torna a somigliare a quei primi simboli cristiani delle catacombe – il pesce, il tau ecc. – che servivano, a differenza della successiva arte narrativa, come tracce mnestiche di fede e marchio di riconoscimento; allo stesso tempo, il suo insegnamento deve imprimersi – secondo l'interpretazione luterana e ancor più calvinista – nell'anima del fedele, piuttosto che essere rappresentato in immagini la cui bellezza, o, peggio ancora, la cui “bruttezza” materiale, rischiano di confonderne il senso, arrivando a farne idoli e feticci della superstizione popolare⁸.

Basta scorrere un catalogo o percorrere le sale di una qualunque collezione di opere a carattere religioso per poter osservare, dalla metà del XIV alla fine del XVI secolo, una sorta di “anemizzazione” della scena della crocifissione, dove le tracce di sangue scompaiono progressivamente, insieme ai segni della sofferenza fisica dei corpi suppliziati. Attraversando, ad esempio, la *Grande Galerie* del Louvre dalla *Crocifissione* di Giotto a quella di Mantegna, dal *Banchetto di Erode* di Lorenzo Monaco alla *Testa di Giovanni Battista* di Andrea Solario, è sufficiente un colpo d'occhio per notare come i corpi di Cristo e dei martiri si facciano più esangui, perdendo in carnalità ciò che guadagnano in plasticità. Un processo di allegorizzazione che ricomponne lo spettacolo della croce nel senso di una risignificazione metaforica della letteralità delle figure e degli

⁴ Ivi, p. 267.

⁵ Cfr. O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁶ Ivi, p. 83.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

elementi che compongono la scena⁹. Sotto l'impulso della polemica riformista si assiste così a una conversione in senso simbolico della rappresentazione cristiana del supplizio¹⁰ (della croce, del martirio ecc.) che fino ad allora aveva resistito all'astrazione anagogica su due fronti: quello dell'immagine figurale (di cui si è detto), e quello dell'immagine storica, ovvero della rappresentazione delle procedure e degli strumenti del supplizio, dietro cui traspariva la storicità delle pratiche e dell'ideologia punitiva che ogni epoca aveva finito per proiettare sull'iconografia della croce e della passione¹¹, e in cui si esprimeva, di volta in volta, «il reale degli elementi giuridici»¹² e il ruolo che il corpo aveva rivestito nell'ordinamento politico-giuridico e nei dispositivi punitivi delle differenti società.

A questo processo di allegorizzazione e metaforizzazione corrisponde un più generale *indebolimento* della dimensione sacrale dell'immagine: «L'arte [...] smise di essere un fenomeno religioso in sé. Nel regno dell'arte, le immagini simbolizzavano ora il nuovo desiderio secolarizzato della cultura e dell'esperienza estetica. Così si rinunciò a un concetto unitario di immagine, ma la perdita fu oscurata dalla nuova definizione di "arte", che si applicava ora in modo generale»¹³. È in questa direzione che la polemica sulle rappresentazioni sacre apre alla dimensione propriamente *estetica* dell'immagine: il fenomeno della secolarizzazione investe infatti lo statuto stesso dell'arte, il cui significato moderno andrà definendosi proprio nel quadro del dibattito sulla sua funzione religiosa. L'immagine cioè, nel solco scavato dalla teologia protestante, diverrà sempre meno immagine sacra e sempre più *esperienza culturale ed estetica*.

3.2. «La lezione del professor Tulp». Il supplizio nella prima modernità

⁹ Si pensi all'iconografia dei due ladroni crocifissi con Cristo, di cui M. B. Merback ha ripercorso la storia dal tardo Medioevo alla fine del XVII secolo, mettendo in evidenza il nesso che essa intrattiene con le forme storiche e la percezione contemporanea del supplizio, e mostrando come le due figure, sotto la spinta del secolo, tendano nel corso della modernità a trasformarsi sempre più in «*bloodless allegories*», in «schermi vuoti per la proiezione di idee teologiche o polemiche politiche». (M. B. Merback, *op. cit.*, p. 270).

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 266 e sgg.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 97.

¹² Cfr. *ivi*, p. 73.

¹³ H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image in the Era Before Art*, The University Chicago Press, Chicago 1994, p. 474.

Cosa ne è in tutto ciò della rappresentazione del supplizio e dello schema che la organizza? Se l'iconografia che vi era associata comincia a estinguersi nel corso del XVI secolo – o meglio, comincia a estinguersi la forza materiale e storica delle sue immagini per effetto della riduzione simbolica dell'eccesso allegorico – e se l'esperienza estetica tende ad affrancarsi dalle tematiche religiose (a partire da quelle più “scabrose” e “terrene” della crocifissione, della Passione, del martirio), quale modo inventa l'immaginario di quell'epoca a cavallo tra il mondo medievale e quello moderno per mettere in forma lo spettacolo del supplizio e del corpo sofferente? Uno spettacolo che, peraltro, proprio in quel giro di anni andava ristrutturandosi secondo l'ordine politico e penale che segna l'epoca dello «splendore dei supplizi»:

Come rituale della legge armata, in cui il principe si mostra insieme, e in modo indissociabile, sotto il doppio aspetto di capo della giustizia e capo della guerra, l'esecuzione pubblica ha due facce: una di vittoria, l'altra di lotta. Da un lato conclude solennemente, tra il criminale e il sovrano, una guerra il cui esito era scontato in partenza; essa deve manifestare il potere smisurato del sovrano su quelli che egli ha ridotto all'impotenza. La disimmetria, l'irreversibile squilibrio di forze facevano parte delle funzioni del supplizio. Un corpo cancellato, ridotto in polvere e gettato al vento, un corpo distrutto pezzo a pezzo dall'infinito del potere sovrano costituisce il limite non solo ideale ma reale del castigo¹⁴.

Nei primi secoli della modernità, in cui lo Stato si va delineando come nuova forma di organizzazione politica e in cui si vanno costituendo i dispositivi di governo di Antico Regime, il supplizio rappresenta l'espressione precipua del potere sovrano nella sua doppia funzione, da un lato, di principio di giustizia e fonte dell'ordinamento giuridico e, dall'altro, di garanzia dell'ordine sociale¹⁵. Non è un caso che tale riorganizzazione dello spettacolo punitivo coincida con l'emergenza delle prime istituzioni statuali: il sistema penale – inteso come insieme di norme che stabiliscono rapporti di consequenzialità tra reato e sanzione – si definisce come tale nel corso della modernità, nella misura in cui,

¹⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 55.

¹⁵ Sulla formazione dello stato e sulle forme dell'assolutismo cfr. i classici J. R. Stryer, *Le origini dello stato moderno*, Celuc, Milano 1975, e P. Goubert, *L'Ancien Régime, 1. La società, 2. I poteri*, Jaca Book, Milano 1993.

col sorgere degli stati nazionali, cominciano a imporsi nuove forme di potere e governo legate al declino dell'Impero e più in generale della *Respublica christiana*¹⁶.

È infatti proprio «a partire dal XVI secolo [che] si notano contemporaneamente lo sviluppo delle legislazioni repressive, una maggiore sensibilità delle autorità e forse l'imposizione di un modello culturale alla popolazione nei confronti delle “devianze” da parte dell'ordine religioso e morale [...] e la nascita di un “modello punitivo” fondato sulla punizione corporale e sull'infamia»¹⁷. Si tratta di una serie di mutamenti politici, istituzionali e giuridici che percorrono il continente al di là delle differenze, che pure esistono, tra le diverse regioni, e che attraversano anche la distinzione canonica tra diritto comune e *common law*. Nelle diverse configurazioni che le procedure penali (l'indagine, il processo, l'esecuzione della pena) assumono, il nesso tra potere statale e giustizia criminale trova ovunque nella pubblicità del supplizio il luogo “naturale” della sua affermazione¹⁸. Una pubblicità che si configura come spettacolo di un potere che ha bisogno del palcoscenico penale per rappresentarsi come assoluto di fronte a una realtà politica e istituzionale che a tale processo di assolutizzazione faceva ancora resistenza. Il patibolo si organizza così nella forma scenica di un teatro in cui la coercizione, il diritto e l'ordine politico si strutturano attorno al corpo del condannato, che diviene il principale attore e soggetto dello spettacolo.

Un bisogno di spettacolarità che, mettendo a punto una serie di procedure tese al prolungamento del tempo punitivo oltre l'esecuzione – lo smembramento e l'esposizione del cadavere o di parti del corpo¹⁹, il mercato delle reliquie del patibolo, il loro uso medico²⁰ – porta il supplizio moderno al di là dei limiti spaziali e temporali che avevano caratterizzato la sua configurazione medievale. La forma più peculiare di questa tendenza trova espressione in uno dei fenomeni più tipici della prima modernità: quei teatri

¹⁶ Sulla questione cfr. P. Prodi, *Storia moderna o genesi della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012; X. Rousseaux, *Dalle città medievali agli stati nazionali: rassegna sulla storia della criminalità e della giustizia penale in Europa (1350-1850)*, in L. Cajani (a cura di), *Criminalità, giustizia penale e ordine pubblico nell'Europa moderna*, Milano, Unicopli 1997, pp. 11-53; e M. Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Éditions du Seuil, Paris 1995; P. Spierenburg, *The Spectacle of Suffering. Executions and the Evolution of Repression: from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 43-80.

¹⁷ Rousseaux, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 45-48; P. Sbriccoli, *Storia del diritto penale, scritti editi e inediti*, Giuffrè, Milano 2009.

¹⁹ Sulle diverse forme di esposizione del cadavere del condannato cfr. A. Prospero, *op. cit.*, pp. 68-82 e pp. 336-345.

²⁰ Cfr. *ibidem* e P. Camporesi, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Edizioni di Comunità, Milano 1975, pp. 37-39.

anatomici che iniziano a diffondersi sul finire del XV secolo, la cui forma circolare era progettata per permettere l'osservazione del procedimento disseztivo a cui venivano sottoposti i cadaveri dei condannati, trasportati dal patibolo e consegnati nelle mani degli anatomisti che su di essi studiavano (e illustravano a un pubblico di specialisti o anche di semplici curiosi²¹) la fisiologia e la morfologia del corpo, secondo quel gusto caratteristico dell'epoca per l'indagine autoptica²².

L'episodio, con cui si apre la genealogia di *Sorvegliare e punire*, funziona in questo senso non solo come esempio paradigmatico dello "splendore dei supplizi" di Antico Regime e di quel nesso affatto particolare di penale e coercitivo che struttura la scena del patibolo moderno, ma anche come illustrazione icastica del cambiamento di prospettiva che ne riorganizza la visione a partire dal XVI secolo. Un cambiamento di cui i teatri anatomici rappresentano, a loro volta, una delle forme più eclatanti, controparte "visiva" (nel senso che Didi-Huberman dà al termine) del processo di "estetizzazione" dell'immagine che conduce alla formulazione moderna del concetto di arte di cui si è detto sopra. La loro diffusione in Europa si iscrive infatti nello stesso orizzonte culturale e cronologico della lotta contro gli "idoli" che trasformerà l'idea stessa di iconopoiesi, attraverso un lavoro teologico e artistico di separazione di sacro e laico, estetico e religioso. E tuttavia, tale diffusione si inserisce in un contesto che, al contrario di quello iconografico, si definiva proprio in virtù della sua forma "contaminata" – dalla presenza dei *damnati*, da pratiche popolari a metà tra superstizione, magia ed eresia, dalla commistione di figure e temi laici e religiosi²³.

Nelle mani degli anatomisti i corpi dei condannati perdono però progressivamente il legame, che ancora conservavano all'inizio del XV secolo, con l'immaginario cristiano del martirio e della morte in croce, per farsi sempre più strumenti di un'intelligenza scientifica che opera in accordo con l'ordine politico – in uno scambio reciproco, per cui da una parte quest'ultimo garantisce, attraverso le esecuzioni pubbliche, il rifornimento

²¹ Sui diversi spettacoli legati al teatro anatomico cfr. A. Prosperi, *op. cit.*, pp. 346-352.

²² Sulla visione autoptica, la cultura disseztiva e i teatri anatomici cfr. J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance*, Routledge, London-New York 1996; R. Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, Routledge, London-New York, 1987, D.L. Martin, *Curious Visions of Modernity*, cit.; e E.T. Hurren, *Dissecting the Criminal Corpse: Staging Post-Execution Punishment in Early Modern England*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.

²³ Cfr. A. Prosperi, *op. cit.*, *passim*.

del “materiale” su cui la prima si esercita, e dall’altra questa permette, insieme alle altre prassi punitive moderne, la continua «riattivazione del potere» del sovrano²⁴.

Patibolo e teatro anatomico costituiscono così i due capi dello spettacolo del supplizio a cui il corpo del condannato fa da sostrato comune:

Se la scena attorno alla forca è quella di una semi-rivolta, il teatro anatomico rinascimentale presenta invece un aspetto molto diverso. La messinscena carnevalesca della giustizia che aveva luogo fuori dai teatri assume ora la forma di un rituale teatrale di investigazione che cerca di trascendere lo spettacolo del disordine per affermare, invece, l’ordine della creazione, l’armonia dell’universo, e la saggezza di Dio, di fronte alla cui ultima e più grande creazione – nella forma del cadavere del criminale – si trovano l’anatomista e il suo pubblico [...]. Si corre il rischio di fraintendere il ‘significato’ dell’anatomia, e della sua singolare importanza nella cultura primo-moderna, se non si colloca questa peculiare forma di investigazione nel più ampio quadro dell’investigazione criminale che, inevitabilmente, precedeva la dissezione pubblica. Ciò che avviene nel teatro anatomico rinascimentale è infatti intimamente connesso a ciò che precedeva l’arrivo del corpo sul tavolo disseztivo. È solo con il passare del tempo e con il passaggio, alla fine del diciottesimo secolo, dallo spettacolo delle esecuzioni pubbliche delle pene capitali a ciò che è stato descritto come la nascita dell’‘economia calcolata delle punizioni’, che l’investigazione anatomica comincia a muoversi entro un orizzonte che si potrebbe definire “disinteressato”²⁵.

²⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 54. È proprio l’opera di questa intelligenza, di contro all’“incoscienza” del corpo, il tema della *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt, in cui è rappresentata la dissezione di Adrian Adriaenszoon, giustiziato ad Amsterdam nel 1632. Il quadro infatti riproduce il momento in cui l’anatomista anima i muscoli flessori della mano del cadavere, mostrando così il funzionamento meccanico del corpo oltre la morte, secondo quella concezione tipicamente moderna, e cartesiana in particolare, del corpo-macchina: «Nel cadavere la volontà – *voluntas* – si è estinta, ma il meccanismo – quelle ‘leggi della meccanica’ che, come Cartesio avrebbe spiegato a Mersenne nel 1639, governano tutta la natura – è ancora in funzione. Nell’estinzione della volontà di Adriaenszoon, sta il trionfo dell’intelletto di Tulp: a dimostrazione del fatto che, per preservare il tessuto morale e l’ordine sociale dalla volontà degenerata di coloro che, come Adriaenszoon, rubano un cappotto, deve essere usata la più estrema e *razionale* violenza», J. Sawday, *op. cit.*, p. 153.

²⁵ Ivi, p. 62.

Sull'“indifferenza” e sull'“economia punitiva” che ordinerà il penale a partire dal XVIII secolo si tornerà più avanti. Ciò che preme ora sottolineare è invece come, nel corso di tutta la prima modernità, il momento dell'esecuzione e quello della dissezione costituiscano di fatto due scenografie di un'unica rappresentazione, in cui la scienza medica diviene parte dello spettacolo del supplizio e dell'intreccio dei termini che lo strutturano. Così, «entro le architetture riccamente ornate dei teatri anatomici del Rinascimento e del Barocco, il corpo viene esibito (in senso teatrale) come un fragile veicolo di una complessa struttura ideologica che si estendeva a ogni area dell'attività artistica e scientifica della prima modernità»²⁶.

In questo senso il teatro anatomico funziona come punto di congiunzione tra lo spettacolo del supplizio e lo spettacolo *tout-court*, venendo così a sovrapporsi, a cavallo tra XVI e XVII secolo, alle prime forme del teatro moderno²⁷. È soprattutto nel dramma elisabettiano che si avverte più forte il legame tra lo spazio scenico, le forme contemporanee del supplizio e la loro dimensione teatrale, e in particolare in alcune tragedie shakespeariane (segnatamente quelle di vendetta), dove il vuoto di potere e di giustizia che esse mettono in scena, insieme alla violenza che questo stesso vuoto genera, fa emergere il nesso profondo che lega l'azione drammatica alla spettacolarizzazione della punizione e allo sguardo autoptico dello spettatore. In questo senso il *Tito Andronico* costituisce una delle rappresentazioni più eloquenti della violenza che scaturisce dall'affermazione di un potere che si impone e si rende visibile innanzitutto attraverso l'istituzione della scena punitiva. Qui infatti l'intreccio di potere, diritto e trama testuale è colto nella fluidità e nella confusione che precedono il loro ordinamento nelle forme organizzate del supplizio.

3.3. *Tito Andronico* – *La fortuna, il testo, la scena*

La fortuna del *Tito Andronico* ha una vicenda particolare, a cominciare dal fatto che il testo della tragedia sembra resistere a ogni tentativo di restituzione filologica, a tal punto i

²⁶ Ivi, p. 5.

²⁷ Sul rapporto tra teatro anatomico e cultura primo-moderna cfr. J. Sawday, *op. cit.*

rimaneggiamenti e le riscritture delle epoche successive ne hanno infiltrato la trama originaria. E se ciò è vero di ogni testo le cui manipolazioni, trasmissioni, e traduzioni hanno alterato in modo radicale la forma, nel caso della prima tragedia shakespeariana tale opera di rifacimento rappresenta in qualche modo un tratto originario, che rende impossibile fissarne i confini temporali e formali. La sua analisi non sembra perciò poter prescindere dalla storia dei suoi differenti allestimenti – testuali e ancora di più scenici. Se è vero in linea generale che il testo teatrale, a differenza di altre forme letterarie, sembra «non esiste[re] che in un futuro anteriore»²⁸ (vale a dire nel tempo della sua rappresentazione), e il teatro stesso esistere come tale solo sulla scena, nell'unione di spettacolo e scrittura, la sua storia racconta però di vicende separate, di fortune testuali e successi scenici che raramente procedono di pari passo. Tale dualismo configura in una certa misura gli stessi campi della critica e della storiografia, che finiscono, il più delle volte, per privilegiare lo studio della composizione e della trasmissione del testo piuttosto che quello delle sue vicende sceniche.

Nel caso del *Tito* però i rapporti sono invertiti: mentre il testo è stato ammesso nel canone shakespeariano solo molto tardi e con qualche incertezza²⁹, subendo per altro un continuo processo di riedizione – censure, espunzioni, tagli ecc.³⁰ – in teatro la tragedia ha conosciuto una fortuna pressoché ininterrotta. E così la critica letteraria si è trovata (e si trova in una certa misura tuttora) a doverne condurre l'analisi sulla base varie rappresentazioni piuttosto che su un testo filologicamente sospetto. La sorte della tragedia

²⁸ Come scrive Badiou, «il teatro, che esige lo scritto, non cessa mai di non scriversi», e «richiede che il suo Spettatore – che alla fine della rappresentazione dovrà avvertire la durezza della sua poltrona – metta in connessione le lacune della Recitazione con lo sviluppo di un significato, e che sia sempre il vero interprete dell'interpretazione»; ancora, «non si può parlare di teatro se non di quello che è stato, o è, recitato. L'evento (la rappresentazione) qualifica retroattivamente il testo nonostante la sua esistenza scritta l'abbia anticipato. Un testo sarà di teatro solo se è stato recitato. Dunque: il testo teatrale non esiste che in un futuro anteriore. La sua qualità è sospesa» (A. Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza 2015, p. 68). Se il futuro anteriore è il tempo dell'*après coup*, ovvero del rimaneggiamento, della «riscrittura», allora il nesso che lega il testo al suo commento sembra funzionare in modo particolare per il teatro: esso vive in potenza nell'interstizio, nello spazio aperto tra la scrittura e l'azione, ma esiste davvero solo nel momento della sua riscrittura sulla scena, della sua rappresentazione, che è anche il momento della sua (re-)interpretazione. E tuttavia, nei fatti, raramente questo dispositivo teorico funziona per la prassi teatrale. In realtà testo e rappresentazione, scrittura e messa in scena tendono a stare più separati che uniti. Di fatto la pratica teatrale raramente vive di ricomposizioni; le due vicende, quella testuale e quella scenica, restano separate, con una forte prevalenza (almeno nella storia della critica) della prima sulla seconda.

²⁹ Considerata la prima tragedia shakespeariana, l'opera è stata interpretata da alcuni studiosi come un esempio di rimaneggiamento da parte del poeta di un testo preesistente, mentre altri ne hanno voluto giustificare i difetti come prova dell'acerbità dell'autore. Sulla storia critica e la fortuna del *Tito* cfr. J. Bate, *Introduction* a W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, Arden Shakespeare, London 2006, pp. 79-83.

³⁰ Ivi, pp. 48-59.

sembra perciò essere, più di ogni altra opera shakespeariana, indissolubilmente legata ai modi e alle forme del suo allestimento scenico.

Se *Tito Andronico* fosse stata una tragedia in sei atti – scrive Jan Kott nella sua recensione al *Tito* di Peter Brook del 1955 – Shakespeare sarebbe passato agli spettatori delle prime file, facendoli morire tra atroci tormenti. Eccettuato Lucio, infatti, sulla scena non resta vivo un solo personaggio. Prima ancora che il sipario si alzi sul primo atto sono già morti ventidue figli di Tito; dopodiché si va avanti di questo passo, senza un attimo di tregua, fino al massacro generale del quinto atto. In questa tragedia ci sono trentacinque cadaveri, senza contare i soldati, i servi e i personaggi secondari. Almeno dieci grandi delitti vengono compiuti sotto gli occhi degli spettatori, e nei modi più vari: a Tito viene troncato un braccio, a Lavinia vengono tagliate la lingua e le mani, la nutrice è strangolata. A tutto ciò si aggiungano la violenza, il cannibalismo e le torture e, a confronto di questo dramma del Rinascimento, l'odierna letteratura americana sembrerà roba per ragazzini³¹.

La peculiare vicenda del *Tito Andronico* sembrerebbe dunque avere a che fare, in prima battuta, con l'efferatezza delle sue morti e la crudeltà (e la quantità) dei massacri che mette in scena. È questo d'altronde il rimprovero più frequente che è stato mosso al dramma dalla critica: l'eccesso di sangue, l'indugiare sui dettagli cruenti, e più in generale il compiacimento con cui la tragedia si soffermerebbe sulla rappresentazione della violenza. Ma come nota poco oltre Kott il «*Tito* non è la più brutale delle opere shakespeariane. Nel *Riccardo III* ci sono più cadaveri, e il *Re Lear* è molto più crudele. In tutto il teatro shakespeariano non c'è per me scena più rivoltante della morte di Cordelia. *Re Lear* è indubbiamente un capolavoro, e così pure *Riccardo III*. *Alla lettura, le crudeltà del Tito sembrano puerili. Lo abbiamo riletto di recente: ci ha fatto sorridere. L'abbiamo rivisto sulla scena: ne siamo rimasti sconvolti*»³². Esisterebbe dunque uno scarto, un intervallo tra lettura e visione, tra testo e rappresentazione; uno spazio “in levare” in cui la lettura dell'opera (con tutta la sua drammaticità e pateticità) più che

³¹ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 237.

³² *Ibidem* (corsivi miei).

commuovere, susciterebbe il riso³³. Uno spazio che però, nel momento in cui la tragedia viene recitata in teatro, sembra scomparire nell'unità della rappresentazione, capace di rovesciare il riso secondo lo schema classico del binomio classico di pietà e terrore.

A determinare questo scarto sarebbe, come nota ancora Kott, il peculiare nesso che il dramma istituisce con la scena, in grado di dare ragione a un tempo della sua fortuna teatrale della sua sfortuna testuale:

Quando un lavoro teatrale moderno ci sembra piatto ed infantile alla lettura, mentre in teatro riesce a prenderci e coinvolgerci, di solito diciamo che è scenico. Ma dire di Shakespeare che è scenico, suona un po' ridicolo. *Tito Andronico* infatti è un'opera di Shakespeare, o per meglio dire, un'opera rimaneggiata da Shakespeare. Come l'*Amleto*, del resto. Con la differenza, però, che nel *Tito* Shakespeare incominciava appena a forgiare la materia drammatica che trovava già pronta: scolpiva grandi personaggi, ma non era ancora capace di dar loro una piena voce. Sono dei personaggi che ancora balbettano o che, come Lavinia, hanno la lingua mozza. Perché *Tito Andronico* è già il teatro shakespeariano, ma non è ancora il testo shakespeariano³⁴.

Il *Tito* dunque rappresenterebbe il primo tentativo teatrale di un autore ancora acerbo, la cui grandezza sarebbe ancora di là da venire. Un giudizio che ritorna costantemente nella storia critica della tragedia: «Per almeno due secoli, questo è certo, esso fu considerato un lavoro barbaro e imperfetto. “Gotico” come dicevano i classicisti imparruccati. Non si può dire che avessero torto, e non c'è da stupirsi che il *Tito* non incontrasse il loro favore. Incontrava invece, e molto, quello degli spettatori del teatro shakespeariano. Anzi, era una delle tragedie più rappresentate»³⁵.

La prima tragedia di Shakespeare, proprio in quanto un'opera prima e frutto di rimaneggiamento più che di creazione originale, sarebbe così sbilanciata, nella sua immaturità, dalla parte dello *scenico*, che ne costituirebbe pertanto il tratto peculiare: «Peter Brook non ha scoperto il *Tito*. Peter Brook ha scoperto Shakespeare nel *Tito*. O

³³ Cfr. J. Bate *op. cit.*, pp. 9-12; D.H. Parker, *Shakespeare's Use of Comic Conventions in Titus Andronicus*, «University of Toronto Quarterly», vol. 56, n. 4 (1987), pp. 486-497.

³⁴ Ivi, pp. 237-238.

³⁵ Ivi, p. 238.

meglio, vi ha scoperto il teatro shakespeariano: quel teatro appunto, che commuoveva gli spettatori e li sconvolgeva, li spaventava e li abbagliava»³⁶.

E tuttavia questo risolve solo uno dei termini del problema. Se da un lato infatti tale lettura permette di dare conto dell'efficacia scenica della tragedia – la cui anteriorità e priorità danno ragione dell'inemendabilità del testo, logicamente successivo e sempre “in ritardo” rispetto ai suoi allestimenti – dall'altro essa non riesce del tutto a giustificare la debolezza testuale, per comprendere la quale è necessario compiere un rivolgimento di prospettiva. La peculiarità del *Tito* infatti non sta solo o tanto nell'essere *in potenza* la grande tragedia shakespeariana, quanto piuttosto nel suo non essere *testo*. Sta cioè in quel vuoto testuale che ne rende discontinua e a tratti faticosa la lettura e che dipende in prima istanza non da una presunta immaturità dell'autore, ma da quel vuoto di potere, evocato all'inizio, che la tragedia registra mettendo in scena a un tempo l'assenza e gli eccessi della legge e della violenza che li accompagna. Una violenza fisica, in quanto tale estranea al linguaggio³⁷ (come anche nel caso dell'arena romana), di cui il testo non è in grado dunque di dare conto, potendola solo indicare nelle ferite e nel silenzio di Lavinia, che è molto più di un personaggio muto: è il personaggio che *diviene* muto. Il testo cioè, non avendo a disposizione gli strumenti per raccontare una violenza che può assumere consistenza solo sulla scena, deve limitarsi a suggerirne gli effetti, togliendo le battute al personaggio che ha subito l'aggressione più terribile, o al contrario dilatando fino all'eccesso la descrizione dello spettacolo del corpo martoriato; o ancora, suscitando il riso all'*acmé* dello sviluppo tragico³⁸.

Da questa prospettiva si spiegano meglio i motivi del successo teatrale del *Tito* e del suo corrispettivo insuccesso testuale, nella misura in cui ogni rappresentazione dà corpo e rende visibile quella violenza a cui la scrittura può solo alludere. Ciò non significa però che il cerchio si chiuda, che nel «futuro anteriore» del palcoscenico si realizzi il teatro: la determinatezza della scena e l'indicalità del testo non si completano a vicenda e non arrivano mai a una ricomposizione. Il tratto più caratteristico della tragedia è anzi proprio l'assenza di sintesi tra testo e rappresentazione, abitate l'uno da un vuoto e l'altra da un pieno che non si costituiscono in unità: l'eccesso dei cadaveri e del sangue non colma il

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Su questo cfr. E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985.

³⁸ Come nel terzo atto, scena I (v. 263) in cui Tito scoppia a ridere dopo aver ricevuto le teste dei figli giustiziati da Saturnino.

vuoto *etico* di una scrittura in cui la «violenza mitica» non diviene mai sofferenza morale³⁹.

3.3.1 «Se Roma ha legge e noi abbiamo potere». *Mito, diritto, potere*

Ora, lo spazio che si apre tra il vuoto del testo e il pieno della scena, per quanto discontinuo, non è però uno spazio neutro: nelle vicende degli Andronici e nell'incertezza della successione dell'Impero romano, si intrecciano il passato mitico e quello storico, i ricordi di lotte e inquietudini recenti, e le riflessioni di un'epoca all'incrocio tra due mondi sul potere, la legge, la giustizia e la punizione.

La tragedia si apre infatti sulla contesa per il trono che oppone i due figli dell'imperatore da poco deceduto, Saturnino e Bassiano. Il popolo romano ha acclamato però come successore Tito, il generale appena tornato vittorioso da una lunga guerra. Ma Tito rifiuta la corona imperiale, indicando Saturnino come il legittimo erede. Al suo seguito sono intanto giunti a Roma come prigionieri di guerra la regina dei Goti Tamora e i suoi tre figli, Demetrio, Chirone e il primogenito Alarbo, che Tito sacrifica, secondo i dettami della *religio* romana, sulla tomba dei propri figli morti in guerra, scatenando così l'odio e il desiderio di vendetta della madre. Nel frattempo, il proposito di Tito di dare in sposa sua figlia Lavinia al nuovo imperatore naufraga di fronte alla scoperta del suo matrimonio segreto con Bassiano. E così Muzio, un altro figlio di Tito, muore, questa volta per mano del padre, mentre cerca di aiutare i due sposi a fuggire. Il primo concitatissimo atto si conclude con l'annuncio del matrimonio di Saturnino e Tamora che, insieme al suo amante Aronne, trama vendetta contro gli Andronici.

Durante una battuta di caccia Chirone e Demetrio infatti, sobillati dalla regina, uccidono Bassiano, violentano e mutilano (tagliandole le mani e la lingua) Lavinia, che viene ritrovata dallo zio Marco mentre vaga nel bosco. Nel frattempo, Aronne conduce con l'inganno i figli di Tito, Marzio e Quinto, sul luogo dove si trova il cadavere di Bassiano, facendo in modo che l'accusa di omicidio ricada su di loro. Aronne si reca da Tito con la falsa promessa che i suoi figli, condannati a morte da Saturnino per il delitto, verranno liberati a condizione che uno degli Andronici accetti di tagliarsi una mano. Tito non esita

³⁹ Sull'«immoralità» del *Tito* rispetto al teatro shakespeariano cfr. J. Kott, *op. cit.*, pp. 237-243; sul tema morale nel teatro di Shakespeare cfr. N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondolibri, Milano 2011.

a sacrificarsi e a inviare la mano recisa all'imperatore. Ma di lì a poco arrivano le teste mozzate dei due figli la cui condanna è già stata eseguita. A questo punto Lucio, l'ultimo dei figli di Tito rimasto in vita, fugge da Roma con il proposito di radunare tra i goti un esercito per marciare contro Saturnino.

Tito ormai sembra aver perso la ragione e trascorre le sue giornate con il nipote e Lavinia, la quale un giorno però riesce a rivelare – indicando su una copia delle *Metamorfosi* di Ovidio il punto in cui è raccontato l'episodio dello stupro e della mutilazione di Filomela – la verità sulla violenza subita e i nomi dei colpevoli (che riesce a scrivere sulla sabbia con un bastone). Dopo una serie di altre vicende (e delitti) Tito, fingendosi pazzo, riesce ad attirare in casa e a uccidere Chirone e Demetrio, e a invitare poi, in un gesto di apparente riconciliazione, Saturnino e Tamora a un banchetto in cui serve alla madre la carne dei figli. Nell'ultimo convulso atto della tragedia, Tito uccide prima Lavinia e poi Tamora, dopo averle rivelato la natura cannibalica del pasto, ed è ucciso a sua volta da Saturnino, ferito poi a morte da Lucio che è tornato a Roma e che, una volta eletto imperatore, dispone i funerali di Tito, vietando invece la sepoltura di Tamora (i cui resti vengono lasciati agli animali) e ordinando l'esecuzione di Aronne.

Come si intuisce dalla trama, il *Tito Andronico* è disseminato di riferimenti impliciti ed espliciti al mito antico, tanto da far sembrare il testo una sorta di centone rinascimentale *sui generis*, un *collage* di miti e leggende del mondo antico – dalla storia di Filomela e Procne al banchetto di Tieste, fino alla morte di Lucrezia. L'elemento mitologico è talmente insistente da arrivare a materializzarsi sulla scena: il momento della rivelazione dello stupro di Lavinia – punto di svolta del meccanismo narrativo – è infatti affidato alle *Metamorfosi* di Ovidio che, oltre ad essere la fonte principale dell'intreccio tragico, diventano anche l'oggetto scenico concreto per cui passa lo scioglimento drammatico⁴⁰:

TITO: Lucio, che libro è quello che smuove così?

RAGAZZO: Nonno, sono le *Metamorfosi* di Ovidio, me le diede mia madre.

[...]

⁴⁰ Sulle fonti mitiche del *Tito*, cfr. J. Bate, *op. cit.*, pp. 83-95.

TITO: Silenzio, si affanna a girare le pagine. Aiutala, cosa vuol dire? Leggo qui, Lavinia? Questa è la tragica storia di Filomela e dice dell'inganno e dello stupro di Tereo: e lo stupro, temo, fu la radice del tuo male.

[...]

TITO: Lavinia, dolce fanciulla, sei stata anche tu sorpresa, violentata e oltraggiata come Filomela nei boschi vasti, tetri e senza scampo? Vedi, vedi, in un posto simile andammo a caccia – mai, mai, ci fossimo andati – modellato su quello che il poeta descrive, creato dalla natura per assassini e per stupri⁴¹.

È la battuta finale di Tito a dare il senso dell'episodio, e con esso di tutta la tragedia: le parole del poeta modellano la scenografia e la trama, dettando lo svolgimento dell'azione scenica⁴², in cui la reiterazione dei gesti del mito inchioda i personaggi alla sua letteralità. I corpi smembrati, mutilati e divorati infatti, nella misura in cui riproducono *alla lettera* le vicende mitiche, portandone addosso i segni iscritti nella carne, resistono a ogni possibilità di astrazione e metaforizzazione⁴³ – ancora una volta un'eco dei *summa supplicia* dell'arena e del modo in cui la coreografia mitica ne ordinava lo svolgimento *letterale*.

Ora, è esattamente la ripetizione testuale della parola mitica a funzionare come motore per la rappresentazione della violenza nel *Tito*⁴⁴. Un legame antico, quello tra violenza e mito, che è al centro, com'è noto, del saggio di Walter Benjamin *Per la critica della violenza*:

⁴¹ W. Shakespeare, *Tito Andronico*, IV.1, vv. 41-59, trad. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 119-121. Molto è stato scritto a proposito di questa scena, a proposito del ruolo che vi svolge il libro, della funzione del mito, del silenzio di Lavinia; a questo proposito cfr. J. Bate, *op. cit.*, pp. 33-37; E. Bonelli, *Tito Andronico. Il testo come simulacro del corpo*, QuattroVenti, Urbino 2004, pp. 79-99; D. Willis, "The Gnawing Vulture": *Revenge, Trauma Theory, and "Titus Andronicus"*, «Shakespeare Quarterly», vol. 53, n.1 (2002), pp. 21-52.

⁴² Un'azione disordinata dalle tante storie che vi si intrecciano: quella di Filomela e Tereo, che è ripetuta nello stupro e nella mutilazione di Lavinia comandata da Tamora per vendicare il sacrificio del figlio compiuto da Tito; quella di Tieste, che il pasto cannibalico dei figli preparato da Tito per Tamora imita e ripete; quella di Lucrezia e Tarquinio che, pur appartenendo alla leggenda romana e non al mito in senso proprio, richiama episodi di violenze, uccisioni e destituzioni. Sulla funzione del riferimento alla storia romana nel *Tito* cfr., J. Bale, *op. cit.*, pp. 16-21, T.J.B. Spencer, *Shakespeare and the Elizabethan Romans*, «Shakespeare Survey», vol. 10 (1957), pp. 27-38; L.C. Liebler, *Getting It All Right: Titus Andronicus and Roman History*, «Shakespeare Quarterly», vol. 45, n. 3 (1994), pp. 263-278.

⁴³ Sul rapporto tra letteralità e metafora nel *Tito* cfr. J. Bale, *op. cit.*, pp. 29-33 ed E. Bonelli, *op. cit.*, pp. 57-99.

⁴⁴ Sulla violenza e la rappresentazione della sofferenza nel *Tito* cfr. L. Dickson, "High" Art and "Low" Blows: *Titus Andronicus and the Critical Language of Pain*, «Shakespeare Bulletin», vol. 26, n.1 (2008), pp. 1-22.

Una funzione non mediata della violenza [...] ci è già mostrata dall'esperienza quotidiana. Così, per ciò che è dell'uomo, la collera lo travolge agli scoppi più aperti di violenza, che non si riferisce come mezzo a uno scopo prestabilito. Essa non è mezzo ma manifestazione. E questa violenza conosce manifestazioni affatto oggettive [...]. Esse si trovano – in modo altamente significativo – anzitutto nel mito⁴⁵.

Una violenza *gratuita*, non subordinata ad alcuno scopo (o a uno scopo troppo debole rispetto al mezzo) come quella con cui si apre la tragedia, quando Tito uccide il figlio Muzio. Non è la prima uccisione del dramma, ma è sicuramente quella meno comprensibile, quella cioè in cui il legame tra causa ed effetto è più labile. Fin dall'inizio il *Tito* si pone dunque sotto il segno di una violenza mitica intesa come «pura manifestazione»⁴⁶. Una manifestazione capace però, nella sua immediatezza e insensatezza, di istituire il diritto:

Se questa violenza immediata nelle manifestazioni mitiche si potesse dimostrare strettamente affine, o addirittura identica, a quella che pone il diritto, la sua problematicità si rifletterebbe sulla violenza creatrice di diritto, nella misura in cui questa è stata definita sopra [...] come tale che ha carattere di mezzo. Nello stesso tempo questo rapporto promette di fare luce sul destino, che è sempre alla base del potere giuridico [...]. La funzione della violenza nella creazione giuridica è, infatti, duplice nel senso che la creazione giuridica, mentre persegue ciò che viene instaurato come diritto, come scopo con la violenza come mezzo, pure – nell'atto di insediare come diritto lo scopo perseguito – non depone affatto la violenza, ma ne fa solo ora in senso stretto, e cioè immediatamente, violenza creatrice di diritto, in quanto insedia come diritto, col nome di potere, non già uno scopo immune e indipendente dalla violenza, ma intimamente e necessariamente legato ad essa. Creazione di diritto è creazione di potere, e intanto un atto di immediata manifestazione di violenza⁴⁷.

⁴⁵ W. Benjamin, *Per una critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 23.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 24.

Ma perché la violenza possa effettivamente istituire il diritto essa non può limitarsi a essere pura manifestazione, ma deve specificarsi come manifestazione di una superiorità: «La violenza mitica nella sua forma esemplare è semplice manifestazione degli dèi. Non mezzo ai loro scopi, appena manifestazione della loro volontà, essa è soprattutto manifestazione del loro essere»⁴⁸. E nella misura in cui il loro essere si traduce immediatamente come un essere superiore rispetto agli uomini, la loro manifestazione – che equivale alla loro violenza – stabilendo nel suo semplice darsi «un confine tra gli uomini e gli dei»⁴⁹, istituisce il diritto.

Ciò che la tragedia fa è mettere in scena questo stesso rapporto tra violenza, mito e diritto in un mondo senza dèi, in cui alla loro violenza mitica e gratuita, si sostituisce quella, altrettanto mitica e gratuita, degli uomini. Una violenza guidata da un desiderio di vendetta – in cui si iscrivono pressoché tutte le azioni dei personaggi della tragedia – che non arriva mai a configurarsi come fine della violenza, restando piuttosto al livello di una reazione istintiva, le cui azioni sono dettate, una volta di più, dalla lettera del mito. Ma mentre la violenza divina istituisce il diritto nella misura in cui esibisce una differenza ontologica, di superiorità del divino sull'umano, i poteri degli uomini, equivalendosi, non riescono a trovare legittimazione in una superiorità essenziale. L'azione prende così avvio nel momento in cui viene meno l'ordine che aveva retto fino ad allora la successione dell'Impero; e con esso, viene meno anche quel *mos* romano che aveva funzionato da tessuto connettivo della *civitas* e che collassa sulla scena, creando un cortocircuito temporale in cui confluiscono tutte le epoche di Roma, e tutte le sue istituzioni (lo *ius*, la *religio*, la *familia*)⁵⁰. In questo quadro, lo scontro che la tragedia porta in scena è quello fra diversi poteri a cui corrispondono altrettanti diritti di successione:

SATURNINO: Nobili patrizi, patrioti del mio diritto difendete la giustizia della mia causa con le armi, e voi, compatrioti, seguaci miei fedeli, pretendete con la spada il mio diritto alla successione. Sono io il primo figlio di chi per ultimo cinse la corona imperiale di Roma, e quindi fate che gli onori di mio padre vivano in me e che questa indegnità non deturpi i miei anni.

⁴⁸ Ivi, p. 23.

⁴⁹ Ivi, p. 24.

⁵⁰ È innanzitutto in questo senso che la tragedia è “immorale”, nella misura in cui cioè la sua azione si pone fuori dal *mos*.

BASSIANO: Romani, amici, seguaci, difensori del mio diritto, se mai Bassiano, figlio di Cesare, fu gradito agli occhi della regale Roma, consentite allora ch'io ascenda al Campidoglio e impedite che al trono imperiale, a virtù consacrato e a giustizia, temperanza e nobiltà, s'accosti il disonore: lasciate invece che in limpida elezione rifulga il merito e combattete, o Romani, per una libera scelta.

MARCO: O principi che ambiziosamente lottate con i vostri partiti e alleati per il governo e l'impero, sappiate che il popolo di Roma, che noi rappresentiamo, con voto concorde per governare Roma ha scelto Andronico, chiamato il Pio per i tanti meriti verso Roma acquisiti⁵¹.

La rinuncia di Tito a favore di Saturnino non risana la frattura iniziale, nella misura in cui l'equivalenza di poteri e diritti entro cui si produce non ne permette la ricomposizione. In questo senso, il *Tito* è la rappresentazione della ripetizione di uno stesso gesto, votato ogni volta al fallimento, che cerca di istaurare il diritto «con il nome di potere». Un nome sempre diverso (Saturnino, Tito, Tamora, Lucio), sempre precario e sostituibile proprio in ragione del fatto che il potere non riesce a fissarsi nella stabilità del diritto. Le diverse forme e gradi della violenza messi in scena rappresentano dunque lo sforzo (sempre frustrato) di un potere ogni volta diverso che cerca di istituire il diritto attraverso lo spettacolo del supplizio, capace di iscrivere sui corpi la «pura manifestazione» della forza coercitiva. Uno spettacolo necessario all'affermazione della legge (dell'onore, della vendetta, della successione) contro i suoi nemici, la quale è però sempre destinata allo scacco, nell'assenza di un dio che ne sanzioni la legittimità o di un patto che garantisca il dominio di un potere sull'altro.

Così, la violenza non diventa mai legale, e il supplizio non si traduce mai in spettacolo punitivo del diritto istituito. Se, come scrive Benjamin, la «giustizia è il principio di ogni finalità divina» e il potere il «principio di ogni diritto mitico»⁵², nel *Tito* la vendetta non può trasformarsi mai in giustizia nella misura in cui la violenza non supera mai la soglia della pura manifestazione, funzionando tutt'al più come motore per altre vendette. Nella sequenza delle sue esplosioni che si innestano l'una sull'altra senza soluzione di continuità, e che scivolano da un corpo all'altro senza che un nome (Saturnino, Tamora,

⁵¹ W. Shakespeare, *Tito Andronico*, cit., I.1, vv. 1-24, pp. 5-7.

⁵² W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 23.

Tito ecc.) riesca a imporsi sugli altri e ad arrestarne la successione, nessun ordinamento (politico, giuridico, sociale) viene stabilito. Tanto che la fine della tragedia non coincide con l'istaurazione di un ordine ma con il venire meno dei personaggi che, uno dopo l'altro, muoiono tutti (o quasi); in questo senso la battuta di Kott su un eventuale sesto atto del *Tito* coglie bene l'inarrestabilità della violenza che la tragedia mette in scena.

Nel quadro di questo intreccio di violenza, mito, diritto e potere, il testo si riempie di riferimenti alle procedure giuridiche dell'epoca, alle esecuzioni pubbliche e ai rituali del patibolo⁵³. In questo senso la tragedia mette in scena il supplizio in due modi: da un lato come tentativo di dare ordine giuridico alla violenza mitica – il supplizio cioè nella sua forma aurorale, fotografato nel momento “originario” di formazione dell'intreccio tra potere, narrazione mitica e diritto; dall'altro come configurazione storica dei dispositivi del potere coercitivo e della sfera penale, nella misura in cui testo risuona di formule del diritto consuetudinario dell'epoca⁵⁴, di corrispondenze tra la storia romana e quella inglese⁵⁵ e di richiami ai modi contemporanei del supplizio; allo stesso modo, il vuoto di potere che mette in movimento la vicenda tragica evoca il dramma della successione al trono che inquieta l'Inghilterra di quegli anni⁵⁶.

Tali riferimenti al mondo contemporaneo appartengono tutti a una dimensione di “sovrascrivibilità” del testo – capace di accogliere significati e determinazioni storiche ogni volta diverse – che dipende, ancora una volta, dal vuoto di significato dei termini che la tragedia evoca: potere, diritto, mito, e la loro implicazione reciproca nella costruzione del supplizio funzionano anche qui come significanti vuoti che si

⁵³ A cominciare dai pasti cannibalici dei corpi dei condannati che, secondo una credenza diffusa all'epoca, avrebbero avuto, una volta ingeriti, poteri miracolosi. Su queste pratiche relativamente comuni all'epoca di Shakespeare, cfr. A. Prosperi, *op. cit.*, pp. 336-352; P. Camporesi, *Il sugo della vita*, cit., pp. 11-18; L. Noble, “And Make Two Pasties of Your Shameful Heads”: Medicinal Cannibalism and Healing the Body Politic in “Titus Andronicus”, *ELH*, vol. 70, n. 3 (2003), pp. 677-708. Esiste inoltre una ricca letteratura (che prende le mosse dal terreno degli studi foucaultiani) sui rapporti tra la tragedia e le coeve pratiche punitive. Ci si limita qui a rimandare a C. Mitchell, *Shakespeare and Public Execution*, Edwin Mellen, Lewiston 2004; L. Hutson, *Rethinking the “Spectacle of the Scaffold”: Juridical Epistemologies and English Revenge Tragedy*, «Representations», vol. 89, n. 1 (2005), pp. 30-58; J. R. Allart e M.R. Martin, *Staging pain, 1580-1800. Violence and Trauma in British Theater*, Ashgate, Farnham-Burlington 2009; A. Höfele, *Stage, Stake, Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2011.

⁵⁴ Cfr. L. Hutson, *op. cit.*; J. Bate, *op. cit.*, pp. 21-29; E. Bonelli, *op. cit.*, pp.48-51. Per un inquadramento storico del diritto inglese in epoca elisabettiana cfr. J. Briggs, C. Harrison, A. McInnes, D. Vincent, *Crime and Punishment in England: an Introductory History*, UCL Press, London 1996.

⁵⁵ Sulla teoria della *traslatio imperii* cfr. J. Bate, *op. cit.*, pp. 19-21 e L. Oakley-Brown, *Titus Andronicus and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*, «Renaissance Studies», vol. 1, n. 3 (2005), pp.325-347.

⁵⁶ Cfr. N. Fusini, *op. cit.*, pp. 150 sgg.

determinano di volta in volta secondo configurazioni storiche diverse. In questo senso, la riscrivibilità del testo specifica ulteriormente le ragioni della fortuna teatrale del *Tito*, nella misura in cui esso permette di trasportare sulla scena, a ogni allestimento, le forme contestuali dei termini che il suo intreccio chiama in causa, che l'opera, nella debolezza e nel vuoto che ne abitano la scrittura, di volta in volta è in grado di accogliere e registrare.

3.3.2 *Il riso e il supplizio*

Si è già fatto brevemente riferimento, a proposito dello scarto che separa nel *Tito* la scena dal testo, all'impressione di comicità involontaria che la lettura di alcuni dei passaggi più drammatici produrrebbe. Basti pensare ad esempio al momento in cui Lavinia cerca di sfogliare le pagine delle *Metamorfosi* o scrivere i nomi dei suoi assalitori sulla sabbia, o ancora al lungo monologo di Marco all'ingresso della nipote, sorta di commento erudito, pieno di riferimenti mitologici e formule poetiche, alle ferite di Lavinia⁵⁷. Questo effetto comico sembrerebbe dunque iscriversi, ancora una volta, nella distanza che separa la scrittura dalla visione, trovando così spiegazione in una sorta di errore prospettico che la rappresentazione teatrale sarebbe in grado di correggere, restituendo la tragedia alla sua originaria dimensione orrorifica e commovente. E tuttavia una delle ipotesi formulate dalla critica è che questo effetto tragicomico non sia dovuto tanto all'incompletezza del testo – o anche alla distanza culturale che separa lo spettatore contemporaneo dal pubblico dell'epoca elisabettiana⁵⁸ – ma che sia piuttosto il risultato della scelta consapevole dell'autore di contaminare deliberatamente la tragedia con intermezzi comici⁵⁹. A rendere plausibile questa ipotesi sta l'evidenza della riproposizione, in varie parti del *corpus* shakespeariano⁶⁰, di una simile commistione di registri, secondo il gusto rinascimentale per la mescolanza dei generi e la contaminazione di alto e basso, solenne e grottesco. Un gusto che la prima modernità avrebbe ereditato dal mondo popolare medievale e che avrebbe tradotto però nelle forme della cultura ufficiale:

⁵⁷ Cfr. W. Shakespeare, *Tito Andronico*, II.4, vv. 11-57, (pp. 83-85).

⁵⁸ Su questo cfr. J. Bate, *op. cit.*, pp. 9-11.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 11 e sg e D.H. Parker, *op. cit.*, pp. 486-497.

⁶⁰ Cfr. N. Fusini, *op. cit.*; e J. Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.

Il riso, nella sua forma più radicale, universale – che inglobava, per così dire, il mondo intero – e al tempo stesso nella sua forma più *gioiosa*, una sola volta nel corso della storia, per circa cinquanta o sessant’anni (in momenti diversi a seconda dei paesi), si staccò dalle viscere del popolo con le sue lingue popolari (“volgari”) per fare irruzione nella letteratura e nell’ideologia di rango elevato, ed avere un ruolo decisivo nella creazione di capolavori della letteratura mondiale, quali *Il Decameron* di Boccaccio, l’opera di Rabelais, il romanzo di Cervantes, i drammi e le commedie di Shakespeare, ed altre opere. In quell’epoca le barriere fra letteratura ufficiale e quella non ufficiale dovettero assolutamente cadere. [...] Una serie di [...] fattori, legati alla decomposizione dell’assetto feudale e teocratico del Medioevo, contribuì alla mescolanza e alla fusione dell’ufficiale con il non ufficiale. La cultura popolare del riso, che con i secoli si era formata e si era mantenuta nelle forme non ufficiali dell’arte popolare – quelle dello spettacolo e quelle verbali – e nelle forme non ufficiali di vita quotidiana, riuscì ad elevarsi fino ai vertici della letteratura e dell’ideologia per fecondarli⁶¹.

La forma mista del *Tito* sembrerebbe perciò trovare giustificazione nella pratica diffusa lungo tutto il Rinascimento di mescolare i registri del tragico e del comico. E tuttavia c’è forse anche un’altra ragione per cui la violenza del *Tito* assume, in alcuni passaggi, dei tratti grotteschi e farseschi; una ragione che chiama in causa, ancora una volta, la forma in cui si organizza la rappresentazione del supplizio, che, come si è visto a più riprese, stringe, attorno al corpo del condannato, il binomio di violenza e *ludubrium* in un nesso di implicazione reciproca. Tale binomio costringe lo sguardo a uno sdoppiamento: da una parte la pietà e l’orrore e, dall’altro, lo scherno e la derisione. È precisamente questa duplicità dello sguardo (e del corpo) che il *Tito* registra in quei passaggi in cui l’elemento tragico e quello comico sembrano implicarsi a vicenda. Quella che di primo acchito sembra una sfasatura tra testo e scena, diventa, in questo quadro, l’espressione precipua dell’ambiguità profonda che modella lo spettacolo del supplizio⁶².

⁶¹ M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2011, p. 82.

⁶² Cfr. J. Kott, *op. cit.*, p. 240.

3.4. «En un clin d’oeil». *Il supplizio nel XVIII secolo - La ghigliottina*

Se la prima modernità amplificava lo spettacolo del supplizio nelle prassi dissetive della scienza medica alle prese, nei teatri anatomici, con i corpi dei condannati, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, viceversa, la tecnologia punitiva si perfeziona nel senso della precisione e della rapidità dell’esecuzione. Un’inversione che implica una serie di mutamenti, alcuni dei quali si accordano con quei caratteri della prima modernità delineati all’inizio del capitolo – come nel caso dei processi di descalizzazione che continuano a intervenire sulle forme dell’iconopoiesi e a ridefinire tanto le istituzioni che i simboli del potere –, mentre altri funzionano nel senso di un loro capovolgimento radicale. Figura emblematica della riorganizzazione tardo-moderna del supplizio, la ghigliottina sintetizza entrambi questi aspetti⁶³, nella misura in cui rappresenta a un tempo l’esito estremo del nesso tra scienza e prassi penale che si era istituito all’inizio dell’età moderna, e lo strumento–simbolo della giustizia rivoluzionaria che mette fine all’*Ancien Régime* e allo splendore dei suoi supplizi:

Il famoso articolo 3 del 1791 – “Ad ogni condannato a morte verrà mozzata la testa” – contiene questa triplice significazione: una morte uguale per tutti [...]; una sola morte per condannato, d’un sol colpo, e senza ricorrere a quei supplizi “lungi e di conseguenza crudeli”, come la forca, denunciata da Le Peletier; infine castigo per il solo condannato, poiché la decapitazione, pena dei nobili, è la meno infamante per la famiglia del criminale. La ghigliottina, utilizzata a partire dal marzo 1792, è il meccanismo adeguato a questi principi. La morte vi è ridotta a un avvenimento visibile, ma istantaneo. Tra la legge o coloro che la applicano, e il corpo del criminale, il contatto è ridotto alla durata di un lampo. [...] Quasi senza toccare il corpo, la ghigliottina sopprime la vita, come la prigione toglie la libertà o una ammenda preleva i beni. Si presume che essa applichi la legge, piuttosto che a un corpo reale suscettibile di dolore, a un soggetto giuridico, detentore, fra gli altri diritti, di quello di esistere. Essa doveva avere l’astrazione stessa della legge⁶⁴.

⁶³ Come scrive J-I Guillotin a proposito della sua invenzione: «Con la mia macchina, vi faccio saltare la testa in un batter d’occhio e voi non soffrite» (*Journal des états généraux, convoqués par Louis XVI, le 27 avril 1789*, vol. 34, Libraires au Palais royal, Paris 1791, p. 80).

⁶⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., pp. 15-16.

La scena punitiva va a un tempo svuotandosi del corpo del condannato – che la legge astrae dalla concretezza della carne e trasforma in soggetto di diritto – e “asciugandosi” della ridondanza e degli eccessi che l’avevano caratterizzata nei secoli precedenti. Alla molteplicità delle torture e degli strumenti di tortura, e alla durata della sofferenza dello spettacolo penale della prima modernità, l’epoca rivoluzionaria sostituisce l’utilizzo della ghigliottina come unico mezzo di esecuzione, la cui rapidità e semplicità meccanicizza la decapitazione classica. Non che ciò segni la fine della dimensione spettacolare della pena, che continua a essere eseguita pubblicamente per lungo corso di tempo in tutta Europa. La stessa ghigliottina, «questa macchia di morte rapida e precisa [che] aveva iniziato in Francia una nuova etica della morte legale», funziona come «un grandioso rituale scenografico»⁶⁵, in cui ogni esecuzione è chiamata a rappresentare la distruzione – letterale e metaforica⁶⁶ – dell’ordine politico, giuridico e punitivo dei secoli precedenti e ad affermazione, nello stesso tempo, la nuova giustizia rivoluzionaria. E tuttavia nell’istantaneità della decapitazione e nell’astrazione giuridica della figura del condannato comincia a venire meno l’idea stessa del supplizio. O piuttosto, comincia a vacillare quell’ideologia che ne aveva fatto insieme il soggetto e l’espressione principale del potere sovrano e della sua capacità di garantire l’assetto politico e sociale esistente – e con esso lo schema che ne aveva ordinato la rappresentazione.

Nel periodo che precede e segue la Rivoluzione francese il dispositivo punitivo va infatti riconfigurandosi secondo una nuova idea di ordine che, nella costruzione narrativa dell’illuminismo, diviene espressione di una Ragione infallibile, in cui lo spettacolo del supplizio moderno come vendetta⁶⁷ e come strumento di «riattivazione del potere»⁶⁸ perde progressivamente la sua capacità di presa sul mondo. Il disfacimento della sua funzione simbolica è il risultato della dissoluzione di quel legame di legge e potere allacciato dai movimenti contestuali di violenza e *ludibrium*, che avevano disegnato fino ad allora lo spazio dell’esecuzione e orientato lo sguardo degli spettatori. Tale legame si

⁶⁵ Ivi, p. 18.

⁶⁶ Cfr. L. Graybill, *The Visual Culture of Violence after the French Revolution*, Routledge, London-New York 2016. Sulla ghigliottina si veda anche D. Arasse, *La ghigliottina e l’immaginario del terrore*, Xenia, Milano 1988; P. Bastien, *L’exécution publique à Paris au XVIII siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Champ Vallon, Seyssel 2006; e Id., *Histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, Paris-Londres, 1500-1800*, Seuil, Paris 2011.

⁶⁷ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit. p. 53.

⁶⁸ Ivi, p. 54.

esprime ora nelle sentenze e nelle definizioni dei nuovi codici, negli articoli delle carte costituzionali e nella progressiva neutralizzazione e “sterilizzazione” del patibolo, per cui passa il rivolgimento della teoria politica di Antico Regime:

I rivoluzionari non volevano rimuovere la sofferenza fisica dalla scena della punizione semplicemente perché la tortura era considerata un’atrocità: piuttosto volevano rimuoverla perché l’atrocità della punizione era inestricabilmente legata ai presupposti sociali dell’assolutismo [...]. La decapitazione fu scelta sia per la sua moderatezza che per la sua spettacolarità, senza che tra le due si avvertisse una contraddizione. I rivoluzionari cercavano in essa infatti un tipo di punizione che riqualificasse l’esemplarità della giustizia pubblica e allo stesso tempo temperasse l’atrocità di quella di Antico Regime⁶⁹.

Il patibolo continua perciò a funzionare come strumento e simbolo della deterrenza e dell’esemplarità della pena, a rappresentare cioè la giustizia (e la giustezza) dell’ordinamento politico e giuridico, dismettendo però, allo stesso tempo, l’insieme di quelle tecniche scenografiche che avevano caratterizzato lo spettacolo del supplizio nell’epoca degli assolutismi. Tra gli spettatori e il rituale punitivo si istituisce così un nuovo rapporto, in cui la ghigliottina opera come medium di una «nuova reciprocità tra spettatori, boia e condannati»⁷⁰. Novità che riposa a sua volta su un’inedita concezione del potere che «con la Rivoluzione francese [...] si staccò dal corpo di un individuo sacro (il re) per diffondersi in un’entità generalizzata (il popolo) [...]. La giustizia dello Stato era ora la giustizia del popolo»⁷¹. Di questa riconfigurazione dello spettacolo della pena e del ruolo che gli attori vi svolgono danno conto le riproduzioni delle condanne rivoluzionarie, in cui il corpo del condannato diventa sempre meno importante e quasi invisibile, mentre l’attenzione è concentrata sulla folla che assiste all’esecuzione⁷², la cui presenza a un tempo testimonia e garantisce della corretta applicazione della nuova legge.

⁶⁹ L. Graybill, *The Visual Culture of Violence after the French Revolution*, cit., pp 27-28.

⁷⁰ Ivi, p. 36. Sul rapporto tra le diverse figure implicate nello spettacolo del supplizio cfr. P. Spierenburg, *op. cit.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Ivi, pp. 5-6.

Questa nuova legge rivoluzionaria, costruita su un'idea di giustizia che porta gradualmente allo sgombero dallo spazio del patibolo dello spettacolo del supplizio, impiega però del tempo a cancellarne tutti i resti – tanto più imponenti nel groviglio di simboli, prassi, dispositivi che si sono accumulati l'uno sull'altro senza soluzione di continuità nel corso dei secoli. Un tempo breve ma sufficiente a suscitare il sospetto che quel legame antico tra diritto, potere, violenza e *ludibrium*, più che essersi spezzato, sia stato semplicemente rimosso dalla scena pubblica, nella misura in cui questa deve rendere conto, nel processo di «immunizzazione» a cui è sottoposta, della discontinuità del nuovo ordine rispetto a quello precedente. È appunto questo sospetto a costituire il nucleo centrale delle *Centoventi giornate di Sodoma* di Sade, che si configura in questo senso come una sorta di esperimento mentale che si potrebbe formulare in questi termini: cosa succederebbe se alla legge illuminista – la cui correttezza formale è testimoniata dalla consecutività logica che ne struttura i regolamenti, e la cui neutralità è garantita dai principi di uguaglianza e libertà che ne ordinano gli articoli – venisse restituita quella dimensione violenta e ludico-derisoria che era stata il tratto caratteristico dello spettacolo penale⁷³?

3.5. «Quanto ai supplizi, a scelta» - *Le centoventi giornate di Sodoma*

Se l'azione del *Tito* muoveva, come si è visto, dall'impossibilità di stabilire un accordo tra uomini i cui poteri si equivalevano, e a cui faceva inevitabilmente seguito il naufragio di ogni tentativo di istituzione del diritto, *Le centoventi giornate di Sodoma* si aprono su una scena diametralmente opposta: quattro uomini ugualmente potenti (sia nel senso della disponibilità di mezzi che della loro “volontà di potenza”) stringono un patto, anzi «una serie di patti in cui la dissolutezza assumeva un'importanza ben più decisiva rispetto a ogni altro motivo su cui solitamente si fondano simili legami»⁷⁴.

Dunque, un contratto in nome della dissolutezza. Termine vago (e libertino per eccellenza⁷⁵), in cui possono confluire i significati e le azioni più disparate e di cui il

⁷³ Sul rapporto tra l'opera di Sade e i principi illuministi e rivoluzionari cfr. P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, ES, Milano 2011.

⁷⁴ D.A.F. De Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, trad. it. G. de Col, Feltrinelli, Milano 2014, p. 11.

⁷⁵ Sul libertinismo cfr. D. Foucault, *Libertini e libertinaggio*, Salerno, Roma 2009. Sulle implicazioni filosofiche del libertinismo sadiano si veda in particolare G. Bataille, *L'erotismo. Il comportamento e le più segrete mozioni dell' homo eroticus*, Mondadori, Milano 1969, pp. 175-187.

romanzo (che non fu mai completato) avrebbe dovuto costituire una sorta di inventario, una *wunderkammer* delle passioni, come promette l'autore in apertura:

Amico lettore, è giunto il momento di predisporre il tuo cuore e il tuo spirito al racconto più impuro che mai sia stato narrato dall'inizio dei tempi, non esistendo un'opera simile a questa né tra gli antichi né tra i moderni. [...] Ecco dunque la descrizione di un banchetto magnifico in cui seicento diverse portate si offrono alla tua fame [...]. Quanto alla varietà, puoi avere la certezza che sarà molto ampia⁷⁶.

Una varietà dei modi della dissolutezza che assume la forma di una lunga variazione sul tema – raccontato e ripetuto fino alla monotonia. L'interesse del testo sadiano non sta però tanto nella carrellata di esempi di depravazione che si susseguono senza soluzione di continuità nel romanzo, ma piuttosto nel modo in cui esso riconfigura la rappresentazione classico del supplizio riallacciandone la scena attorno ai concetti fondamentali del pensiero illuminista secondo una logica stringente⁷⁷: legge, potere e narrazione si intrecciano infatti in una concatenazione logica il cui rigore discende in linea diretta dalla libertà e dall'arbitrarietà del patto – inquadrato perciò fin da subito nell'orizzonte concettuale dell'illuminismo – che istituisce l'ordine de *Le centoventi giornate*, a cui fa da contrappunto il vincolo narrativo che, come si vedrà più avanti, inchioda l'azione libertina alla ripetizione della narrazione e alla ripetitività del gesto.

3.5.1 *Le due leggi*

Al contrario del *Tito*, che mette in scena l'impossibilità del passaggio dal potere e dalla violenza alla legge, la narrazione de *Le centoventi giornate*, come si è detto, prende avvio proprio nel momento esatto di questo passaggio, sancito dalla redazione degli ordinamenti della nuova legge istituita dal patto. È attorno a quest'ultima che l'intero romanzo viene a strutturarsi, nella misura in cui è essa che detta a un tempo le regole della condotta e quelle del racconto. Una legge che, nel rigore della sua formulazione, rappresenterebbe, secondo la nota ipotesi lacaniana, il negativo dell'imperativo categorico kantiano:

⁷⁶ D.A.F. De Sade, *op. cit.*, pp. 59-60.

⁷⁷ Cfr. P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, cit., pp. 77-113.

Consideriamo il paradosso per cui il soggetto incontra una legge proprio nel momento in cui non ha più davanti a sé alcun oggetto, legge che non ha altro fenomeno che qualcosa di già significante, che si ottiene da una voce nella coscienza e che, articolandovisi come massima, vi propone l'ordine di una ragione puramente pratica o volontà. Perché questa massima faccia legge bisogna e basta che, sottoposta alla prova di una siffatta ragione, possa essere ritenuta universale a filo e diritto di logica. Il che, lo si ricordi a proposito di questo diritto, non vuol dire che s'impone a tutti, ma che deve valere per tutti i casi o, per meglio dire, che non deve valere in alcun caso se non vale in ogni caso⁷⁸.

Sarebbe questo, secondo Lacan, il meccanismo logico dell'imperativo kantiano che, non comportando alcun contenuto determinato, non imporrebbe nulla al di là della propria consequenzialità. A esso farebbe da contrappunto la massima desumibile da *La Philosophie dans le boudoir* di Sade, che Lacan riassume così: «Ho il diritto di godere del tuo corpo, può dirmi chiunque, e questo diritto lo eserciterò, senza che nessun limite possa arrestarmi nel capriccio delle esazioni ch'io possa avere il gusto di appagare»⁷⁹. «Ecco la regola» scrive Lacan a commento del precetto sadiano «di cui si pretende di sottomettere la volontà di tutti, per poco che una società la renda effettiva con le sue costrizioni [...]. Nessuna legalità positiva può decidere se questa massima possa assurgere al rango di regola universale perché proprio questo rango può eventualmente opporla a tutte». Così la legge sadiana (legge del godimento) non farebbe altro che seguire fino in fondo la logica kantiana dell'universale:

Ogni giudizio sull'ordine infame che intronizzasse la nostra massima è [...] indifferente alla nostra trattazione, che tende a riconoscerle o rifiutarle il carattere di regola ammissibile come universale in morale, quella morale che dopo Kant è riconosciuta come pratica incondizionata della ragione. Bisogna evidentemente riconoscerle questo carattere per la semplice ragione che il suo solo annuncio (il suo kerigma) ha la virtù di instaurare, ad un tempo, sia quella reiezione radicale del patologico, di ogni riguardo per un bene, per una

⁷⁸ J. Lacan, *Kant con Sade*, in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, p. 766.

⁷⁹ Ivi, p. 768.

passione o una compassione, cioè quella reiezione con cui Kant libera il campo della legge morale, sia la forma di questa legge che ne è anche la sola sostanza, in quanto la volontà si obbliga soltanto a respingere dalla sua pratica ogni ragione che non sia quella della sua stessa massima»⁸⁰.

È la logica stessa della morale kantiana, nel momento in cui stabilisce come suo unico criterio la ragione illuminista, a decretare l'indifferenza del suo contenuto e a istituire il suo *kerigma* come principio sufficiente al suo funzionamento. Dove *kerigma*, più che annuncio, assume qui il senso di enunciazione, la cui verità e universalità riposano sulla correttezza della sua costruzione formale. Ora, la massima sadiana si iscrive entro lo stesso ordine logico (e kerigmatico) della legge morale kantiana, la cui verità però, proprio in quanto verità morale, non può tradursi in vincolo legale. Tra legge morale e legge positiva si produce così un cortocircuito, causato in prima battuta dal significato ambiguo e ambivalente della libertà, un problema di cui Kant (citato da Lacan) dà conto in un passo della *Critica della ragion pratica*:

Supponete che un uomo asserisca della sua inclinazione lussuriosa, che essa gli è affatto invincibile quando gli si presentano l'oggetto amato e l'occasione propizia; e domandate se, qualora fosse rizzata una forza davanti alla casa dove egli trova quest'occasione, per impiccarvelo non appena egli avesse goduto il piacere, in tal caso egli non vincerebbe la sua inclinazione. Non ci vuol molto a capire cosa egli risponderebbe. Ma domandategli se, qualora il suo principe, con minacce della stessa pena di morte immediata, pretendesse che egli facesse una falsa testimonianza contro un uomo onesto, che il principe volesse rovinare con speciosi pretesti, se allora egli, per quanto grande possa essere il suo amore per la vita, crederebbe possibile vincerlo. Forse egli non oserebbe assicurare se lo vincerebbe o no; ma che ciò gli sia possibile, lo deve ammettere senza difficoltà. Egli giudica dunque di poter fare qualche cosa, perché è conscio di doverlo fare, e conosce in sé la libertà che altrimenti, senza la legge morale, gli sarebbe rimasta incognita⁸¹.

⁸⁰ Ivi, p. 769.

⁸¹ E. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. F. Capra, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 63-65.

In questo passaggio kantiano, gli uomini cederebbero al vizio solo nella misura in cui pensano di poter evitare le conseguenze (legali) delle loro condotte; viceversa, pur di restare fedeli ai propri valori sarebbero disposti a subire qualunque punizione la legge preveda per le loro azioni. Ciò proverebbe il maggior grado di libertà che distingue la massima morale dalla legge positiva. L'argomento di Sade (o piuttosto di Lacan con Sade) ancora una volta porta alle estreme conseguenze la logica kantiana: la libertà morale non significa solo libertà della virtù ma anche libertà del vizio. La minaccia del patibolo infatti non solo non fa desistere l'uomo dai propri valori ma neanche dai propri vizi, e anzi «nessuna occasione più sicuramente fa precipitare certi individui verso il loro scopo, del vedere quest'ultimo esposto alla sfida o al disprezzo del patibolo»⁸². Secondo l'argomento kantiano e la sua esasperazione sadiana (sempre nel quadro dell'interpretazione lacaniana) la libertà della massima (intesa come legge) vincerebbe dunque sempre contro la forza coercitiva del patibolo⁸³. E tuttavia, questa non coincidenza tra legge e patibolo funziona solo fin tanto che essa è *kerigma*, cioè fin tanto che rimane sul piano morale.

È precisamente questo passaggio dal piano morale – a cui era ancora confinata *La filosofia nel boudoir* – a quello legale che *Le Centoventi giornate di Sodoma* mettono in scena. Il romanzo cioè non si limita all'enunciazione dell'imperativo sadiano, ma ne fa l'ordinamento giuridico che ne struttura l'intero universo narrativo. Legge morale e legge “legale” finiscono qui per coincidere. Questa trasformazione della morale in legge positiva muove, come si è visto, dal patto che i quattro protagonisti (il duca di Blangis, il presidente de Curval, il Vescovo e Durcet) stringono tra loro all'inizio del romanzo; un patto che non prevede alcuna rinuncia di potere e che tuttavia – a differenza ancora una volta di ciò che avveniva nel *Tito* – riesce nonostante ciò a istituire il diritto. O meglio, a istituire il diritto nella forma del supplizio.

3.5.2 Il patto e l'ordinamento

Seguendo ancora l'interpretazione di Lacan, l'imperativo morale agirebbe «nel senso che è dall'Altro che il suo comandamento ci rivolge la sua intimazione. [...] Dove la massima

⁸² J. Lacan, *Kant con Sade*, cit., p. 782.

⁸³ *Ibidem*.

sadiana, pronunciandosi dalla bocca dell'Altro, è più onesta del far appello alla voce che vien da dentro, perché smaschera la scissione, solitamente elusa, del soggetto»⁸⁴. Una scissione dovuta al fatto che «è proprio l'Altro in quanto libero, è la libertà dell'Altro, che il discorso del diritto al godimento pone come soggetto della sua enunciazione»⁸⁵. Ogni morale dunque, inclusa quella sadiana, sembra doversi confrontare con il tema della libertà: libertà del soggetto e libertà dell'Altro che nell'enunciazione della massima di Sade, entrano in conflitto⁸⁶. E tuttavia l'imperativo del godimento sadiano chiama in causa anche un terzo elemento oltre al soggetto e all'Altro, quell'oggetto che si mantiene «stranamente separato dal soggetto»⁸⁷. Soggetto, Altro e oggetto sono dunque i termini del *kerigma* sadiano, la cui relazione si manifesta nella forma di uno svuotamento reciproco – a un tempo di significato e di libertà – tale per cui di questa interazione, alla fine, non rimane altro che la mera enunciazione della massima. Una massima che per funzionare ha bisogno solo di venir pronunciata da una voce che a sua volta «ha [...] bisogno soltanto di essere un punto di emissione»⁸⁸. Fin qui Lacan.

Tuttavia, questo schema che delinea il rapporto tra Soggetto, oggetto, Altro ed enunciazione funziona solo fino a un certo punto, fino a quando cioè la legge morale non diventa legge positiva. È proprio questa conversione dell'una all'altra a essere al centro, come si è detto, de *Le centoventi giornate di Sodoma*: nel momento in cui viene istituito il patto tra i libertini, la libertà dell'Altro è infatti revocata; la volontà dei contraenti, nella misura in cui il contratto li trasforma in legislatori-governanti, riduce l'Altro a suddito e oggetto, o meglio ad accessorio della legge sadiana del godimento. Nel momento in cui si istituisce come legge l'enunciazione della massima non può più provenire da un punto qualsiasi di emissione, ma solo da quello individuale e determinato che ne ha permesso l'istituzione in prima battuta, e che nel romanzo sadiano assume la forma della tetrarchia libertina.

Nel momento in cui stringe il patto dunque, il soggetto libertino non è più soggetto in ordine all'enunciato dell'Altro, ma soggetto in ordine al contratto con gli altri soggetti libertini – contratto che, nel momento in cui riduce l'Altro a oggetto, allo stesso tempo lo rende indifferente e interscambiabile nell'uguaglianza della sua esclusione dal patto. Il

⁸⁴ Ivi, p. 770.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, pp. 770-771.

⁸⁷ Ivi, p. 771.

⁸⁸ Ivi, pp. 771-772.

passaggio dall'imperativo morale all'ordinamento giuridico è dunque legato a doppio filo a un processo di soggettivazione/assoggettamento (*assujettissement*), la cui unità è illustrata dal romanzo sadiano nella forma paradossale e parossistica della scissione del suo movimento: lo stesso patto rende soggetti gli uni e oggetti gli altri, li divide cioè tra governanti e sudditi. O piuttosto, qualcosa di meno che sudditi: «*accessoires*», accessori, secondo la formula dei regolamenti de *Le Centoventi giornate di Sodoma*⁸⁹.

Ora, tale meccanismo di *assujettissement* ha effetto sulla codificazione stessa delle leggi, il cui ordinamento risulta infatti dalla somma di due classi di norme. Da un lato, i regolamenti che disciplinano la vita (innanzitutto biologica) dei sudditi: quando e dove mangiare, quando e dove defecare, quando perdere la verginità, come vestirsi, come disporsi nello spazio ecc.; a ogni infrazione corrisponde una pena più o meno severa. Dall'altro lato, la legislazione che ordina il godimento dei «monsignori», che ne scandisce i tempi e ne definisce i luoghi. Alla divisione tra governanti e sudditi, «amici» e «accessori», corrisponde dunque una divisione all'interno dello stesso ordinamento, una sorta di duplicazione della legge a cui fanno da contrappunto due livelli di uguaglianza: quello dei libertini in quanto soggetti, e quello dei sudditi in quanto oggetti. Uguaglianza dei legislatori-governanti⁹⁰ e uguaglianza degli accessori dunque. È lungo questi due assi che si divide e ordina l'universo sadiano, la cui "uguaglianza ineguale" scardina l'unione armonica di *liberté* ed *égalité* che era il fondamento teorico del pensiero illuminista e poi rivoluzionario⁹¹.

È infatti a partire da questo cortocircuito tra libertà e uguaglianza che viene formulato il «codice di leggi» che struttura il mondo de *Le centoventi giornate di Sodoma*⁹². Codice arbitrario nel suo contenuto perché (come la massima kantiana) non è vincolato a nulla se non alla sua forma, e allo stesso tempo "libero" perché frutto di una scelta contrattuale gratuita, cioè non finalizzata alla sopravvivenza dei suoi contraenti. E tuttavia a questa arbitrarietà e libertà corrispondono due vincoli di necessità: quello che si instaura tra legge

⁸⁹ D.A.F. De Sade, *op. cit.*, p. 36. Su questo si veda E. Sauvage, *L'écriture du corps dans Les cent vingt journées de Sodome de Sade*, «Tangence», n. 60 (1999), pp. 119-133.

⁹⁰ D.A.F. De Sade, *op. cit.*, p. 51.

⁹¹ Cfr. P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, ES, Milano 2011, pp. 53-74.

⁹² D.A.F. De Sade, *op. cit.*, pp. 50-56.

e supplizio (e su cui si tornerà più avanti); e quello, evocato sopra, che lega l'azione libertina al racconto⁹³.

3.5.3 I racconti e le «novellatrici»

Il patto con cui si apre il romanzo stabilisce che i quattro libertini trascorreranno i mesi invernali di un anno imprecisato durante il regno di Luigi XIV nel castello di Silling, proprietà di Durcet, portando con loro, insieme alle rispettive mogli, sedici adolescenti (otto maschi e otto femmine) di età compresa tra i dodici e i quindici anni, che serviranno da «accessori» delle loro dissolutezze. Tali dissolutezze saranno però vincolate ai racconti di quattro «novellatrici» a ciascuna delle quali è affidato il compito di narrare un tipo di «passione» tra quelle semplici, complesse, criminali e omicide. Saranno perciò le loro storie a guidare le azioni libertine, costituendo, al tempo stesso, il centro narrativo de *Le centoventi giornate di Sodoma*. L'accordo stretto tra i protagonisti muove infatti innanzitutto da un comune desiderio di *ascolto*:

È assodato, tra i veri libertini, che le sensazioni auditive sono quelle che lusingano maggiormente e che suscitano le impressioni più vive. Per questo i nostri quattro scellerati, volendo che la voluttà impregnasse i loro cuori il più radicalmente e il più profondamente possibile, avevano escogitato qualcosa di assai singolare. Si trattava di questo: dopo essersi circondati di tutto ciò che potesse meglio appagare gli altri sensi con la lubricità, si facevano raccontare con la maggior dovizia di particolari, e per ordine, tutte le diverse varianti della dissolutezza, tutte le sue diramazioni, tutte le sue attinenze, tutto ciò, in una parola, che nel linguaggio libertino è denominato passione⁹⁴.

I racconti delle novellatrici non si limitano però a procurare piacere in chi li ascolta, ma mettono in movimento l'azione stessa del romanzo: secondo la legge del castello, infatti, i monsignori sono tenuti a realizzarne il contenuto narrativo imitando e ripetendo le

⁹³ Sul rapporto tra legge e narrazione in Sade cfr. P. Mengue, *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Kimé, Paris 1996. Sulla questione della legge nell'opera di Sade cfr. F. Ost, *Sade et la loi*, Odile Jacob, Paris 2005; e M. Blanchot, *Lautréamont e Sade*, SE, Milano 2003, in particolare pp. 29-30.

⁹⁴ Ivi, p. 32.

passioni che vi sono descritte⁹⁵. La narrazione rappresenta così a un tempo l'effetto e il fine del patto, che viene stretto per il piacere tanto dell'ascolto che della ripetizione delle storie narrate, come è evidente nella lettera dei regolamenti:

Alle sei in punto la novellatrice inizierà il racconto che gli amici potranno interrompere in qualsiasi momento. La narrazione si protrarrà sino alle dieci di sera, e avendo come fine specifico di infiammare la fantasia, ogni lubricità sarà permessa, ad eccezione di quelle che potrebbero violare gli accordi presi per quanto riguarda gli sverginiamenti, accordi che saranno sempre rigorosamente rispettati. Per il resto sarà lecito compiere tutto ciò che si vorrà [...]. Il racconto verrà sospeso sino a quando dureranno i piaceri di chi l'ha interrotto, e verrà ripreso non appena costui avrà concluso⁹⁶.

La formula che sancisce la liceità del godimento riassume icasticamente la natura formale della legge, nella misura in cui essa si limita a stringere un nesso causale tra narrazione e azione, lasciando ai racconti delle quattro novellatrici e al loro potere performativo il compito di definirne volta per volta la materia e il cui contenuto. Nella separazione netta di forma e materia e nella diffrazione dei suoi pronunciamenti, quel punto di emissione della legge che sembrava definirsi, secondo lo schema laciano e fino all'altezza cronologica della *Filosofia del Boudoir*, in virtù della propria indeterminatezza e incorporeità non solo si individua, ma si moltiplica: da una parte i quattro legislatori che codificano la legge, dall'altra le quattro narratrici che ne determinano contingentemente il contenuto. È esattamente all'incrocio di questi due flussi di enunciazione che il supplizio può ridisegnare i corpi come strumenti del godimento.

⁹⁵ Il romanzo di Sade in questo senso è più simile, nella rappresentazione che dà del potere della narrazione, alle *Mille e una notte* che ad altri romanzi a cornice a cui pure somiglia per struttura. E in effetti le narratrici delle *Centoventi giornate* ricordano più la figura di Sheherazade (o meglio, il ruolo che il suo personaggio assume nella riedizione della raccolta a opera di Antoine Galland che pubblica all'inizio del XVIII secolo in Francia, e a cui si deve la struttura a cornice dei racconti) che, ad esempio, la brigata del *Decameron*. In un certo senso, le due opere sono speculari: se in un caso il racconto delle novelle sospende l'azione penale (l'esecuzione della condanna a morte), nell'altro esso mette invece in moto la violenza dei libertini, nella misura in cui li costringe all'imitazione e alla ripetizione di ciò che descrive. Per una riflessione sul rapporto di *Le mille e una notte* con la letteratura francese del XVIII secolo cfr. M. Foucault, *Il linguaggio all'infinito*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 77. Sulla scrittura sadiana cfr. G. Bataille, *L'erotismo*, cit., pp. 198-206.

⁹⁶ D.A.F., De Sade, *op. cit.*, pp. 53-54.

3.5.4 La ripetizione del supplizio

Il problema principale che si pone a un'analisi del supplizio sadiano è innanzitutto un problema di definizione, nel senso, a un tempo della sua individuazione e della sua delimitazione. Il legame di legge e potere, che si è osservato dare forma di volta in volta alle differenti configurazioni dello spettacolo punitivo, si ritrova, come si è visto, anche ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, nel nesso insieme legale e politico che istituisce tra i legislatori-governanti e i sudditi-accessori. La peculiarità del supplizio descritto nel romanzo non sta allora tanto nella ripetizione di questo nesso, quanto piuttosto nell'exasperazione del rapporto tra infrazione e punizione che esso mette in scena a partire dal vuoto di contenuto della legge sadiana: ogni azione infatti – perfino quelle biologiche più elementari – può diventare un crimine passibile di pena. La ventiseiesima giornata ad esempio si apre così:

Poiché nulla era più delizioso delle punizioni, e nulla predisponeva meglio ai piaceri, proprio quei piaceri che ci si era ripromesso di gustare solo quando le narrazioni, trattandoli, li avrebbero permessi, si inventò di tutto per far cadere i soggetti in quelle colpe che potessero procurare il godimento di punirli. A questo scopo gli amici si riunirono in via del tutto eccezionale quella mattina per discutere il problema, e furono così aggiunte nuove norme al regolamento, trasgredendo le quali s'incorreva inevitabilmente in sanzioni⁹⁷.

La moltiplicazione e la formulazione delle leggi sono disegnate in modo tale da portare inevitabilmente alla loro infrazione – nella misura in cui non esistono più uno spazio e un tempo “liberi”, non disciplinati – che mette in movimento una sequenza ininterrotta di punizioni e supplizi. Il legame classico di legge, potere e punizione assume così la forma di un meccanismo di produzione dello spettacolo penale che, nel suo automatismo finisce per occupare tutto lo spazio del romanzo⁹⁸, il quale trova proprio nel supplizio il suo asse

⁹⁷ Ivi, p. 155.

⁹⁸ Il ruolo centrale del supplizio nell'opera e nel pensiero di Sade emerge in modo particolarmente icastico nell'opera di P. Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*, opera teatrale in cui viene messa in scena la rappresentazione dell'assassinio di Marat nell'istituto psichiatrico di Charenton in cui Sade fu rinchiuso per molti anni. Anche in questo caso torna il riferimento al supplizio di Damiens, ricordato dal personaggio di Sade e a partire da cui muove la riflessione sul rapporto tra antica e nuova giustizia, tra

portante, come mostrano chiaramente gli appunti conclusivi sulle passioni criminali e omicide. Si tratta di brevi note sulle parti del romanzo che Sade non riuscì a scrivere e che, nella loro concisione, restituiscono lo schema complessivo dell'opera. Qui il termine «supplizio» ricorre continuamente⁹⁹ come didascalia o meglio, come indicazione di regia per l'azione scenica, che si rivela così interamente centrata sulla sua rappresentazione. La stessa struttura de *Le centoventi giornate di Sodoma* assume così il profilo di un ingranaggio a moto perpetuo del supplizio, in cui viene invertito, nell'exasperazione formale della legge, il nesso logico implicito nell'idea di punizione, per cui a un'azione criminale corrisponderebbe una pena. Nel romanzo, infatti, il potere assoluto e assolutamente arbitrario della legge può trasformare in crimine tutto ciò che nomina, in virtù semplicemente della sua forza enunciativa, che trasforma tutte le azioni dei legislatori-governanti in gesti del penale, vincolati a loro volta dall'azione narrativa delle novellatrici. Arbitrarietà, libertà e vincolo di necessità sono infatti, come si è detto all'inizio, i poli opposti entro cui si costruisce la legge sadiana e l'universo che essa disegna.

Al vuoto di contenuto di tale legge fanno da contrappunto i corpi che riempiono il castello di Silling. Si tratta però, come si è detto, di corpi-accessori, privi di linguaggio e di volontà, assolutamente passivi, di cui il romanzo non racconta mai la sofferenza, limitandosi a descriverne e a enumerarne i supplizi – un'enumerazione che nell'ultima pagina degli appunti assume la forma di un elenco:

Il riepilogo seguente illustra come vennero utilizzati tutti i soggetti, che inizialmente erano quarantasei in tutto [...]. Di questi trenta vengono immolati e sedici fanno ritorno a Parigi.

Rendiconto generale:

Massacrati anteriormente al primo marzo durante le orge iniziali 10

lo splendore del supplizio e la “mitezza” della ghigliottina (P. Brook, il regista del *Tito Andronico* recensito da Kott, nel 1966 ha tratto da quest'opera il suo film *Marat/Sade*). Per un'interpretazione particolarmente interessante del testo di Weiss cfr. R. Buch, *The Pathos of the Real*, cit., pp. 90-117.

⁹⁹ Di contro alle sette occorrenze del termine *supplice* nel romanzo, la parola ricorre ben quaranta volte nelle poche pagine degli appunti.

Dopo il primo marzo	20
Tornano a Parigi	16
	—
Totale	46

Riguardo ai supplizi degli ultimi venti soggetti e alla vita che si conduce al castello sino alla partenza, descrivere tutto a piacimento. Dire innanzi tutto che i dodici sopravvissuti mangiano insieme; quanto ai supplizi, a scelta¹⁰⁰.

Il romanzo si chiude con questo rendiconto finale¹⁰¹, la cui brevità – che fa da contrappunto alla prolissità e ripetitività del romanzo – rappresenta così in forma icastica l’implicazione reciproca che tiene insieme la legge del patto che istituisce il supplizio e il processo di riduzione dei corpi a oggetti-accessori¹⁰².

3.5.5 *Il riso, la parodia*

«Il minimo accenno al riso, o la più piccola mancanza di attenzione, di rispetto, di sottomissione durante le orge, sarà una delle colpe più gravi e più crudelmente punite»¹⁰³. Il riso rappresenta il crimine peggiore nell’universo de *Le centoventi giornate di Sodoma*, nella misura in cui è il segno, come chiarisce il testo della legge, di una volontà non interamente sottomessa – qualcosa di simile al riso popolare di Bachtin, a cui si è fatto

¹⁰⁰ D. A. F. De Sade, *op. cit.*, pp. 367-368.

¹⁰¹ In realtà lo spettacolo del supplizio supera i confini del romanzo, a cui infatti fa da chiosa, dopo il passo citato, un “*supplemento di supplizi*”, che ancora una volta testimonia del centro narrativo e concettuale de *Le centoventi giornate di Sodoma*. L’eccesso del supplizio del romanzo è innanzitutto l’eccesso della sua parola: «L’oggetto esatto del “sadismo” non è l’altro né il suo corpo, né la sua sovranità: è tutto ciò che ha potuto essere detto. [...] L’opera di Sade si colloca in uno strano limite che essa tuttavia (proprio per il fatto che parla) non cessa di trasgredire: essa si ritira in sé – ma confiscando con un gesto di appropriazione ripetitiva – lo spazio del suo linguaggio; ed elude non soltanto il suo senso (ciò che non manca di fare a ogni istante) ma anche il suo essere» (M. Foucault, *Il linguaggio all’infinito*, cit., pp. 80-81).

¹⁰² Di questa riduzione dà conto il film di Pasolini che compie però un rovesciamento di prospettiva rispetto al romanzo: la macchina da presa si sofferma sul corpo dei suppliziati in modo da trasformarli da accessori in vittime, da oggetti in soggetti che soffrono. E così facendo carica la rappresentazione sadiana del supplizio di una forte dimensione etico-politica.

¹⁰³ D.A.F. De Sade, *op. cit.*, p. 55.

riferimento a proposito del *Tito*, che deride e rovescia le gerarchie. In un mondo in cui solo i governanti possono agire, il riso come espressione di una volontà – che minaccia l'ordine nella semplice evidenza della sua esistenza – deve essere interdetto.

Ma il divieto del riso non comporta per questo anche quello del *ludibrium*; al contrario, ne *Le Centoventi giornate* ogni atto di violenza è anche un atto di derisione (e viceversa).

La struttura stessa del romanzo e del mondo che delinea assume, in un certo senso, la forma di una parodia – dei modelli letterari, delle correnti filosofiche contemporanee, della fede e della dottrina religiosa, delle teorie politiche dell'epoca – la cui forza deformante è sempre legata alla rappresentazione della violenza.

Una violenza che però, in virtù del suo stesso eccesso e della sua ripetizione parossistica, produce a sua volta un singolare effetto di comicità solo apparentemente involontaria, che accomuna l'opera di Sade a un genere letterario che si diffonderà di lì a poco, i romanzi popolari del terrore. Un terrore che accompagna, come scrive Foucault in un saggio dedicato proprio all'opera di Sade,

con un movimento d'ironia che li doppia e li sdoppia. Ironia che non è un contraccolpo storico, un effetto di stanchezza. Fenomeno assai raro nella storia del linguaggio letterario, la satira è contemporanea precisamente di ciò di cui essa rimanda l'immagine derisoria. Come se nascessero insieme e dallo stesso punto centrale due linguaggi complementari e gemelli: l'uno non esistendo che per lo sguardo che lo legge, l'altro capace di ricondurre dalla fascinazione rozza del lettore alle astuzie facili dello scrittore. Ma a dire il vero questi due linguaggi non sono soltanto contemporanei; essi stanno all'interno l'uno dell'altro, sono coabitanti, si incrociano incessantemente e formano una trama verbale unica e come un linguaggio forcuto, rivoltato contro di sé, all'interno di sé, che si distrugge dentro al suo stesso corpo, velenoso dentro al suo stesso spazio¹⁰⁴.

Una doppiezza di linguaggio e di scrittura che caratterizza anche l'opera di Sade, in cui si rispecchia quell'ambiguità e indecidibilità tra l'orrore e il riso che sembra connaturata alla rappresentazione del supplizio.

¹⁰⁴M. Foucault, *Il Linguaggio all'infinito*, cit. pp. 81-82.

L'opera di Sade, in particolare *Le centoventi giornate di Sodoma*, ha però anche un altro punto di contatto con la letteratura orrorifica di intrattenimento popolare del secolo successivo. Nello spazio chiuso del castello di Silling – da cui non si può fuggire e a cui non si può accedere dall'esterno – e nella segretezza dell'esperimento libertino, il romanzo prefigura due fenomeni che caratterizzeranno i dispositivi penali del XIX secolo e la loro rappresentazione: la rimozione dello spettacolo punitivo dalla scena pubblica e la conseguente privatizzazione del supplizio che, una volta sottratto allo sguardo, andrà a definire il tipo iconografico del crimine moderno. Nella necessità di nascondere la violenza della legge istituita dal patto, e nella configurazione privata che vi assume lo spettacolo del supplizio, il mondo de *Le centoventi giornate* prefigura qualcosa della nuova struttura del penale e del suo immaginario che, a partire dall'esperienza rivoluzionaria, delinearà la “tecnologia punitiva” del XIX secolo.

4.1. Premessa – il caso Corder

Tra l'aprile e l'agosto del 1828 le pagine dei giornali inglesi furono occupate pressoché ininterrottamente dalle cronache di un caso di omicidio divenuto noto come il *delitto del Red Barn*, la cui vittima era una giovane donna di venticinque anni, Maria Marten, madre di tre figli, l'ultimo dei quali avuto con un uomo di nome William Corder. La ragazza era scomparsa da mesi quando i genitori, che la immaginavano in fuga con l'uomo, trovarono il suo cadavere in un fienile (il *barn* che diede il nome al caso). Il delitto, anche grazie alla copertura mediatica di quotidiani e *broadsides* (fogli stampati su un unico lato e venduti per strada, in cui erano riportati eventi di pubblico interesse) diede vita a una ricchissima messe di racconti, *pièce* teatrali e spettacoli popolari, in cui l'omicidio veniva narrato e rimesso in scena in tutta la sua efferatezza e nei suoi particolari più macabri (nella maggior parte dei casi frutto della fantasia di giornalisti, editori e produttori). L'11 agosto dello stesso anno, dopo un processo condotto sotto i riflettori dell'opinione pubblica, Corder venne impiccato, il suo corpo dissezionato, lo scheletro inviato al West Suffolk Hospital per essere utilizzato durante le lezioni di anatomia, e i resti del patibolo e del cadavere venduti in un negozio di Londra come souvenir¹.

Di primo acchito, il caso sembra presentare una serie di analogie con il complesso di norme e prassi che nei secoli precedenti avevano caratterizzato lo spettacolo penale: l'esposizione del cadavere al pubblico, la sua manipolazione medica, la commercializzazione delle reliquie ricordano infatti l'insieme di dispositivi e pratiche che intrecciavano la scena del supplizio nella prima modernità. E tuttavia il ruolo dei giornali, la pubblicità del processo e delle indagini, la spettacolarizzazione del crimine piuttosto

¹ Sull'episodio cfr. R. Crone, *Violent Victorians. Popular Entertainment in Nineteenth-Century London*, Manchester University Press, Manchester 2012, *passim.*; J. Flanders, *The Invention of Murder. How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, HarperPress, London 2011, pp. 45-54 e 51-56; S. McCorristine, *William Corder and the Red Barn Murder. Journeys of the Criminal Body*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014. Sulla pratica diffusa di vendere parti del corpo del condannato e pezzi del patibolo cfr. A.C. Gatrell, *The Hanging Tree. Execution and the English People, 1770-1868*, Oxford University Press, Oxford 1994, p. 258.

che della punizione spostano l'episodio su un piano differente rispetto alle forme punitive di Antico Regime e allo schema di legge, potere e narrazione che ne organizzava le forme. Tali differenze si iscrivono in un quadro più generale di mutamenti che, a partire dalla fine del Settecento, investono l'Europa nelle sue istituzioni politiche e giuridiche, nella sua conformazione sociale e nelle sue strutture di potere.

In questo senso, l'Inghilterra del XIX secolo – l'Inghilterra del *Red Barn* – costituisce un punto di osservazione privilegiato per comprendere la natura e la portata di tali cambiamenti; i quali conservano dei tratti di omogeneità in tutto il continente, al di là delle differenze, che pure esistono, tra i diversi paesi, e che nel contesto del vittorianesimo – sotto la cui etichetta vengono generalmente raccolte le trasformazioni che investono il mondo inglese ottocentesco² – assumono dei caratteri paradigmatici. Si tratta cioè di «“estrarre” il vittorianesimo dal corso della storia britannica, e collocarlo nel contesto comparativo dell'Europa borghese dell'Ottocento. Questo non implica “esportare” il concetto ad altri paesi [...]. Il Vittorianesimo resta un tratto eminentemente britannico; ma nel senso che è *la risposta specificamente britannica a una problematica comune a tutta Europa*»³. L'Inghilterra vittoriana rappresenta cioè il punto di maggiore visibilità di quei processi sociali e istituzionali che in un tempo relativamente breve arriveranno a riconfigurare l'*episteme* del mondo moderno. Nell'arco di pochi decenni infatti una serie di riforme ristrutturano gli organismi giuridici e politici inglesi (trovando echi analoghi in altri paesi europei): dal *Reform Act* del 1832, che estende il diritto di voto rinnovando un sistema elettorale la cui corruzione era diventata ormai endemica, ai diversi Atti della riforma del diritto civile che si susseguono nel corso del secolo, fino al riordino dell'assetto penale – che se da un lato tende a ridurre i reati passibili di pena capitale e con essi le sentenze di morte, dall'altro registra un aumento delle condanne detentive, che segue alla riorganizzazione del sistema carcerario e penitenziario⁴. Una tendenza diffusa

² Più precisamente il regno di Vittoria che va dal 1837 al 1901.

³ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 126.

⁴ Per un quadro generale del riformismo inglese del XIX secolo cfr. M.L. Thompson, *The Rise of Respectable Society*, Fontana Press, London 2016; E.C. Midwinter, *Victorian Social Reform*, Longman, London 1968; G.K. Clark, *The Making of Victorian England*, Routledge, London-New York 1965; A. Burns e J. Innes (a cura di), *Rethinking the Age of Reform. Britain 1780-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. Per una storia delle riforme del sistema penale si vedano in particolare M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal. Culture, law and policy, in England, 1830-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; Id., *Men of Blood. Violence, Manliness and Criminal Justice in Victorian England*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; e D.D. Gray, *Crime, Policing and Punishment in England, 1660-1914*, Bloomsbury Academic, London 2016.

– che si estende ben oltre i casi riportati – a bonificare le istituzioni e gli ordinamenti dai residui di Antico Regime lungo strada aperta dai principi della Rivoluzione francese.

In termini generali, si può infatti dire che l'indirizzo riformista ottocentesco nasce dall'innesto delle idee rivoluzionarie settecentesche sulla nuova concezione dell'individuo proprietario, sull'ideologia imperialistica che si va diffondendo di pari passo al rafforzamento e all'espansione del dominio coloniale, e sul processo di industrializzazione che riconfigura i modi di produzione, i rapporti sociali e le condizioni di vita di una popolazione in rapida crescita demografica. Sono questi i tratti caratteristici dello stato liberale del XIX secolo, che di fatto modula tanto il concetto illuminista di libertà che le riforme sociali e giuridiche della Rivoluzione francese sui nuovi modelli proprietari e produttivi introdotti dalla rivoluzione industriale, e che vede l'ascesa della borghesia come attrice principale di tale rivoluzione a partire dalla sua egemonia economica⁵. Le forme istituzionali e la riorganizzazione sociale che questo modello liberale chiama in causa si costituiscono dunque all'incrocio di idee e pratiche differenti la cui contaminazione mette in movimento una sorta di “mutazione antropologica” sociale e politica.

Tale mutazione si manifesta in modo particolarmente evidente in due fenomeni tipici dell'epoca. Il primo riguarda la dimensione sociale e la vita dell'individuo, e si può definire *lato sensu* come una tendenza diffusa alla “privatizzazione”: i vincoli familiari, i legami sociali e i rapporti di produzione che prima si inserivano e si tenevano assieme nel più ampio contesto della socialità moderna, cominciano ad autonomizzarsi, andando a costituire ambiti separati e indipendenti⁶. Il secondo ha invece a che fare con la sfera

⁵ Sullo Stato liberale ottocentesco e sulle modalità di governo a esso associato si veda L.M.E. Goodlad, *Victorian Literature and the Victorian State. Character and Governance in a Liberal Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2003; M. Dean, *Governmentality. Power and Rule in Modern Society*, Sage, Los Angeles-London 2010, pp. 133-154; A. Hawkins, *Victorian Political Culture. “Habits of Heart and Mind”*, Oxford University Press, Oxford 2015. Sulla cultura e la società vittoriana in generale cfr. R. Gilmour, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*, Routledge, London-New York 1993; W.E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind. 1830-1870*, Yale University Press, New Haven-London 1978. Si veda anche l'imponente opera di P. Gay, *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Oxford University Press, New York 1984.

⁶ Sulla privatizzazione dei rapporti sociali e la progressiva divisione tra sfera pubblica e privata cfr. M. McKeon, *The Secret History of Domesticity. Public, private, and the Division of Knowledge*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2005; J. Wolff, *The Culture of Separate Spheres. The Role of Culture in 19th-Century Public and Private Life*, in Ead. e J. Seed (a cura di), *The Culture of Capital. Art, Power and the Nineteenth Century Middle Class*, Manchester University Press, Manchester 1988; e D. Vincent, *I Hope I Don't Intrude: Privacy and its Dilemmas in Nineteenth-Century Britain*, Oxford University Press, Oxford 2015.

pubblica, che viene sottoposta a una progressiva “neutralizzazione”⁷, rappresentata sempre più come lo spazio neutro (sgomberato dai conflitti e dalle contese sociali) in cui operano le istituzioni e i dispositivi statali che garantiscono l’autonomia e la sicurezza dell’individuo.

Ora, questo doppio processo di neutralizzazione del pubblico e privatizzazione del sociale investe anche e in prima battuta il sistema penale e punitivo, nella misura in cui, in un mondo in cui il privato sta diventando sempre più lo spazio privilegiato delle relazioni e il pubblico sempre più il luogo del disciplinamento e della pacificazione sociale, esso rappresenta lo strumento privilegiato per il mantenimento dell’ordine stabilito. In questo quadro di immunizzazione, la rappresentazione della pena, sulla strada aperta dalla rimozione pubblica del conflitto, viene riformata, nel corso del XIX secolo, nel senso di un suo “svuotamento” dalle tracce della violenza e dai segni della sofferenza fisica del condannato⁸. La ristrutturazione dell’ordinamento penale e dei meccanismi punitivi procede cioè in direzione di una revoca dello spettacolo del supplizio a vantaggio di una moralizzazione e di un disciplinamento del criminale che rispecchia la più generale tendenza riformistica dell’epoca – che investe tanto le istituzioni che le condotte. A ciò corrisponde, in accordo con la preoccupazione crescente per la sicurezza dell’individuo e della sfera domestica, una centralità inedita, sul versante della definizione delle fattispecie criminali, dei reati contro la persona, in particolare l’omicidio.

Foucault è stato uno dei primi a stabilire un rapporto tra questi processi – la neutralizzazione del pubblico, la rimozione della violenza, la moralizzazione della pena, la costruzione dell’immaginario criminale – in cui ha riconosciuto il segno del passaggio dalla stagione del supplizio, forma visibile e spettacolare del potere coercitivo, a quella della «dolcezza delle pene», in cui la punizione (e con essa il ruolo delle istituzioni che vi sono legate) viene ripensata in un quadro più generale di disciplinamento e correzione morale della società e dell’individuo. Un passaggio che Foucault colloca tra la seconda metà del XVIII e gli inizi del XX secolo, e che entra in risonanza con il contestuale

⁷ Non è un caso che tale processo si verifichi proprio nel momento in cui cominciano a emergere più forti le tensioni e i conflitti sociali legati all’affermarsi del capitalismo. Su questo cfr. D.C. Richter, *Riotous Victorians*, Ohio University Press, Athens 1981; e D. Jones, *Crime, Protest, Community and Police in Nineteenth-Century Britain*, Routledge, London-New York 2017.

⁸ Cfr. M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal. Culture, law and policy, in England, 1830-1914*, cit., R. McGowen, *The Image of Justice and Reform of the Criminal Law in Early Nineteenth-Century England*, «Buffalo Law Review», vol. 32 (1983), pp. 89-125; Id, *Civilizing Punishment. The End of Public Execution in England*, «Journal of British Studies», vol. 33 (1994), pp. 257-282.

slittamento dall'eroizzazione popolare del condannato all'estetizzazione borghese del delitto, di cui testimonia la letteratura del periodo:

Dal romanzo nero a Quincev, o dallo *Château d'Otrante* a Baudelaire [...] c'è, in apparenza, la scoperta della bellezza e della grandezza del crimine. [...] Quanto alla letteratura poliziesca, a partire da Gaborieau, essa segue questo primo spostamento: con le sue astuzie e sottigliezze, con l'estremo acume della sua intelligenza, il criminale rappresentato si è reso insospettabile; e la lotta fra due ingegni puri – quello dell'assassino e quello del detective – costituirà la forma essenziale dello scontro. Si è quanto mai lontani da quei racconti che seguivano nei dettagli la vita e i misfatti del criminale: che gli facevano confessare i suoi crimini, e che raccontavano minutamente il supplizio patito; si è passati dall'esposizione dei fatti o dalla confessione al lento processo della scoperta; dal momento del supplizio alla fase dell'inchiesta [...]. In questo nuovo genere non ci sono più né eroi popolari, né grandi esecuzioni; vi si è cattivi, ma intelligenti; e se si è puniti non si deve soffrire [...]. Saranno i giornali a riprendere nella loro cronaca quotidiana il grigiore senza epopea dei delitti e delle punizioni⁹.

La fine della stagione dei supplizi corrisponde dunque alla fine dell'eroizzazione del «malfattore popolare». Se prima infatti attorno alla figura del criminale e dei suoi delitti si costruiva tutta una mitologia popolare che ne faceva una sorta di eroe ribelle contro l'ordine che si accaniva sugli strati sociali inferiori, ora l'immaginario borghese fa invece del delitto, della sua scoperta e della sua punizione la rappresentazione dello scontro fra grandi intelligenze (quella del criminale e dell'investigatore), che taglia fuori le classi più povere.

Ma accanto a questo fenomeno di estetizzazione borghese del crimine e del criminale (che sfumerebbe poi nella cronaca nera), la cultura popolare inglese del XIX secolo, nel suo gusto affatto particolare per l'omicidio, disegna una traiettoria diversa, che si sviluppa nello stesso arco temporale e che illumina un altro tipo di re-visione a cui è sottoposto lo spettacolo del supplizio nell'epoca del riformismo. Una traiettoria che, passando per le nuove forme del *crime journalism* e della letteratura popolare indirizzata agli strati sociali

⁹ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit, pp. 74-75.

più bassi, mette a fuoco un processo opposto a quell'estetizzazione dell'omicidio individuata da Foucault: la "mostrificazione" del criminale e la costruzione dell'immaginario violento e sanguinario che struttura la scena del crimine.

Il caso Corder rappresenta un primo esempio di questa tendenza, che raggiungerà il pieno sviluppo in epoca vittoriana. Attorno all'episodio infatti i giornali e l'opinione pubblica – sotto la spinta da un'industria dell'intrattenimento che, sulla scia del nuovo gusto per il delitto, prendeva sempre più ispirazione per le sue storie dalla cronaca nera dell'epoca – costruirono infatti l'immagine di un assassino crudele e senza scrupoli e di una vittima innocente e ingenua, caduta preda dei suoi raggiri. Al centro della cronaca e degli spettacoli popolari sta l'omicidio, rappresentato nei suoi dettagli più cruenti, mentre il momento dell'esecuzione passa in secondo piano, divenendo l'atto finale di una vicenda che ha il suo punto focale altrove. Segno di come i tempi stavano cambiando, nel gusto, nella morale, nei modi dell'intrattenimento e dell'informazione, e nei dispositivi penali e punitivi¹⁰.

4.2. *La privatizzazione del supplizio*

Questo spostamento dell'attenzione dal patibolo all'omicidio non significa però che il supplizio e la sua rappresentazione scompaiano del tutto. Essi piuttosto subiscono quello che si può indicare, in via di approssimazione, come un processo di "privatizzazione" (in accordo con la tendenza generale dell'epoca) che ne determina lo slittamento e la riconfigurazione entro il nuovo immaginario criminale. Così, mentre i luoghi e le forme della punizione si svuotano e neutralizzano – e con essi il corpo del condannato, sempre più distante dalla folla¹¹ e composto nel momento della morte – la scena del crimine si carica della violenza che aveva caratterizzato lo spettacolo del supplizio e di cui la vittima – per lo più donna – diventa l'oggetto passivo.

Tale privatizzazione e spostamento della rappresentazione del supplizio dal patibolo al delitto discendono in prima istanza da un'opera di ristrutturazione degli elementi che avevano costituito la trama dello spettacolo punitivo, e che si manifesta innanzitutto come

¹⁰ Cfr. J. Flanders, *op. cit.*, R. Crone, *op. cit.*, B. Kalikoff, *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*, UMI Research Press, Michigan 1986.

¹¹ Un corpo che diventerà definitivamente invisibile con la sospensione delle esecuzioni capitali nel 1868. Su questo cfr. A. C. Gatrell, *The Hanging Tree*, cit.

scioglimento del nesso che li aveva tenuti uniti. Legge e potere, diritto penale e coercizione, narrazione e testo, cioè, allentano progressivamente il legame che li intrecciava sulla scena punitiva, fino a isolarsi del tutto e a determinarsi indipendentemente l'uno dall'altro. I tratti caratteristici del patibolo della prima modernità (segnato, come si è visto, da una contaminazione di scienza, credenze popolari, pratiche laiche e religiose, manifestazione del potere coercitivo e della giustizia incarnati dal sovrano) si autonomizzano ora nei differenti campi del sapere e nelle diverse istituzioni riformate¹².

Questo processo di smantellamento della scena del supplizio e di progressiva differenziazione dei suoi elementi è registrato e messo in forma dalle illustrazioni che accompagnano le notizie di cronaca dei quotidiani e soprattutto dei *broadsides* del XIX secolo. Basti prendere a esempio un foglio volante del 1838 (fig. 7), che riporta il resoconto dell'omicidio, del processo, e dell'esecuzione di James Greenacre, colpevole dell'assassinio della fidanzata Hannah Brown: in alto una xilografia riproduce l'impiccagione del criminale, in cui non si vede alcuna traccia dell'antica violenza, e in cui il corpo anonimo del condannato non rivela alcun segno di sofferenza. Sulla stessa pagina, più in basso, la rappresentazione dell'omicidio mostra invece l'assassino mentre tiene in mano la testa insanguinata della vittima, con il volto deformato e il cui corpo smembrato è sparso per la stanza; dal collo reciso escono rivoli di sangue, raccolti in un secchio posizionato a bella posta.

Lo schema compositivo del *broadside* illustra in forma iconica lo slittamento a cui è sottoposto lo spettacolo del supplizio: il momento dell'esecuzione pubblica si astrae in una composizione schematica dei suoi elementi scenografici e nella riduzione del corpo del condannato a una sorta di manichino. La violenza che contraddistingueva il patibolo si sposta ora interamente sulla scena privata del crimine, che le cronache e le immagini dei giornali, mettevano sotto gli occhi del lettore.

Di una simile scomposizione degli elementi del supplizio rendono conto anche una serie di *broadsides* del 1842, che riportano le notizie dell'omicidio di Jane Jones a opera di Daniel Good. Uno in particolare (fig. 8) contiene due illustrazioni, del processo e del delitto: la prima immagine riproduce lo spettacolo ordinato e composto del procedimento giudiziario, con l'imputato davanti al magistrato che istruisce la causa. La seconda invece

¹² Su questo processo cfr. M.L. Wiener, *Reconstructing the Criminal*, cit. e R. Crone, *op. cit.*, pp. 76-123.

ricostruisce il momento dell'omicidio e dello smembramento del cadavere, in cui si vede il corpo della vittima disordinatamente ripiegato su sé stesso, gli arti fatti a pezzi e accumulati l'uno sull'altro, mentre la fisionomia dell'assassino è deformata dallo sforzo omicida. Altri due *broadsides* raffigurano rispettivamente l'attesa di Good in carcere prima del processo e il momento dell'esecuzione, indistinguibile, nei tratti impersonali e abbozzati del cadavere e della forca, da quella di Greenacre¹³.

Penale, punitivo e coercitivo, che il patibolo ordinava in un meccanismo unico di controllo e di presa sulla società, si autonomizzano dunque come ambiti differenti e specializzati dell'ordinamento sociale e giuridico, ognuno dei quali possiede un linguaggio e una scenografia specifici: il processo, con i suoi "costumi", la sua ritualità e il suo codice linguistico; la detenzione, con la sua architettura caratteristica che ne fa un luogo separato dentro la città; l'esecuzione, riconfigurata dalla sterilizzazione del patibolo e dalla ricomposizione del corpo del condannato; la scena del delitto, in cui confluisce tutta la violenza che un tempo aveva contraddistinto lo spazio del supplizio, e la cui rappresentazione è a sua volta sottoposta a un lavoro di codificazione (della scena del crimine, dell'aspetto del criminale, del corpo della vittima). Ognuno di questi elementi è immediatamente riconoscibile nei suoi tratti distintivi, che vanno definendosi sulla base del riordinamento delle istituzioni, della divisione netta tra la sfera pubblica e quella privata, e della morale vittoriana che investe tutti gli ambiti del sociale e del politico.

Per ricostruire nel suo complesso la trasformazione del supplizio e della sua rappresentazione nella seconda modernità, sarà necessario allora seguire due differenti percorsi di analisi, sempre a partire dal caso inglese. Da una parte ci si soffermerà sul processo di sfaldamento dello spettacolo punitivo e sulla ristrutturazione dei suoi elementi entro il nuovo quadro politico e istituzionale; dall'altra si esaminerà il fenomeno della privatizzazione dello spettacolo del supplizio e la sua trasposizione all'interno dell'immaginario criminale attraverso lo studio di alcuni esempi particolarmente rappresentativi dell'intrattenimento popolare di epoca vittoriana.

4.3. Il sistema penale e l'immunizzazione del pubblico

¹³ Sull'analisi dei due casi e della loro iconografia nei *broadsides* cfr. anche R. Crone, *op. cit.*, *passim* e J. Flanders, *op. cit.*, pp. 92-96.

Il sistema di pene e punizioni del *criminal law* inglese aveva funzionato, nelle sue complesse ripartizioni territoriali e istituzionali, fino alla fine del XVIII secolo, quando comincia invece ad affermarsi un insieme di norme penali e prassi punitive di straordinaria severità che va sotto il nome di *Bloody Code*, e a partire da cui si registra un aumento esponenziale dei reati puniti con la pena capitale e un corrispondente incremento del numero delle esecuzioni. Questa tendenza continua fino all'inizio del XIX secolo, quando inizia a registrarsi un'inversione di tendenza: nel 1823 in particolare, con l'emanazione del *Judgement of Death Act*, le condanne a morte cominciano a essere riservate ai soli casi di omicidio e tradimento della Corona. Alla pubblicazione dell'atto seguono una serie di riforme che vanno anch'esse nella direzione di un alleggerimento delle sanzioni dei reati contro i beni, a cui corrisponde però un inasprimento di quelle riservate ai reati contro la persona, fino a che, nel 1832, l'assassinio diventa l'unico, tra i delitti comuni, a essere punito con la pena capitale¹⁴.

Ora, tale slittamento dalla punizione dei reati di proprietà a quelli contro la persona – che come si è visto pone l'omicidio al centro dell'immaginario collettivo e del sistema penale – è tanto più interessante se si considera che il periodo preso in esame vede l'affermarsi di quell'ideologia della proprietà e dell'individuo proprietario che va costituendosi di pari passo alle nuove forme di produzione del capitalismo industriale e ai processi di accumulazione originaria. Sul piano dei rapporti produttivi, ciò si traduce in una divisione netta tra l'interesse di chi possiede il capitale fisso e la forza-lavoro degli operai, dove la realizzazione dell'uno implica lo sfruttamento dell'altra. In questo quadro di progressiva affermazione ideologica e definizione giuridica della proprietà e del suo ordine, la concomitante riforma del diritto penale nel senso di un abbandono della sua originaria impronta reale a vantaggio di un impianto personale sembra a prima vista andare in una direzione opposta.

Le ragioni di questa apparente contraddizione vanno cercata innanzitutto nella percezione che l'individuo moderno (borghese e proprietario) ha di sé: «Dopo decenni di straordinari successi, il Borghese non può più limitarsi a essere “sé stesso”; il suo potere sul resto della società – la sua “egemonia” – è ora diventato la sua priorità; e in questo preciso momento il Borghese d'un tratto si vergogna di sé: ha acquisito potere, ma ha perso la

¹⁴ Cfr. M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal*, cit. pp. 46-91; V.A.C. Gatrell, *The Hanging Tree*, cit., *passim*. Sul *Bloody Code* cfr. In particolare D. Hay e P. Linebaugh, *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, Penguin books, Harmondsworth 1977.

chiarezza della sua visione, il suo “stile”. [...] Il Borghese si dimostra molto più bravo nell’esercizio del potere all’interno della sfera economica che nell’istituzione di una presenza politica e nell’elaborazione di una cultura generale»¹⁵. All’affermarsi dell’egemonia economica della borghesia corrisponde cioè un suo indebolimento politico e culturale, risultato di una sorta di “vergogna di classe” e di una mancanza di desiderio e di capacità di dare forma istituzionale al suo dominio *de facto*. Il mondo vittoriano è dunque segnato dal paradosso di una élite che cerca di dissimulare le implicazioni sociali e politiche del suo potere economico e la centralità che la (sua) proprietà riveste in quanto principio ordinatore delle relazioni giuridiche e dei reali rapporti di forza. A questo tentativo di dissimulazione corrisponde un’effettiva debolezza ideologica della classe borghese e della figura dell’individuo proprietario che si sente minacciato nella propria incolumità fisica e nella sfera privata da una violenza che sfugge alla sua (in)capacità di controllo.

Le trasformazioni a cui va incontro il diritto penale nel corso del XIX secolo, da un lato, assecondano, nello spostamento di fuoco dai reati contro i beni a quelli contro l’individuo, la tendenza a distogliere l’attenzione dalla proprietà come centro di interesse e di potere; dall’altro, ordinandone la riforma attorno alla preoccupazione per l’incolumità della persona e alla punizione del reato di omicidio, danno forma giuridica all’immaginario criminale in cui si rispecchiano le paure del soggetto moderno. A questa modificazione del penale corrisponde, come si è già accennato, una ristrutturazione dello spazio pubblico nel senso di una sua neutralizzazione, che passa in prima battuta per la rimozione della rappresentazione della violenza, progressivamente dislocata nella dimensione privata del delitto. Ora, tale meccanismo è messo in movimento da due fenomeni paralleli che contribuiscono a questa opera di riconfigurazione della sfera pubblica nella seconda modernità.

Il primo si può definire in termini generali come un processo diffuso di moralizzazione: il vittorianesimo è caratterizzato infatti da una estensione capillare del discorso morale che interviene nella riforma delle istituzioni, degli ordinamenti giuridici e nel dibattito politico¹⁶. Ora, tale diffusione è resa possibile dai caratteri peculiari di questo discorso,

¹⁵ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 13.

¹⁶ Sul processo di moralizzazione in atto nel XIX secolo cfr. M.L. Thompson, *op. cit.*; M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal*, cit., pp. 14-45; A. Hunt, *Governign Morals. A Social History of Moral Regulation*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; M. Foucault, *La società punitiva. Corso al Collège de France (1972-973)*, Feltrinelli, Milano 2016, in particolare pp. 114-154; M.J. Roberts, *Making*

segnato da un'essenziale indeterminatezza e debolezza, che discendono a loro volta da quello stesso indebolimento dell'ideologia borghese a cui si è fatto riferimento sopra, e dalla natura ibrida che caratterizza la cultura vittoriana. Questa infatti, mentre si svincola dalle strutture di potere e dagli ordinamenti della prima modernità, va costruendo la propria identità a partire dalla contaminazione di temi e motivi ripresi da epoche differenti. In questo senso, essa assume un profilo, per così dire, chimerico: i tratti del cristianesimo feudale, su cui si innestano le rielaborazioni dell'immaginario e dell'etica cavalleresca, e al capo opposto, quella retorica del progresso che rappresenta uno degli aspetti più caratteristici del periodo¹⁷.

Ora, la natura spuria e aporetica di tale commistione di elementi eterogenei, che caratterizza la cultura vittoriana, ne contraddistingue anche la morale, garantendone la capacità di presa su tutti gli ambiti – dalla sfera politica a quella giuridica, dalla letteratura popolare ai trattati scientifici. Un'aporeticità ed eterogeneità che non si traducono però in un'incoerenza che rischierebbe di renderla inservibile: quella stessa indeterminatezza e debolezza di cui si è detto sopra permettono di ordinarne la forma secondo un rigido sistema binario che si applica a un tempo al carattere dell'individuo e all'ideale di civiltà. La morale vittoriana si struttura infatti a partire da una netta dicotomia di virtù e vizi che fornisce una griglia di leggibilità del mondo, diviso lungo una linea dritta che separa ciò che è buono da ciò che è cattivo, ciò che giusto da ciò che è ingiusto, ciò che è onesto da ciò che è disonesto e così via. Una linea che spacca in due la società e l'individuo, e riordina lo spazio pubblico svuotandolo, nella rigida ripartizione di moralità e immoralità, da tutte le manifestazioni conflittuali (catalogate come una delle perversioni più pericolose della società e del soggetto morale) che devono essere in qualche modo disciplinate¹⁸.

English Morals. Voluntary Association and Moral Reform in England, 1787-1886, Cambridge University Press, Cambridge 2004. Sulla moralizzazione delle classi inferiori come strumento di governo nel contesto francese cfr. G. Procacci, *Governare la povertà. La società liberale e la nascita della questione sociale*, Il Mulino, Bologna 1998.

¹⁷ Una morale che finisce per assomigliare a quella curiosa commistione di forme architettoniche che caratterizza lo skyline urbano dell'epoca, in cui ai nuovi edifici del progresso industriale si mescolano gli imponenti complessi neogotici (cfr. F. Moretti, *op. cit.*, pp. 114-115).

¹⁸ Cfr. F. Moretti, *op. cit.*, *passim.*; M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal* cit., pp. 14-91; Id., *Men of Blood*, cit., pp. 9-39.

Il secondo fenomeno da cui dipende la riorganizzazione dello spazio pubblico ha a che fare invece con il modo in cui, nello stato liberale ottocentesco, il potere – inteso soprattutto come coercizione – interpreta il suo compito e si autorappresenta:

Dietro alle interdizioni propriamente legali, si assiste allo sviluppo di tutto un gioco di costrizioni quotidiane che riguardano i comportamenti, i costumi, le abitudini, e che hanno come effetto non di sanzionare qualcosa come un'infrazione, ma di agire positivamente sugli individui, di trasformarli moralmente, di ottenere una correzione. Quindi, ciò che si predispone non è soltanto un controllo etico-giuridico, un controllo statalizzato a vantaggio di una classe, ma è qualcosa come l'elemento del *coercitivo*. Abbiamo a che fare con una coercizione diversa dalla sanzione penale, è quotidiana, riguarda i modi d'essere e tenta di conseguire una certa correzione degli individui. Il coercitivo è ciò che stabilisce una certa connessione tra moralità e penalità¹⁹.

Il tratto peculiare della coercizione moderna sta cioè nel nesso che essa intreccia tra il sistema penale e il discorso morale²⁰. Essa, infatti, non mira più a imporre l'ordine attraverso lo spettacolo violento della punizione; viceversa, è proprio in virtù della rimozione di quest'ultimo che il meccanismo coercitivo moderno entra in funzione. Un meccanismo il cui fine precipuo è la costruzione di uno spazio vuoto – e dunque sicuro – scavato nel pubblico, in cui l'individuo (il proprietario borghese) possa muoversi liberamente. Le istituzioni e gli ordinamenti giuridici e politici riformati hanno il compito di mantenere libero e sgombro tale spazio attraverso un'opera di disciplinamento, correzione e moralizzazione, che si serve rispettivamente di tre diversi strumenti: la polizia, la prigione e il discorso morale che si produce attorno al crimine.

La polizia moderna rappresenta a un tempo il dispositivo di controllo e l'organo esecutivo del sistema penale ottocentesco²¹. Essa va definendosi in questo senso tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, quando lo Stato si incarica di esercitare una forma di

¹⁹ M. Foucault, *La società punitiva*, cit., p. 125.

²⁰ Per una ricognizione più recente delle forme del coercitivo in epoca vittoriana cfr. P. Mandler (a cura di), *Liberty and Authority in Victorian Britain*, Oxford University Press, Oxford 2006.

²¹ Cfr. G. Campesi, *Genealogia della pubblica sicurezza. Teoria e storia del moderno dispositivo poliziesco*, Ombre Corte, Verona 2009; C. Emsley, *The English Police. A Political and Social History*, Routledge, London-New York 2014; S.P. Thurmand, *Policing Victorian London. Political Policing, Public Order, and the London Metropolitan Police*, Greenwood Press, Westport 1985.

sorveglianza capillare «sulla vita quotidiana»²² degli individui nella società, servendosi di corpi specializzati nella tutela e nel mantenimento dell'ordine. La polizia svolge cioè innanzitutto un'opera di prevenzione, nella misura in cui interviene a regolamentare lo spazio pubblico prima che l'azione criminale abbia luogo. Nel momento in cui però il crimine viene commesso, la polizia passa a essere lo strumento esecutivo del diritto penale, venendo così a occupare una posizione intermedia tra l'opera di disciplinamento sociale e quella di correzione individuale. Questa si esercita in uno spazio che la seconda modernità ha progettato precisamente per questo scopo: il penitenziario. Esso,

che si costruisce attraverso le prigioni, in fondo è come il prolungamento, la sanzione “naturale” [tramite il] coercitivo. Quando questo incontra il suo limite e deve passare dalla pedagogia alla punizione, produce il penitenziario che riprende le funzioni del coercitivo, ma facendole agire all'interno di un sistema punitivo che è la prigione. La prigione è il luogo in cui i principi generali della coercizione, le forme, le tesi e le condizioni di quest'ultima sono concentrati a uso di coloro che hanno cercato di sfuggire alla coercizione. Essa è il raddoppiamento in forma penitenziaria del sistema della coercizione²³.

La prigione (e più in generale il sistema penitenziario) rappresenta la forma sincretica della coercizione, contemporaneamente luogo della deterrenza, della punizione, del controllo, della disciplina e della correzione²⁴. E allo stesso tempo è anche lo spazio in cui trova posto la violenza che il potere coercitivo continua a esercitare ma che rimuove dalla sfera pubblica. Dal 1868 le esecuzioni vengono infatti spostate dalla piazza alla prigione, e sottratte così allo sguardo di una folla ormai sempre più abituata ad associare la violenza al gesto del crimine piuttosto che alla punizione del criminale.

Infine, tra controllo poliziesco e confinamento carcerario si inserisce, nella sua capacità di presa, il discorso morale, la cui struttura generale – debole, indeterminata, dicotomica – assume una configurazione particolare nel momento in cui viene a intersecare la sfera del delitto, di cui definisce la forma moderna. Se infatti le istituzioni totali della seconda

²² M. Foucault, *La società punitiva*, cit., p. 125.

²³ Ivi, pp. 125-126.

²⁴ Cfr. M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal*, cit., pp. 92-141; per una storia della prigione cfr. D. Melossi e M. Pavarini, *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario (XVI-XIX secolo)*, Il Mulino, Bologna 1982; D.J. Rothman, *The Oxford History of the Prison. The Practice of Punishment in Western Society*, Oxford University Press, Oxford 1995.

modernità hanno a che fare con la dimensione pubblica e sociale della violenza – nella misura in cui hanno il compito di rimuoverla o quanto meno depotenziarla – la morale vittoriana, da parte sua, fa di essa il tratto singolare di un carattere deviante, mettendo così in atto, con altri mezzi, lo stesso slittamento dal pubblico al privato. La privatizzazione moderna del supplizio si specifica così come il lavoro di traduzione del processo di moralizzazione della violenza nell’immaginario del delitto, di cui conviene ora esaminare più da vicino le forme nella cultura e nell’intrattenimento popolare, che da tale immaginario nascono e che a loro volta contribuiscono a plasmare.

4.4. Murder broadsides

Nel XIX secolo una serie di trasformazioni, legate all’incremento demografico e al diffondersi dell’alfabetizzazione²⁵, investirono l’editoria inglese, che va scoprendo nelle classi inferiori un nuovo pubblico e con esso un nuovo mercato. La pubblicistica comincia così a modificarsi secondo il nuovo gusto popolare, di cui asseconda (e allo stesso tempo produce) la fascinazione per il delitto e l’immaginario criminale; una fascinazione che discende in via diretta dal contestuale processo di riconfigurazione e spostamento della violenza pubblica penale di cui si è detto sopra.

Di tutto ciò dà conto in modo particolarmente icastico la struttura che vengono ad assumere in questo giro d’anni i *broadside*s, genere popolare per eccellenza, che più di altri registra gli effetti di un’alfabetizzazione diffusa, restituendo allo stesso tempo, nell’evidenza iconica delle sue illustrazioni, il passaggio dall’eroizzazione del criminale – di cui erano stati l’espressione precipua – alla spettacolarizzazione del delitto²⁶. Come già accennato, si trattava di fogli volanti, già attestati per il XVI secolo, che servivano molteplici scopi: annunciare eventi di pubblico interesse (tra cui le esecuzioni), diffondere testi satirici su personaggi politici e figure di spicco della società, celebrare con brevi ballate la Corona, o viceversa, attaccarne, nella stessa forma poetica, i nemici²⁷.

²⁵ Sul processo di alfabetizzazione di epoca vittoriana cfr. D. Mitch, *The Raise of Popular Literacy in Victorian England. The Influence of Private Choice and Public Policy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.

²⁶ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., pp. 74-75. Sulla storia del genere cfr. R. Crone, *op. cit. passim*. Per un’analisi degli analoghi cambiamenti editoriali in Francia cfr. D. Kalifa, *L’encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Fayard, Paris 1995.

²⁷ Per una storia dei *broadside*s inglesi cfr. A. Guerrini e P. Fumerton, *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, Ashgate, Farnham 2010; e R. Crone, *op. cit., passim*.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo in particolare cominciò a prendere piede un'usanza, poi molto diffusa, di vendere i *broadsides* durante lo svolgimento delle esecuzioni, in cui veniva annunciato e descritto lo svolgimento della condanna, modellato su poche formule ripetitive. Il successo di queste stampe determinerà la crescente specializzazione dei *broadsides* come pubblicistica penale e criminale. Nel corso dell'Ottocento però ai resoconti del patibolo i fogli volanti cominciarono a preferire, secondo la tendenza generale del secolo, le cronache degli omicidi, spesso accompagnate da illustrazioni che riproducevano – sempre in immagini codificate – i particolari del delitto. Non che le cronistorie delle esecuzioni scomparissero del tutto; esse però finirono col rappresentare l'ultimo atto di una storia di cui il pubblico seguiva per giorni o settimane, in alcuni casi anche mesi, lo svolgimento e i colpi di scena – una storia incentrata interamente sul delitto, dalla sua esecuzione fino al processo²⁸. Una ricostruzione che, come nel caso dei racconti del patibolo, seguiva per lo più uno schema fisso: la vittima degli omicidi era infatti di solito una donna che, per ingenuità o licenziosità, finiva preda del suo assassino, nella maggior parte dei casi un uomo crudele e privo di scrupoli morali. Alla formulaicità dei caratteri corrispondeva quella dei casi fortuiti che portavano alla scoperta del cadavere e all'identificazione del colpevole: i presagi dei parenti della vittima, il ritrovamento di un oggetto lasciato sulla scena del crimine o che al contrario l'assassino aveva portato con sé per cupidigia e che ne permetteva alla fine l'incriminazione.

Questa evoluzione degli *execution broadsides* in *murder broadsides* è marcata da due caratteri peculiari della loro scrittura: da una parte, l'indugiare, nell'esposizione e nella ricostruzione spesso fantasiosa dei delitti, sui particolari più cruenti del loro svolgimento – la sopraffazione della vittima che tenta invano di opporre resistenza, il modo in cui l'assassino infierisce sul corpo e cerca di disfarsi del cadavere (facendolo a pezzi, gettandolo in acqua, bruciandolo), il catalogo degli arti di cui la scena del crimine è ingombra, le loro condizioni, l'enumerazione di quelle mancanti –; dall'altra, il fatto che a questo gusto orrorifico e insieme patetico del racconto si accompagni sempre il giudizio morale che investe tanto l'assassino che la vittima.

²⁸ Cfr. P. Chassaigne, *Popular Representations of Crime: The Crime Broadside – a Subculture of Violence in Victorian Britain?* «Crime, Histoire, et Sociétés», vol. 3 (1999), pp. 23-55.

L'intero racconto è infatti contraddistinto dai toni patetici e sentenziosi caratteristici della morale vittoriana, la cui restituzione del delitto come spettacolo (im)morale passa per una serie di espedienti narrativi che definiscono questo tipo di pubblicistica: la selezione dei dettagli su cui è richiamata l'attenzione del lettore, la scelta dei termini con cui viene riferita la scoperta del cadavere e descritti i caratteri e l'aspetto dei diversi personaggi. Basti leggere ad esempio il resoconto dell'assassinio di Mary Wetherley a opera del suo amante, pubblicato attorno al 1840 e che vale la pena riportare per intero:

Questa mattina verso le 11, ha avuto luogo un terribile omicidio al numero 4, Coraline Buildinds (sic) di West Square, vicino a dove abitava Oxford²⁹.

La casa in cui è avvenuto il triste episodio è abitata da un uomo di nome Wetherley, che vive di ciò che guadagna mostrando per le strade una foca che spaccia alla folla, inesperta di storia naturale, per un cane-marino. La moglie di Wetherley aveva da pochi giorni lasciato la sua casa per andare a vivere con un ciabattino di nome William Heeley. La scorsa notte l'incauta donna aveva cambiato idea dopo aver incontrato casualmente il marito ed essersi fatta convincere dalle sue promesse di perdono e dalle rassicurazioni di un miglioramento della loro situazione, ed era tornata a casa. Il marito aveva mantenuto la parola e non aveva fatto menzione del suo errore. Alle prime ore di questa mattina Wetherley ha lasciato la casa con la sua foca e il suo carretto. Wiiliam (sic) Heeley, dopo aver scoperto di essere stato abbandonato dalla sua amante, tornata dal suo protettore naturale, ha giurato però vendetta ed è stato visto alle prime luce dell'alba mentre verificava l'affilatezza di un coltello da incisione. Alle dieci di mattina i vicini sono stati spaventati da grida acute provenienti dalla casa di Wetherley, e prima che si potesse scoprine la causa, Mary Wetherley è uscita fuori con la gola tagliata in modo orribile, mentre il sangue inondava i vestiti e la strada. La povera creatura non poteva urlare per chiedere aiuto perché le sue parole venivano soffocate dal sangue, e, dopo pochi passi è caduta a terra morta.

A quel punto è apparso l'assassino con l'intenzione evidente di seguire la sua vittima e, se necessario, finirla; ma vedendo alcuni vicini ha chiuso subito la porta – non prima però di aver brandito il coltello e aver minacciato con terribili imprecazioni di uccidere chiunque avesse osato provare a seguirlo o

²⁹ L'uomo che nel 1840 aveva attentato alla vita della regina Vittoria.

arrestarlo. A quel punto è arrivata la polizia che, dopo aver forzato la porta, ha cercato l'assassino e l'ha trovato poco dopo steso sul pavimento con la testa staccata dal corpo, eccetto che per una piccola porzione di carne. Per tutta la mattina il posto è stato inaccessibile per la folla che continuava ad arrivare per vedere la scena di questo terribile episodio. Il quartiere è umile e modesto, senza neanche una strada principale, e si trova vicino a dove abitava Oxford. Non si sa ancora con precisione quando avrà luogo l'inchiesta, ma sembra sia stata fissata per domani.

Il marito, informato del terribile evento, è corso a casa e ha cercato di suicidarsi annegando nel serbatoio dell'acqua piovana; è stato però salvato dalla polizia e condotto alla *workhouse* di St. George, dove si trova tutt'ora. La deceduta, una donna di bell'aspetto, lascia un bambino di 10 anni a piangere la sua prematura scomparsa. L'assassino aveva circa 35 anni ed era scapolo.

Da quando è stato perpetrato il terribile omicidio la casa e le strade vicine sono state visitate da migliaia di persone.³⁰

³⁰ «This morning about 11 o'clock, a most dreadful murder took place a No. 4, Coraline Buildinds (sic), West Square, a short step from were (sic) Oxford lived./The house in wieth (sic) this melancholy event took place is inhabited by a man named Wetherley, who obtains a precarious subsistence by showing a seal about the streets, exhibiting in to the uniuitiated (sic) in natural history, as a sea dog. Wetherley's wife some few days since left her home and lived with a shoemaker named William Heeley. Last night the misguided woman changed her mind, and meeting casually with her husband, she listened to his promises of forgiveness and assurances of renewed comforts, and returned home. The husband kept his word, and not a syllable os (sic) her error was addressed by him to her, and at an early hour this morning Wetherley quitted the house with his seal and barrow. Wiilliam (sic) Heeley, upon assuring himself that he was deserted by his paramour, and that she had returned to her natural protector, vowed vengeance on her, and he was seen before light this morning trying the temper of a carving knife. At ten o'clock the neighborhood was alarmed by piercing screams proceeding from the residence Wetherley, and before the eause (sic) could be discovered by braking open door, Mary Wetherly rushed out with her throat dreadfully cut, and the blood gushing out over her dress and upon the pavement around. The poor creature could not cry for assistance the blood choking her utterance, and after running a few yards she sunk dead upon the ground./The murderer now appeared at the door, and it was evidently his intention to follow his victim, and if necessary finish the deed; but the sight of some of the neighbours caused him hastily to shut the door – not before he had flourished the blooded knife, and with dreadful imprecations vowed instant death to any person who dare to follow or arrest him. The police now arrived, and a forcible entrance being obtained, they proceeded to search for the murderer, whom the shortly after niscovered (sic) lying upon the floor with his head, except the smallest portion of the flesh, severed from the body. the place all the forenoon perfectly inaccessible from the dense crowds congregated upon and around the spot, and multitudes were every minute arriving to obtain a glimpse of the scene of this tragic occurrence. The neighborhood is a low and mean one though which there is no thoroughfare, and is tis (sic) but a short distance from the spot where Oxford lodged. Ii (sic) is not yet ascertained when the inquest will take place, but it ii (sic) believed to-morrow (sic) is fixed for it./The husband who was in prospect-row, on being informed of the dreadful event ran home, and attempted to commit suicide by drowning himself in the waterbutt; he was, however (sic) rescued by police, and was conveyed to St. George's Workhouse, where he at present remains. The deceased wno (sic) was a fine looking woman, has left a boy aged 10 years, to lament her untimely end. The murderer was about 35 years of age and is single./Since the above dreadful deed has been perpetrated the house and streets adjacent

Al vocabolario moralistico impiegato per descrivere la vittima, le sue relazioni con i due uomini, e le azioni che l'hanno condotta alla morte («*poor creature*», «*dreadful*», «*misguided*», «*natural protector*»), fa da contrappunto il linguaggio cruento che descrive l'azione omicida, riprodotta nell'immagine al centro del foglio (fig. 9): lo sguardo feroce di Heeley che incrocia quello terrorizzato di Mary Wetherley, il coltello premuto alla gola da cui esce un rivolo di sangue, la prossimità dei corpi (con le labbra dell'assassino quasi a toccare quelle della vittima) che carica la scena di un erotismo morboso.

Le illustrazioni dei *broadsides* organizzano così l'iconografia del delitto secondo l'ordine narrativo e morale delle cronache, facendolo diventare immediatamente visibile e intelligibile in uno schema fisso che uniforma le diverse immagini degli omicidi, e le rende indistinguibili le une dalle altre. L'obiettivo dei *broadsides*, nella cronaca come nelle illustrazioni, non è infatti quello di soffermarsi sulle circostanze particolari del crimine, ma viceversa di rilevarne quei tratti generali che lo rendono simile a ogni altro: il sesso della vittima, il suo carattere innocente o dissoluto, la deformità morale e fisica dell'assassino, lo spazio chiuso e privato in cui si svolge il delitto (di solito una casa), i particolari cruenti della sua esecuzione³¹.

Lo slittamento del supplizio dalla pubblicità della punizione alla segretezza del delitto assume così l'evidenza della peculiare forma cronachistica dei *broadsides*; un'evidenza che diviene ancora più eclatante se si confronta ancora una volta l'esecuzione di Damiens con l'omicidio di Mary Wetherley, in cui il corpo della vittima si sostituisce a quello del condannato come fuoco della rappresentazione della violenza, e in cui la forma privata del suo esercizio esclude dallo spettacolo i dispositivi del controllo e della sorveglianza sociale che erano stati al centro del supplizio, i quali prendono ora parte alla scena solo contingentemente e ai suoi margini. Le istituzioni dell'ordine infatti (una delle cui principali forme tardo-moderne è, come si è visto, la polizia) entrano in scena solo quando l'azione è ormai conclusa, con il compito di constatarne la violenza e assicurarsi che colui che l'ha commessa sia affidato all'opera riformatrice della giustizia penale e di suoi istituti (il carcere e il penitenziario). Nulla di più lontano dall'imponente scenografia del supplizio di Damiens, a cui sono chiamati a partecipare tutti i principali attori della vita

has been visited by thousands», *Full Particulars of the murder of Mary Wetherley*, London 1840, British Library 188.c.3(97).

³¹ Cfr. J. Flanders, *op. cit.*, *passim*; e R. Crone, *op. cit.*, *passim*.

Full Particulars of the
MURDER
 OF
MARY WETHERLEY.



This morning about 11 o'clock, a most dreadful murder took place at No. 4, Coraline Buildings, West Square, a short step from were Oxford lived.

The house in which this melancholy event took place is inhabited by a man named Wetherley, who obtains a precarious subsistence by showing a seal about the streets, exhibiting in to the uninitiated in natural history, as a sea dog. Wetherley's wife some few days since left her home and lived with a shoemaker named William Heeley. Last night the misguided woman changed her mind, and meeting casually with her husband, she listened to his promises of forgiveness and assurances of renewed comforts, and returned home. The husband kept his word, and not a syllable of her error was addressed by him to her, and at an early hour this morning Wetherley quitted the house with his seal and barrow. William Heeley, upon assuring himself that he was deserted by his paramour, and that she had returned to her natural protector, vowed vengeance on her, and he was seen before light this morning trying the temper of a carving knife. At ten o'clock the neighbourhood was alarmed by piercing screams proceeding from the resi-

dence Wetherley, and before the cause could be discovered by breaking open the door, Mary Wetherley rushed out with her throat dreadfully cut, and the blood gushing out over her dress and upon the pavement around. The poor creature could not cry for assistance the blood choking her her utterance, and after running a few yards she sunk dead upon the ground.

The murderer now appeared at the door, and it was evidently his intention to follow his victim, and if necessary finish the deed; but the sight of some of the neighbours caused him hastily to shut the door—not before he had flourished the blooded knife, and with dreadful imprecations vowed instant death to any person who dared to follow or arrest him. The police now arrived, and a forcible entrance being obtained, they proceeded to search for the murderer, whom they shortly after discovered lying upon the floor with his head, except the smallest portion of flesh, severed from the body. The place all the forenoon perfectly inaccessible from the dense crowds congregated upon and around the spot, and multitudes were every minute arriving to obtain a glimpse of the scene of this tragic occurrence. The neigh-

bourhood is a low and mean one though which there is no thoroughfare, and is tis but a short distance from the spot where Oxford lodged. It is not yet ascertained when the inquest will take place, but it is believed to-morrow is fixed for it

The husband who was in prospect-row, on being informed of the dreadful event ran home, and attempted to commit suicide by drowning himself in the water-butt; he was, however, rescued by police, and was conveyed to St. George's Workhouse, where he at present remains. The deceased, who was a fine looking woman, has left a boy aged 10 years, to lament her untimely end. The murderer was about 35 years of age and is single.

Since the above dreadful deed has been perpetrated the house and streets adjacent has been visited by thousands

Paul, & Co., Printers, 2 & 3, Monmouth Court, 7 Dials.

Figura 9. "Full Particulars of the murder of Mary Wetherley", Broadside, [London 1840], London, British Library, General Reference Collection 74/1888.c.3(97).

pubblica e sociale: il prete come figura del conforto religioso, il boia come personificazione del potere esecutivo, il sovrano (*in absentia*) come garante e fonte dell'ordine politico e giuridico, e il popolo come pubblico e fruitore principale dello spettacolo punitivo.

E mentre il racconto dell'uccisione del (quasi) regicida è modulato ancora su quello sguardo autoptico e dissettivo tipico della prima modernità, il resoconto del *broadside* è invece affidato, come si è visto, ai toni patetici della morale vittoriana che investe ogni elemento della descrizione: il quartiere, la casa, la curiosità dei vicini, la condotta della vittima, gli impulsi irrefrenabili dell'assassino, il dolore del figlio e del marito. Perfino le ferite del corpo si caricano di significati morali, che la scienza medica (nella figura del coroner) ha il compito di rilevare: la capacità e durata della resistenza della vittima, i modi della violenza e della crudeltà dell'assassino, il grado di dolore fisico inflitto³². Un processo di moralizzazione generale dunque, che è testimoniato in prima battuta dai titoli dei fogli volanti che, annunciando «omicidi orribili e innaturali», stabiliscono un rapporto di implicazione reciproca tra moralità e natura, da una parte, e tra immoralità e mostruosità dall'altra.

Una implicazione che dà conto e illumina il doppio asse su cui si costruiscono le cronache dei *broadside*s, caratterizzate da due registri linguistici differenti: da una parte, gli accenti paternalistici della retorica morale vittoriana, costruita sul contrasto tra i valori che il delitto minaccia (l'unità familiare, la sicurezza dello spazio privato e quella dell'ordine pubblico) e i vizi da cui la sua azione muove (la crudeltà e la depravazione dell'assassino, l'ingenuità e la lussuria della vittima); dall'altra, lo stile orrifico e scabroso che descrive i particolari del delitto – il sangue che scorre, il corpo che cede alla violenza, la deformità del cadavere, le operazioni del suo smembramento.

Alla tensione tra orrore e *ludibrium* che costruiva lo spettacolo punitivo attorno al corpo del condannato, si sostituisce ora quella di uno sguardo attraversato dalla dicotomia della morale vittoriana, che si appunta sul cadavere della vittima dalla doppia prospettiva della pietà-condanna e della perversione-aberrazione. L'ambivalenza di cui si carica il corpo della vittima non ha dunque più nulla a che fare con la duplicità dello spettacolo del supplizio costruito nel punto di intersezione tra derisione, disgusto, pietà e terrore, che

³² Sulla dimensione morale della pubblicistica criminale cfr. T. Gretton, *Murders and Moralities. English Catchpenny Prints, 1800—860*, British Museum, London 1980.

ordinavano la scenografia del potere e della legge; essa dipende piuttosto dalla scissione che percorre non solo la società vittoriana, ma anche l'individuo nella sua dimensione privata:

La civiltà era vista sempre più nei termini del nuovo carattere ideale – quello dell'individuo distaccato da sé e capace di disciplinare i suoi impulsi e di programmare la sua vita – che prendeva forma attraverso l'intero spettro dell'azione e della politica sociale come soluzione liberale a una marea apparentemente montante di passione e bramosia. Il movimento storico di emancipazione e potenziamento dell'individuo poteva continuare senza disastri solo fintanto che fosse allo stesso tempo messo in campo ogni sforzo per rimodellare sia la vita personale che le istituzioni sociali in modo da favorire lo sviluppo diffuso di un simile carattere che avrebbe saldamente incorporato in sé un principio d'ordine³³.

Dove il rovescio dell'ordine è il disordine della mostruosità dell'immoralità, dell'indisciplinatezza degli impulsi, a cui le immagini dei cadaveri smembrati dei *broadshides* danno forma iconica.

4.5. *Il Penny Times*

I *murder broadshides* non sono però l'unico esempio di come il gusto popolare per il delitto condizioni l'industria editoriale e dell'intrattenimento di epoca vittoriana. Attorno ai casi di omicidio infatti, verso gli anni Quaranta del secolo, si sviluppa una pubblicistica specializzata di grande successo – legata in particolare al nome di Edward Lloyd, che domina la scena editoriale della seconda metà del secolo³⁴ – il cui tratto peculiare è quello di accentuare ulteriormente l'indistinzione, che già caratterizzava le cronache dei *broadshides*, fra realtà del fatto e finizione narrativa. Un'indistinzione a cui corrispondono,

³³ M.J. Wiener, *Reconstructing the Criminal*, cit., p. 47.

³⁴ Editore di *broadshides*, di *penny bloods*, e di una serie di testate giornalistiche (e pseudo-giornalistiche) che vanno dal *Penny Sunday Times* al *Lloyd's Weekly Newspaper*, fino al *Daily Chronicle*, Lloyd cambierà il panorama della stampa di epoca vittoriana, assecondando i nuovi gusti che le trasformazioni sociali e politiche contribuivano a formare e allo stesso tempo inventando una forma inedita di giornalismo, in cui *fiction*, cronaca, romanzo d'avventura ed estetica "gore" si mescolano a formare un genere nuovo. Su questo cfr. R. Crone, *op. cit.*, pp. 210-225.

a seconda che l'accento sia posto sull'intreccio romanzesco o, al contrario, sulla verosimiglianza del racconto, due diverse forme editoriali (prodotte entrambe dallo stesso Lloyd): i racconti dei *penny bloods* (di cui si tratterà nel paragrafo successivo), in cui l'elemento narrativo prevale sulle fonti cronachistiche da cui pure attinge per le sue trame; una peculiare forma di *fiction-crime journalism*, in cui la fantasia romanzesca assume le forme proprie della cronaca nera, e il cui caso più interessante è rappresentato dalle pubblicazioni del *Penny Times*, che vale la pena di esaminare brevemente più da vicino. Il *crime journalism* di epoca vittoriana si organizzava, ancora una volta, attorno a uno schema più o meno fisso: la descrizione di un caso di omicidio (o di un crimine violento), redatta in uno stile più asciutto rispetto a quello del *broadsides*, a cui faceva solitamente seguito il resoconto dell'indagine, del processo, della condanna e dell'esecuzione dell'assassino. Ispirandosi a questo modello, Edward Lloyd farà stampare, a partire dal 1843, un giornale (il *Lloyd's Weekly Newspaper*) che, rivolgendosi a un pubblico popolare, cercherà però di imitare le forme sobrie e rispettabili delle più note testate giornalistiche che si rivolgevano ai lettori della classe borghese³⁵.

Prima di assumere la struttura canonica della cronaca nera, il *Weekly Newspaper* era però noto con il nome di *Penny Sunday Times and People's Police Gazette*, o più semplicemente *Penny Times*. Stampato tra il 1840 e il 1843, esso rappresenta un esperimento editoriale che dà (breve) vita a una singolare ibridazione di cronaca e *fiction*, in cui lo stile e gli schemi tipici del giornalismo classico vengono applicati ai racconti "gore" dove sono riportati casi inventati di crimini e omicidi. La forma peculiare della pubblicazione è dovuta in realtà non tanto a una vocazione sperimentale dell'editore quanto piuttosto a ragioni economiche contingenti: per poter stampare un giornale in epoca vittoriana era infatti necessario pagare una tassa che ne rendeva impossibile la vendita a prezzo popolari (tipicamente un penny). È proprio per aggirare tale ostacolo che Lloyd inventa questo nuovo tipo di pseudo-giornalismo, «attingendo alle modalità tradizionali di presentazione delle notizie tipiche dell'industria dei *broadsides*, e mescolando generosamente nelle cronache fatti e finzione»³⁶.

A partire dall'intreccio di realtà e finzione, racconto e cronaca, si viene così a creare una forma inedita e affatto peculiare di *crime journalism*, caratterizzata dalla contaminazione

³⁵ Cfr. R. Corne, *op. cit.*, pp. 209-256.

³⁶ Ivi, p. 215.

di generi e tradizioni differenti. Fondendo la verosimiglianza della scrittura giornalistica con il sensazionalismo dei racconti gotici e *gore* vittoriani, gli articoli del *Penny Times* delineano una narrazione atipica dei casi di omicidio (completamente inventati o con solo vaghe reminiscenze di fatti di cronaca nera contemporanea), in cui l'accento è posto, ancora una volta, sui dettagli più sanguinosi e raccapriccianti del delitto e della sua esecuzione, e sulla crudeltà e immoralità del criminale, il cui carattere assume spesso tratti grotteschi.

Di questa fusione di realtà e finzione, di generi disparati e di eccessi caricaturali testimoniano anche le immagini riportate nella prima pagina delle cronache, le quali

erano spesso (anche se non sempre) illustrazioni di eventi reali, che potevano essere accompagnate o meno da una descrizione esplicativa. Lloyd faceva dunque affidamento sulla conoscenza dell'evento da parte dei suoi lettori, o sulla loro capacità, acquisita grazie ai *broadsides*, di interpretare storie a partire da sequenze di immagini. La tragedia umana era tema comune [...]. Le xilografie erano molto simili a quelle contemporaneamente pubblicate sui *broadsides*, crude nella loro presentazione della violenza o della scioccante scoperta del corpo straziato della vittima dopo l'evento. Il sangue era una componente cruciale, sgorgando a fiotti dalle ferite in quantità terrificanti o ricoprendo interamente l'ambiente circostante³⁷.

La rappresentazione della scena del crimine e del cadavere martoriato testimonia ancora una volta dell'ambivalenza dello sguardo vittoriano sul delitto e sul corpo della vittima, che diviene il sostrato su cui agiscono le paure dell'individuo moderno e le pulsioni violente che vi sono associate. Così, la forma ibrida del *Penny Times* accentua ancora una volta, negli eccessi romanzeschi e orrifici delle sue cronache, e nell'uso delle forme "nobili" del giornalismo borghese, la dicotomia che struttura lo spettacolo del supplizio nell'epoca della sua privatizzazione.

4.6. *I penny bloods*

³⁷ *Ibidem*.

Se il *fiction-crime journalism* del *Penny Times* prendeva a prestito lo stile “serio” del giornalismo vittoriano per dare verosimiglianza ai racconti di omicidi inventati, nel caso dei *penny bloods* – uno dei generi di pubblicistica nera di maggior successo – si dà invece il caso opposto: il racconto *gore* di fantasia trae ispirazione da episodi di cronaca che, per motivi diversi, erano arrivati a godere di ampia fama presso il pubblico dell’epoca³⁸. Si trattava di storie pubblicate a puntate, in un lasso di tempo variabile, la cui grande diffusione tra gli strati popolari dell’Inghilterra vittoriana derivava, in prima istanza, dal prezzo basso che ne rendeva possibile l’acquisto anche per le classi più povere, e, in seconda battuta, dalle storie sanguinarie (*bloody*, da cui il nome *penny bloods* con cui erano conosciute) che vi erano raccontate – spesso accompagnate da illustrazioni – che soddisfacevano e davano forma al gusto popolare del periodo³⁹.

Molti autori dei *penny bloods* attingevano il materiale per le loro storie dalle cronache di delitti e dalle biografie di criminali⁴⁰ del secolo precedente, a cui adattavano le formule stilistiche dei generi narrativi coevi – i racconti gotici e del terrore, il «romanzo sentimentale domestico» la cui forma vittoriana si andava definendo in quello stesso giro d’anni – in un «crogiolo di vari stili e influenze»⁴¹ che ne costituivano uno dei tratti caratteristici. Un’opera di riscrittura e di fusione di generi differenti e storie del passato (più o meno leggendarie) che si inseriva in quella tendenza generale della cultura vittoriana alla contaminazione di temi e tradizioni di epoche differenti già evocata, e che nell’ambito della letteratura di intrattenimento veniva a intersecare il gusto popolare per il delitto.

The String of Pearls, stampato tra il 1846 e il 1847 sulla rivista *People’s Periodical and Family Library*, è forse uno degli esempi più noti di *penny bloods*, il cui successo è legato in particolare alla figura di Sweeney Todd, *The Demon Barber of Fleet Street*, destinata ad avere grande fortuna nella cultura popolare anche grazie a una serie di riadattamenti successivi⁴². La storia si svolge a Londra nel 1785. Un marinaio di ritorno da un lungo

³⁸ Cfr. R. Crone, *op. cit.*, pp. 172 sgg.

³⁹ Spesso attorno alla trama principale si sviluppavano una serie di sottotrame e vicende parallele che permettevano di prolungare la pubblicazione del *penny blood* anche per anni.

⁴⁰ Cfr. R. Crone, *Violent Victorians*, cit., p. 173.

⁴¹ Ivi, p. 181.

⁴² Il più recente dei quale è la versione cinematografica di Tim Burton del 2007. Su *The String of Pearls*, la figura di Sweeney Todd e i suoi precedenti storici cfr. ivi, pp. 160-163 e *passim*; R.L. Mack, *Introduction to T.P. Prest, Sweeney Todd: the demon barber of Fleet Street*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. vii-xxviii.; B. Kalikoff, *op. cit.*, pp. 25 sgg.; e R. Crone, *op. cit.*, pp. 160-200.

viaggio, trovandosi a passare davanti alla bottega di un barbiere di nome Sweeney Todd su Fleet street, decide di entrare per rendersi presentabile prima di portare a termine l'ambasceria di cui è stato incaricato da un altro marinaio scomparso in mare, a cui aveva promesso, come racconta al barbiere mentre viene servito, di consegnare alla fidanzata la collana di perle che gli ha affidato. Dopo aver sentito la storia

Sweeney Todd andò nel retrobottega e chiuse la porta.

Improvvisamente si sentì un cigolio sinistro, un attimo di clamore che lasciò posto al silenzio assoluto quando Sweeney Todd, riemerso dal retrobottega, si mise a guardare la sedia dove fino a un momento prima era seduto il suo cliente. La sedia, ora, era completamente vuota e il cliente che l'occupava se ne era andato senza lasciare la benché minima traccia dietro di sé, fatta eccezione per il cappello, che Sweeney Todd afferrò e gettò dentro l'armadio⁴³.

Dopo una serie di avventure e peripezie nel più classico stile romanzesco – la scoperta che il fidanzato di Johanna è ancora vivo, la serie di equivoci che precedono il momento del riconoscimento – si scoprirà che Sweeney Todd è in realtà un assassino che deruba e uccide i suoi clienti servendosi della sua sedia da barbiere, dotata di un particolare meccanismo che permette di scaraventare gli sfortunati avventori giù per una botola profonda venti metri. I cadaveri delle vittime vengono poi tritati dalla proprietaria di un contiguo *pie shop*, Mrs. Lovett, complice del barbiere, che se ne serve per farne il ripieno delle sue torte.

The String of Pearls rappresenta «un esempio perfetto della struttura di un *penny blood* – il flusso e riflusso della trama, l'integrazione di molteplici sotto-trame, la profondità (o meglio la mancanza di profondità) della caratterizzazione dei personaggi»⁴⁴, tutti elementi che fanno del racconto (e più in generale del genere a cui appartiene) un caso emblematico del modo in cui il gusto vittoriano per il delitto si organizza nelle forme editoriali dell'industria dell'intrattenimento. La violenza e la ferocia degli omicidi di Sweeney Todd e Mrs. Lovett danno infatti forma romanzesca ad alcuni degli aspetti più

⁴³ Anonimo, *Sweeney Todd. Il diabolico barbiere di Fleet Street*, trad. it. A. Lamberti-Bocconi e F. Santoni, Newton Compton, Roma 2014, p. 15. L'edizione riproduce il testo del romanzo del 1850 tratto dalla serie dei *penny bloods*.

⁴⁴ R. Crone, *op. cit.*, p. 172.

cruenti dell'immaginario criminale dell'epoca – lo sgozzamento, lo smembramento, il cannibalismo. Nel repertorio di efferatezze del romanzo si ritrovano così compendiate tutti gli elementi tipici del delitto vittoriano: la violenza celata nello spazio privato della bottega; le vittime più o meno innocenti, e più o meno ingenuie, i cui cadaveri vengono fatti a pezzi e distrutti; la mostruosità e la deformità morale (e fisica) del criminale; l'intervento finale della legge. A loro volta, anche le illustrazioni che accompagnano le pubblicazioni dei *penny bloods* svolgono un ruolo simile a quello delle xilografie dei *murder broadsides*, nella misura in cui rendono visibile il complesso di fantasie, paure, pulsioni che circonda l'immaginario del delitto e il suo inquadramento morale⁴⁵. I *penny bloods* cioè si iscrivono perfettamente nel solco della letteratura popolare criminale di epoca vittoriana (insieme ai *broadsides*, e al *fiction-crime journalism* di Lloyd), e nel generale processo di privatizzazione della rappresentazione del supplizio di cui sono uno dei prodotti più tipici.

E tuttavia *The String of Pearls* aggiunge allo schema classico e ripetitivo del genere un carattere peculiare, che assume la forma di un realismo *sui generis*⁴⁶: nella specifica riconfigurazione del supplizio che il racconto mette in scena, esso restituisce infatti alle figure della coercizione secondo-moderna, in modo più o meno consapevole, quella violenza che esse erano state progettate per nascondere. Non si tratta del resto di un caso isolato: di un simile realismo testimoniano infatti anche altri numerosi *penny bloods*, nella misura in cui raccontano – nella forma alterata della finzione romanzesca – qualcosa delle condizioni di vita materiali della città ottocentesca, di cui fanno uno dei loro scenari prediletti. In questo modo essi rimettono così in scena, con le loro trame sanguinose, la violenza celata nelle strutture dell'ordinamento moderno (la prigione, la fabbrica) e dell'organizzazione cittadina che punteggiano il paesaggio urbano vittoriano, facendone lo sfondo e la scenografia dei più efferati delitti.

Nella descrizione della macchina omicida di Sweeney Todd, *The String of Pearls* fornisce un buon esempio di questa narrazione “realista”:

⁴⁵ Ivi, pp. 192-195.

⁴⁶ Cfr. R. Crone, *op. cit.*, pp. 183-184; B. Kalikoff, *op. cit.*, *passim*; e S. Powell, *Black Markets and Cadaverous Pies. The Corpse, Urban Trade and Industrial Consumption in the Penny Blood*, in A. Maunder e G. Moore, *Victorian Crime, Madness and Sensation*, Ashgate, Farnham 2004, pp. 45-58.

C'era un pezzo di pavimento che girava su un perno e il peso della poltrona, quando il catenaccio veniva tirato indietro, azionando semplicemente una leva dalla stanza interna, spostava il peso su un'estremità che, con un piccolo colpo, veniva capovolta. Nella parte inferiore c'era un'altra sedia, che sostituiva la prima, molto somigliante a quella su cui il cliente si era seduto. Perciò succedeva che in quel momento, come per magia, i clienti di Sweeney Todd sparissero e la sedia tornasse vuota. Senza dubbio Todd confidava in una caduta di venti metri su un pavimento di legno per ucciderli o, nel peggiore dei casi, per stordirli finché non riusciva a scendere per finirli lui stesso tagliandoli poi a pezzi per i pasticci della signora Lovett! Non prima però di averli derubati di tutti i loro soldi e di tutti gli oggetti di valore⁴⁷.

La spiegazione del congegno, e della “catena di montaggio” che collega il negozio del barbiere al *pie shop* riproducono, nella Londra di fine Settecento, i meccanismi di produzione industriale che si andavano affermando nel corso del XIX secolo; dove il racconto sostituisce però alla merce della fabbrica i cadaveri delle vittime. Non che questa sostituzione abbia come intento esplicito quello di denunciare la violenza occultata dai processi di industrializzazione. E tuttavia il risultato è quello di proiettare sul corpo smembrato, fatto a pezzi e divorato, la violenza delle nuove forme del disciplinamento legate alla grande fabbrica capitalistica.

Un caso ancora più eclatante del particolare realismo che contraddistingue questa narrativa popolare è rappresentato da un altro famoso *penny blood* dell'epoca, *The Mysteries of London* di G.W.M. Reynolds, di cui vale la pena riportare per intero il prologo che apre la serie di racconti, pubblicati nel corso di dodici anni:

Tra il X e il XIII secolo la Civiltà si è allontanata dall'Egitto e dalla Siria, ha riposato per un breve periodo a Costantinopoli, ed è poi passata nei climi occidentali dell'Europa. Da allora queste altitudini sono state il grande laboratorio in cui la Civiltà si è affinata in ogni arte e scienza, e da cui ha diffuso i suoi benefici sulla terra. Essa ha insegnato al commercio a solcare le onde dei mari con la chiglia avventurosa; ha fatto sì che pochi guerrieri disciplinati potessero sottomettere le potenti armate dei principi orientali; e i

⁴⁷ Anonimo, *Sweeney Todd. Il diabolico barbiere di Fleet street*, cit., p. 300.

suoi figli coraggiosi hanno piantato la sua bandiera tra gli eterni ghiacci del polo. Essa ha abbattuto le primitive foreste dell’America; ha portato il commercio all’interno dell’Africa; ha annientato il tempo e la distanza con l’aiuto del vapore; e ora pensa a come forzare il passaggio attraverso Suez e Panama. Le ricompense della Civiltà sono evidenti pressoché ovunque. Ciò nonostante, per secoli la Civiltà ha stabilito, e per secoli manterrà il suo quartier generale nelle grandi città dell’Europa occidentale: ma con la Civiltà procede di pari passo il Vizio. Tra queste città ce n’è una in cui esistono contrasti di una strana natura. La ricchezza più smisurata sta accanto alla più orribile povertà; la più grande pompa è messa in risalto dal più deplorabile squallore; il lusso più seducente è separato solo da un muro sottile dalla miseria più terribile. Le briciole che cadono dal tavolo del ricco sembrerebbero deliziose vivande a milioni di affamati; e tuttavia essi non le possono avere! In quella città ci sono in tutti i distretti cinque edifici importanti: la Chiesa, in cui il pio prega; il “palazzo del gin”, in cui va il povero ad annegare i suoi dolori; il banco dei pegni dove creature miserabili impegnano i loro vestiti e quelli dei loro figli, fino all’ultimo straccio per poter comprare da mangiare e – ahimè troppo spesso – per ubriacarsi; la prigione, dove le vittime della corruzione sociale espiano i crimini a cui sono costretti dalla fame e dalla disperazione; e la *workhouse* in cui il povero, l’anziano e le persone sole vanno a riposare le loro teste doloranti – e a morire! E, aggregate insieme in un unico distretto di questa città, un assembramento di palazzi, da cui la notte risuonano meravigliose musiche; tra le cui mura il piede cammina sopra ricchi tappeti; le cui credenze sono piene di porcellane; le cui cantine contengono il più selezionato nettare delle zone temperate e torride; i cui abitanti si coricano sotto baldacchini vellutati, e a ogni pasto banchettano con i frutti raccolti dai quattro angoli del mondo e a malapena hanno bisogno di esprimere un desiderio perché sia realizzato. Ahimè! Come sono terribili questi contrasti! E, come se volesse nascondere la sua infamia al paradiso, il cielo di questa città è sempre avvolto da nuvole perenni, che perfino la fresca brezza del mattino non riesce a spazzare via nemmeno per un’ora al giorno! E in un luogo meraviglioso di questa imponente città – le cui mille torri puntano verso l’alto, da un orizzonte all’altro, a segnalarne l’illimitata grandezza – si trova la dimora di colui di fronte a cui tutti si inginocchiano e ai cui piedi nessuno osa avvicinarsi se non con sguardo chino e voce sottomessa. Tutto il

mondo riversa le sue ricchezze sul capo di questo prediletto mortale; una nazione di milioni di abitanti rende omaggio al trono su cui tale individuo viene adorato. Il dominio di questa figura sommamente benedetta si estende su un impero su cui non tramonta mai il sole – un impero più grande di quello di Gengis Khan e Maometto. È il padre di una nazione potente: ma attorno alla sua sedia i figli bramano il pane! Le donne offrono ai neonati i loro seni prosciugati nell'agonia della disperazione; giovani e delicate creature esauriscono le loro energie nel lavoro duro dall'alba a ben oltre la mezzanotte, continuando la loro inutile fatica dal sorgere del sole fino a che la fioca fiamma della candela illumina le nude pareti della mansarda. Perfino la strada geme sotto il peso del dolore che il povero è costretto a trascinare in giro nei luoghi più miseri di questa città dai tristi contrasti. In essa infatti la figlia della nobiltà cresce tra i piaceri, e passa attraverso una serie ininterrotta di gioie dalla culla alla tomba; mentre la figlia della povertà fin dalla nascita vede ovunque indigenza in tutte le sue forme peggiori ed è costretta a vendere la sua virtù per un tozzo di pane. Non ci sono che due parole nell'alfabeto morale di questa città, in cui sono riassunte tutte le virtù e tutti i vizi: ricchezza e povertà. Il crimine abbonda in questa città: il lazzaretto, la prigione, il bordello, il vicolo buio sono pieni di ogni tipo di mostruosità; allo stesso modo il palazzo, la villa, il circolo, il parlamento, la casa del pastore sono tutti luoghi caratterizzati da diversi gradi e tipi di vizio⁴⁸.

⁴⁸ «Between the 10th and 13th centuries Civilisation withdrew from Egypt and Syria, rested for a little space at Constantinople, and then passed away to the western climes of Europe. From that period these climes have been the grand laboratory in which Civilisation has wrought out refinement in every art and every science, and whence it has diffused its benefits over the earth. It has taught commerce to plough the waves of every sea with the adventurous keel; it has enabled handfuls of disciplined warriors to subdue the mighty armaments of oriental princes; and its daring sons have planted its banners amidst the eternal ice of the poles. It has cut down the primitive forests of America; carried trade into the interior of Africa; annihilated time and distance by the aid of steam; and now contemplates how to force a passage through Suez and Panama. The bounties of Civilisation are at present almost everywhere recognised. Nevertheless, for centuries has Civilisation established, and for centuries will it maintain, its headquarters in the great cities of Western Europe: and with Civilisation does Vice go hand-in-hand. Amongst these cities there is one in which contrasts of a strange nature exist. The most unbounded wealth is the neighbour of the most hideous poverty; the most gorgeous pomp is placed in strong relief by the most deplorable squalor; the most seducing luxury is only separated by a narrow wall from the most appalling misery. The crumbs which fall from the tables of the rich would appear delicious viands to starving millions; and yet those millions obtain them not! In that city there are in all districts five prominent buildings: the church, in which the pious pray; the gin-palace, to which the wretched poor resort to drown their sorrows; the pawnbroker's, where miserable creatures pledge their raiment, and their children's raiment, even unto the last rag, to obtain the means of purchasing food, and—alas! too often—intoxicating drink; the prison, where the victims of a vitiated condition of society expiate the crimes to which they have been driven by starvation and despair; and the workhouse, to which the destitute, the aged, and the friendless hasten to lay down their aching heads—and die! And, congregated together in one district of this city, in an assemblage of palaces, whence emanate by

Nell'opposizione di ricchezza e povertà, giustizia e ingiustizia, vizio e virtù, il prologo riproduce, nel linguaggio patetico e retorico tipico del genere, il sistema binario della morale vittoriana, entro cui si inquadrano, ancora una volta, gli omicidi, i crimini e i delitti che stanno al centro della lunga narrazione di *The Mysteries of London*. E tuttavia, la descrizione della città moderna pone l'accento sui nuovi luoghi della coercizione – la prigione, la *workhouse* – e le divisioni sociali che il processo di civilizzazione comporta, esplicitando il rimosso della violenza delle prassi e dei dispositivi contemporanei del disciplinamento, disseminati nel tessuto urbano⁴⁹.

4.7. *La fine dello spettacolo del supplizio*

La centralità che il crimine violento occupa nell'immaginario vittoriano e il gusto per la sua rappresentazione, che si sono esaminati fin qui, durano però solo fino a una certa altezza cronologica. A partire dalla seconda metà del secolo si comincia infatti a notare un'inversione di tendenza, di cui ancora una volta dà conto la carriera editoriale di Lloyd.

night the delicious sounds of music; within whose walls the foot treads upon rich carpets; whose sideboards are covered with plate; whose cellars contain the choicest nectar of the temperate and torrid zones; and whose inmates recline beneath velvet canopies, feast at each meal upon the collated produce of four worlds, and scarcely have to breathe a wish before they find it gratified. Alas! how appalling are these contrasts! And, as if to hide its infamy from the face of heaven, this city wears upon its brow an everlasting cloud, which even the fresh fan of the morning fails to disperse for a single hour each day! And in one delicious spot of that mighty city—whose thousand towers point upwards, from horizon to horizon, as an index of its boundless magnitude—stands the dwelling of one before whom all knees bow, and towards whose royal footstool none dares approach save with downcast eyes and subdued voice. entire world showers its bounties upon the head of that favoured mortal; a nation of millions does homage to the throne whereon that being is exalted. The dominion of this personage so supremely blest extends over an empire on which the sun never sets—an empire greater than Jenghiz Khan achieved or Mohammed conquered. This is the parent of a mighty nation; and yet around that parent's seat the children crave for bread! Women press their little ones to their dried-up breasts in the agonies of despair; young delicate creatures waste their energies in toil from the dawn of day till long past the hour of midnight, perpetuating their unavailing labour from the hour of the brilliant sun to that when the dim candle sheds its light around the attic's naked walls; and even the very pavement groans beneath the weight of grief which the poor are doomed to drag over the rough places of this city of sad contrasts. For in this city the daughter of the peer is nursed in enjoyments, and passes through an uninterrupted avenue of felicity from the cradle to the tomb; while the daughter of poverty opens her eyes at her birth upon destitution in all its most appalling shapes, and at length sells her virtue for a loaf of bread. There are but two words known in the moral alphabet of this great city; for all virtues are summed up in the one, and all vices in the other: and those words are Wealth – Poverty. Crime is abundant in this city: the lazar-house, the prison, the brothel, and the dark alley, are rife with all kinds of enormity; in the same way as the palace, the mansion, the club-house, the parliament, and the parsonage, are each and all characterised by their different degrees and shades of vice. »; G.W.M. Reynolds, *The Mysteries of London*, G. Vickers, London 1846, pp.1-2.

⁴⁹ Cfr. L.D. Schwarz, *London in the Age of Industrialization. Entrepreneurs, Labour Force and Living Conditions, 1750-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

A partire dal 1843, come si è detto, il *Penny Times* cambia nome e diventa il *Lloyd's Weekly newspaper* – dove l'introduzione del termine *newspaper* testimonia della conversione della pubblicazione da rivista di intrattenimento a vero e proprio giornale. Insieme al nome viene modificata anche la veste grafica, e con essa la natura stessa del settimanale: vengono innanzitutto eliminate le immagini che accompagnavano le notizie di cronaca nera e ridimensionati i resoconti degli omicidi, che dismettono la forma sensazionalistica – che era stato il tratto più caratteristico della rivista. La commistione di cronaca e *fiction*, di retorica morale e immaginario violento va lentamente dissolvendosi, e la descrizione del crimine diventa più sobria e misurata. Basti confrontare il *broadside* che ricostruiva l'omicidio di Mary Wetherley con un articolo tratto dal *Lloyd's Weekly newspaper* del 7 settembre 1873, in cui è riportata la notizia del ritrovamento di un cadavere nel Tamigi:

Ieri mattina la polizia del Tamigi ha trovato nella zona del Limehouse lo scalpo e la pelle del volto di una donna che galleggiava nel fiume. I capelli erano stati tagliati corti come anche lo scalpo al punto da risultare molto sottile. L'aspetto dei capelli sembrerebbe far pensare che la deceduta fosse detenuta in un qualche ospedale. Il naso era ancora intero ma quasi tagliato via con uno strumento appuntito. Una porzione del labbro superiore era attaccata al naso. Anche le orecchie erano attaccate allo scalpo. È stato ritrovato anche il tronco della deceduta. Il lato destro è stato separato da quello sinistro attraverso l'uso di una sega.

Ieri il dottor Kempster ha esaminato la parte della testa trovata al Limehouse, stabilendo che appartiene senza dubbio ai resti ritrovati. La donna, ha detto, “è evidentemente vittima di un omicidio avvenuto di recente”. Sulla tempia destra è visibile un esteso ematoma, che si pensa sia stato causato da un colpo inferto con uno strumento non appuntito – probabilmente la causa del decesso. Lo stato della parte mutilata ha rivelato che il corpo non è stato in acqua a lungo e che l'omicidio è stato commesso poche ore prima del ritrovamento. Il corpo sembra essere quello di una donna di circa quarant'anni.

La convinzione generale è che il crimine sia stato commesso su una chiatta o che i resti siano stati portati fino al fiume e poi gettati da una barca.

L'ispettore Sayers e il Sergente Lansdowne hanno trascorso l'intera giornata di ieri a cercare indizi sull'identità delle persone che hanno gettato le parti mutilate del cadavere nel fiume.

La polizia ha ordinato la preparazione di un manichino su cui mettere lo scalp e la pelle in modo da poter avere una foto completa per l'identificazione⁵⁰.

L'articolo si limita a riportare i fatti, senza avanzare ipotesi o formulare giudizi morali, appoggiandosi, per la ricostruzione del ritrovamento del cadavere, all'autorità e all'autorevolezza delle figure pubbliche (l'investigatore, la polizia, il medico legale) incaricate di occuparsi del caso. Il *crime journalism* si è ormai codificato in una forma definita, il cui linguaggio e la cui scrittura non hanno più nulla in comune con i racconti sensazionalistici e moralistici dei delitti dei *broadsides*, del *fiction-crime journalism* del *Penny Times* o delle trame romanzesche dei *penny bloods*. L'immaginario violento associato all'omicidio è ormai confinato alle invenzioni della narrativa, che a sua volta si svincola dalla cronaca, andando così a costituire definitivamente un genere letterario autonomo.

⁵⁰ «Yesterday morning the Thames police discovered floating in the river off Limehouse the scalp and skin of the face of a woman. The hair on the scalp had been cut short, and was very thin. The appearance of the hair would lead to the inference that the deceased had been the inmate of an hospital. The nose was complete, but had been nearly severed with a sharp instrument. A portion of the upper lip was attached to the nose. The ears were also attached to the scalp. The Whole of the trunk of the deceased has been discovered. The right side has been separated from the left by means of a saw./Yesterday afternoon Dr. Kempster made an examination of the part of the head found at Lime house, which he says is undoubtedly part of the mutilated remains. The woman, he states, "is evidently victim of a recent murder". There is a large bruise on the right temple, which, he should think was caused by a blow from a blunt instrument, probably the cause of her death. The fresh state of the mutilated portions shew that they had not been in the water long, and that the murder had not been committed many hours. The body is supposed to be that of a woman of about 40 years of age./The general belief is that the murder was committed on a barge, or that the parts have been taken down the river and thrown from a boat./Inspector Sayers and Sergeant Lansdowne were all yesterday busily engaged in trying to discover some clue to the whereabouts of the persons who threw the mutilated remains into the river./The police have ordered a model for the purpose of placing the scalp and skin upon, so that a complete photograph can be obtained, for the purpose of identification» *Lloyd's Weekly Newspaper*, 7 Settembre 1873, British Library, c. 1342.

CONCLUSIONI

Con l'analisi del vittorianesimo si è giunti alla fine di quella parabola della rappresentazione del supplizio che si costituisce all'incrocio delle forme testuali e degli ordinamenti di legge e potere, allacciati dall'azione combinata di volenza e *ludibrium*, di cui si è cercato qui di ricostruire alcune delle principali configurazioni storiche. Nel processo di autonomizzazione e specializzazione che investe i suoi termini, infatti, il nodo che ne aveva strutturato lo spettacolo si scioglie. Allo stesso tempo, il doppio movimento di neutralizzazione del pubblico e di spostamento della violenza nella sfera privata del delitto cancella la dimensione di visibilità che ne aveva costituito il tratto caratteristico. Così, lo spettacolo del supplizio come intreccio di narrazione, tecnologia, scenografia, figuratività, materialità del corpo, violenza, *ludibrium*, istituzioni giuridiche e politiche, laiche e religiose – esaminato nella sua prima configurazione romana, nel suo ribaltamento cristiano, nella sua assunzione moderna come centro visivo del potere di Antico Regime e nel suo graduale smantellamento prima da parte dei principi illuministici e rivoluzionari e poi, in via, a opera del riformismo liberale ottocentesco – viene meno alle soglie del XX secolo.

Contestualmente alla sua dissoluzione come spettacolo pubblico, il processo di privatizzazione che riconfigura il supplizio come violenza privata del delitto ne permette la frammentazione in una molteplicità di generi di intrattenimento, tutti per lo più incentrati sul rapporto tra la figura della vittima e quella del criminale. Di questa disseminazione di forme e motivi del supplizio nella tradizione letteraria dell'orrore, il caso forse più emblematico è rappresentato dal teatro del Grand Guignol, nei cui soggetti e nella cui struttura la forma privatizzata dello spettacolo punitivo trova collocazione nel nuovo immaginario horror e splatter che si andava codificando a cavallo tra XIX e XX secolo.

La fama del teatro di rue Chaptal (in attività dal 1897 al 1963) è legata innanzitutto alla violenza e alla crudezza delle sue *pièces*. Fondato da Oscar Méténier (che combinò la propria esperienza nella polizia con il gusto personale per il naturalismo letterario) e fiorito sotto la direzione di Max Maury (che scoprì il talento teatrale di André de Lorde, lo scrittore più prolifico del Grand Guignol), il teatro divenne presto noto per le storie

truculente messe in scena e per il realismo della loro performance¹. Ambientazione tipica dei drammi granguignoleschi erano i luoghi caratteristici della coercizione e dell'internamento moderni – la prigione, il penitenziario, il manicomio. Seguendo uno schema analogo a quello dei *penny bloods* essi aprivano allo sguardo del pubblico lo spazio chiuso e “segreto” del disciplinamento, restituendone allo stesso tempo la violenza rimossa. Sintomo, questo, di quello stesso processo di slittamento dalla pubblicità della punizione al suo occultamento, che in Inghilterra si era concluso alla fine del XIX secolo e che in Francia era ancora in divenire².

E tuttavia anche la rappresentazione grandguignolesca del supplizio, lontana da qualsiasi intento di denuncia sociale, mette in scena, al di là dell'ambientazione, soprattutto forme private del delitto e della tortura, conservando del punitivo solo gli strumenti e la prassi più scenografiche i tratti “eccessivi”. Il supplizio, cioè, è tradotto ancora una volta come condotta deviante e *crudele*³ del singolo. Dove crudele va inteso nel senso specifico che il termine assume nel contesto del Grand Guignol – e che passerà all'immaginario splatter successivo – di assoluta gratuità e insensatezza, la cui immoralità dipende dal suo svincolamento da ogni ordine logico e da ogni dimensione teleologica. La violenza grandguignolesca perciò come atto crudele, gratuito e insensato che informa tuttora l'immaginario horror splatter e gore⁴.

Di quello schema che costruiva il senso e orientava la lettura dello spettacolo del supplizio per lo spettatore (ma anche per i suoi attori) non rimane più nulla. Esso funziona ora solo come fine in sé, come semplice esibizione dell'azione violenta e del corpo che la subisce.

¹ Per una storia del Grand Guignol cfr. R.J. Hand e M. Wilson, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter 2002; M. Gordon, *Theater of Fear & Horror. The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris, 1897-1962*, Feral House, Port Townsend 1988; A. Pierron, *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs à la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995.

² Di questa trasformazione della percezione collettiva dei modi del punitivo il Grand Guignol fornisce un caso particolarmente icastico: nel 1922, il pubblico di Pigalle dà vita a una piccola sommossa dopo aver assistito alla messa in scena della pièce *All'alba*, in cui veniva rappresentato l'ultimo giorno di vita di un condannato a morte e che si chiudeva con la sua esecuzione tramite ghigliottina. Si tratta di un evento unico nella storia di questo teatro i cui spettatori erano abituati ad assistere a crimini e violenze di ogni tipo, senza che ciò urtasse la loro sensibilità. Tanto più interessante allora che l'unico episodio in cui si ebbe l'impressione che si fosse superato un limite di sopportabilità riguardasse una rappresentazione che metteva a tema lo spettacolo pubblico (all'epoca ancora praticato) dell'esecuzione capitale.

³ È interessante notare come l'immaginario del supplizio propriamente detto, inteso cioè come forma del punitivo, finisce per trovare collocazione al di fuori del mondo occidentale, solitamente in un oriente dai tratti stereotipati. È questo il caso del dramma *Le jardin des supplices* del 1922 che mette in scena l'omonimo romanzo di Octave Mirbeau del 1899.

⁴ Non è un caso infatti che l'anno della chiusura del teatro sia lo stesso con cui si apre la stagione del cinema splatter (inaugurato dal film *Blood Fest* del 1963 di H.G. Lewis). Per una genealogia del genere cfr. X.A. Reyes, *Horror. A Literary History*, The British Library, London 2016.

In questo senso, il Grand Guignol porta alle estreme conseguenze quel processo di de-significazione a cui va incontro la rappresentazione del supplizio nel momento in cui la specializzazione dei suoi elementi e la ristrutturazione del sistema punitivo ne rende inintelligibile lo spettacolo, decretandone la fine.

Una fine che, come si è visto all'inizio del libro, è illustrata icasticamente dal racconto di Kafka *Nella colonia penale*, in cui la demolizione dello spettacolo del supplizio trova una sua rappresentazione plastica nel disfacimento della macchina penale e punitiva dell'ufficiale. In un saggio dedicato alle forme letterarie del *pathos* del reale, Robert Buch mette a confronto il racconto kafkiano con le immagini conclusive de *Le lacrime di Eros* di Bataille, le foto scattate a Pechino nel 1905 che mostrano un condannato mentre subisce il Supplizio dei cento pezzi (*lingchi*). Una in particolare, su cui si sofferma Bataille, riprende frontalmente la scena: l'uomo è legato a un palo, l'espressione del volto stravolta, due grandi ferite scoprono la gabbia toracica, mentre il boia è intento a incidere un taglio sulla gamba sinistra. Una piccola folla di osservatori è radunata attorno.

Ora, il confronto tra questa foto e l'immagine con cui si conclude *Nella colonia penale* permette di riconoscere nell'una e nell'altra due modi opposti di guardare al supplizio, nel momento della fine della sua rappresentazione. «Sono sempre stato ossessionato da questa immagine del dolore, al tempo estatica (?) e intollerabile» scrive Bataille a commento della foto. Un'immagine che sembra possedere «un valore infinito di sconvolgimento. A partire da questa violenza – ancora oggi non riesco a propormene un'altra più folle, più orribile – io fui così sconvolto che accedetti all'estasi»⁵.

Perché, o meglio, da quale prospettiva questa foto permettere l'accesso all'estasi? Da dove trarrebbe, cioè, il suo «valore infinito di sconvolgimento»? Il fatto che si tratti di una foto e non di un quadro (a differenza delle altre immagini riportate nel libro) dà senz'altro all'immagine un grado di maggiore “veridicità”, di forza visiva. E tuttavia ciò non basta a spiegare l'effetto di straniamento descritto da Bataille, per comprendere il quale è necessario uscire dal suo linguaggio e fare piuttosto riferimento a quella perdita di significato che viene messa in scena dal racconto kafkiano e che investe lo spettacolo punitivo nella disgregazione dei suoi elementi – giuridici, politici, tecnologici. Ma mentre lì lo sguardo si appuntava sul processo stesso di distruzione e scomposizione del meccanismo penale e punitivo, sullo svuotamento della sua scena e sul vuoto di senso che

⁵⁵ G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 220.

ne disfaceva la rappresentazione, nella descrizione bataillana esso si concentra invece su ciò che resta: il corpo del condannato che, in virtù della revoca del senso e dello schema che ordina lo spettacolo del supplizio, può diventare ineffabile – inintelligibile e perciò indicibile. È a partire dal doppio movimento di rimozione dello spettacolo punitivo e di perdita di significato che vi è associata, che Bataille può servirsi dell'immagine in riferimento alla sua teoria dell'eros – che al suo limite estremo, rappresentato dalla foto, finirebbe per coincidere con l'estasi religiosa. Si è detto a più riprese come la rappresentazione del supplizio esista esclusivamente entro una configurazione storica determinata ed entro forme testuali, schemi giuridici e assetti di potere definiti. L'uso estetico dell'immagine è possibile allora unicamente nella misura in cui questo apparato viene meno – o nella misura in cui sono assenti gli strumenti linguistici e culturali che permettono la decifrazione dello spettacolo penale: cosa punisce, secondo quale legge, in forza di quale autorità, di fronte a quale pubblico ecc. Solo in questo modo il supplizio può diventare qualcos'altro, qualcosa che non ha nulla a che fare con la legge, il potere, il testo, la parola, e le loro forme storiche; una figura dell'assoluto – del dolore, dell'eros, dell'estasi⁶.

Se nel teatro del Grand Guignol (e nei generi che ne derivano) sopravvivono gli strumenti e le procedure del supplizio svincolati dal contesto che li ha prodotti – facendo così coincidere supplizio e tortura – nelle riflessioni batailliane (come anche nelle sue critiche⁷) non resta altro che il corpo del condannato come incarnazione del dolore, della sofferenza, del male, del reale. Una volta sottratto alla dimensione storica e materiale che ne definisce le forme, il supplizio può infatti diventare tanto la figura per eccellenza della violenza e del dolore, che una delle tante possibili.

⁶ Lo stesso si può dire dei riferimenti al supplizio nel quadro delle critiche al concetto di vittima: è solo a partire dall'astrazione dalle forme storiche e dai contesti epistemici entro cui si producono le sue rappresentazioni che la figura del condannato può svincolarsi dallo schema compositivo e dall'ordine di senso che dispone lo spettacolo penale. Per una prospettiva di questo tipo si veda in particolare E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1987.

⁷ Cfr. ad esempio A. Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 66-75; e G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., pp. 239-259.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G., "Comedia". *La svolta comica di Dante e la concezione della colpa*, «Paragone», anno 29, n. 346 (1978), pp. 3-27.
- *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Allart, J. R., e Martin, M. R., *Staging pain, 1580-1800. Violence and Trauma in British Theater*, Ashgate, Farnham-Burlington 2009.
- Ampolo, C., *La città riformata e l'organizzazione centuriata. Lo spazio, il tempo, il sacro nella nuova realtà urbana*, in Giardina, A. e Schiavone, A. (a cura di), *Storia di Roma*, Einaudi, Torino 1999.
- Anderson, M.D., *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge University Press, Cambridge 1963.
- Arangio-Ruiz, V., *Storia del diritto romano*, Jovene, Napoli 1972.
- Arasse, D., *La ghigliottina e l'immaginario del terrore*, Xenia, Milano 1988.
- Auerbach, E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1977.
- *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vol., Einaudi, Torino 2000.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2011.
- Badiou A., *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2010.
- *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza 2015.
- Ballardini, A., *La "crocefissione" nella porta della Basilica di S. Sabina in Roma*, in Ulianich, B., *La Croce: iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI). Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999)*, 3 vol., Elio De Rosa, Napoli 2007, pp. 271-292
- Barillari, S.M., *La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell'"Inferno" di Dante*, in Mühlethaler, J.-C., Corbellari, A. e Wahlen, B. (a cura di), *Formes de la critique. Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Champion, Paris 2003, pp. 47-68.
- Barnes, T. D., *Tertullian. A Historical and Literary Study*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Baschet, J., *L'iconografia medievale*, Jaca Book, Milano 2014.

- Bastien, P., *L'exécution publique à Paris au XVIII siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Champ Vallon, Seyssel 2006.
- *Histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices*, Paris-Londres, 1500-1800, Seuil, Paris 2011.
- Bataille, G., *L'erotismo. Il comportamento e le più segrete mozioni dell' homo eroticus*, Mondadori, Milano 1969.
- *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Bate J., *Introduction a W. Shakespeare, Titus Andronicus*, Arden Shakespeare, London 2006, pp. 1-121.
- Beadle, R., e King, P.M. (a cura di), *York Mystery Plays. A Selection in Modern Spelling*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.
- Beard, M., *Gli spazi degli dei, le feste*, in Giardina A. (a cura di), *Roma antica*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Beckwith, S., *Ritual, Theatre, and Social Space in the York Corpus Christi Cycle*, in Hanawalt, B. A., e Wallace, D. (a cura di), *Bodies and Disciplines. Intersections of Literature and History in Fifteenth-Century England*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 63-86.
- Belting, H., *Likeness and Presence. A History of the Image in the Era Before Art*, The University Chicago Press, Chicago 1994.
- Benjamin, W., *Per una critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995.
- Berger, K. *L'apostolo Paolo. Alle origini del pensiero cristiano*, Donzelli, Roma 2003.
- Berti, E., *Genesi e sviluppo del concetto di persona nella storia del pensiero occidentale*, in Castellano, D. (a cura di), *Persona e diritto. Atti del Convegno interdisciplinare internazionale (Udine 1988)*, Missio, Udine 1990, pp. 17-34.
- *La materia come soggetto in Aristotele e nei suoi epigoni*, «Quaestio», n. 7 (2007), pp. 25-52.
- Blanchot, M., *Lautréamont e Sade*, SE, Milano 2003.
- Blumenberg, H., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Bomgardner, D.L., *The Story of the Roman Amphitheatre*, Routledge, London-New York 2000.

- Bonelli, E., *Tito Andronico. Il testo come simulacro del corpo*, QuattroVenti, Urbino 2004.
- Bostock, D., *Space, Time, Matter and Form. Essays on Aristotle's Physics*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006.
- Bowersock, G. W., *Martyrdrom and Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Briggs, J., Harrison, C., McInnes, A., Vincent, D., *Crime and Punishment in England. An Introductory History*, UCL Press, London 1996.
- Brisson, L., *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Academia, Sankt Augustin 1998.
- Brown, P., *Il sacro e l'autorità. La cristianizzazione del mondo romano antico*, Donzelli, Roma 1996.
- Buch, R., *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*, John Hopkins University Press, Baltimore 2010.
- Burns, A., e Innes, J., (a cura di), *Rethinking the Age of Reform. Britain 1780-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Camposi, G., *Genealogia della pubblica sicurezza. Teoria e storia del moderno dispositivo poliziesco*, Ombre Corte, Verona 2009.
- Camporesi, P., *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Edizioni di Comunità, Milano 1975.
- *Il carnevale all'inferno*, in Id., *Il paese della fame*, Garzanti, Milano 2000, pp. 25-56.
- Cantalamesa, R., *La cristologia di Tertulliano*, Edizioni universitarie, Freiburg 1962.
- *Cristo "immagine di Dio". Le tradizioni patristiche su Colossesi I, 15*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», vol. 16 (1980), pp. 181-212.
- Cantarella, E., *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Carcopino, J., *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Castel, R., *La metamorfosi della questione sociale. Una cronaca del salariato*, E. Sellino, Avellino 2007.
- Cavarero, A., *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano 2007

- Chassaing, P., *Popular Representations of Crime: The Crime Broadside – a Subculture of Violence in Victorian Britain?* «Crime, Histoire, et Sociétés», vol. 3 (1999), pp. 23-55.
- Chignola, S., *Foucault oltre Foucault. Una politica della filosofia*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Choen, S., *Aristotle's Doctrine of the Material Substrate*, in Irwin, T., (a cura di), *Classical Philosophy. Collected Papers. Aristotle. Substance, Form and Matter*, 6 vol., Garland, New York-London 1995, pp. 95-116.
- Clark, G.K., *The Making of Victorian England*, Routledge, London-New York 1965.
- Coleman, K.M., *Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, «Journal of Roman Studies», vol. 80 (1990), pp. 44-73.
- Cook, J.G., *Crucifixion in the Mediterranean World*, Mohr Siebeck, Tübingen 2014.
- Crone, R., *Violent Victorians. Popular Entertainment in Nineteenth-Century London*, Manchester University Press, Manchester 2012.
- Cullmann, O., *Cristo e il tempo. La concezione del tempo e della storia nel cristianesimo primitivo*, EDB, Bologna 2005.
- Danielou, J., *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Il Mulino, Bologna 1975.
- *I simboli cristiani primitivi*, Arkeios, Roma 1997.
- De Sade, D. A. F., *Le centoventi giornate di Sodoma*, trad. it. G. De Col, Feltrinelli, Milano 2014.
- Dean, M., *Governmentality. Power and Rule in Modern Society*, Sage, Los Angeles-London 2010.
- Derrida, J., *Il segreto del nome*, Jaca book, Milano 2005.
- Dickson, L., «High» Art and «Low» Blows: Titus Andronicus and the Critical Language of Pain, «Shakespeare Bulletin», vol. 26, n.1 (2008), pp. 1-22.
- Didi-Huberman, G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Edmondson, J., *The Cultural Politics of Public Spectacle in Rome and the Greek East, 67-166 BCE*, in Bergmann, B., e Kondoleon, C. (a cura di), *The Art of Ancient Spectacle*, Yale University Press, New Haven 1999, pp. 77-95.
- Emsley, C., *The English Police. A Political and Social History*, Routledge, London-New York 2014.

- Evans, C.S. (a cura di), *Exploring Kenotic Christology. The Self-Emptying of God*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006.
- Evans, E., *Tertullian's Treatise on the Incarnation*, SPCK, London 1956.
- Fagan, G.G., *The Lure of the Arena. Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2011.
- Ferrari, F., *La chora nel Timeo di Platone. Riflessioni su «materia» e «spazio» nell'ontologia del mondo fenomenico*, «Quaestio», n. 7 (2007), pp. 3-23.
- Filoramo, G., *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- Filoramo, G., e Menozzi, D., *Storia del cristianesimo. L'antichità*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Finney, P.C., *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford 1994.
- Fitzmyer, J.A., *The One who is to Come*, William B. Eerdmans, Grand Rapids-Cambridge 2007.
- Flanders, J., *The Invention of Murder. How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, HarperPress, London 2011.
- Foucault, D., *Libertini e libertinaggio*, Salerno, Roma 2009.
- Foucault, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2010.
- *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2010.
 - *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2010.
 - *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.
 - *La società punitiva. Corso al Collège de France (1972-1973)*, Feltrinelli, Milano 2016.
- Fredouille, C., *Tertullian et la conversion de la culture antique*, Etudes Augustiniennes, Paris 1972.
- Freeman, C., *Il cristianesimo primitivo. Una nuova storia*, Einaudi, Torino 2010.
- Frugoni, C., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008.
- Fusini, N., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondolibri, Milano 2011.
- Futrell, A., *The Roman Games. A Sourcebook*, Blackwell, Malden-Oxford-Victoria 2006.

- Gatrell, A.C., *The Hanging Tree. Execution and the English People, 1770-1868*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- Gay, P., *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Oxford University Press, New York 1984.
- Giardina, A. (a cura di), *L'uomo romano*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Giardina, A., e Schiavone, A., (a cura di), *Storia di Roma*, Einaudi, Torino 1999.
- Gilmour, R., *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*, Routledge, London-New York 1993.
- Goodlad, L.M.E., *Victorian Literature and the Victorian State. Character and Governance in a Liberal Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2003.
- Gordon, M., *Theater of Fear & Horror. The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris, 1897-1962*, Feral House, Port Townsend 1988.
- Goubert, P., *L'Ancien Régime, 1. La società, 2. I poteri*, Jaca Book, Milano 1993.
- Gray, D.D., *Crime, Policing and Punishment in England, 1660-1914*, Bloomsbury Academic, London 2016.
- Graybill, L., *The Visual Culture of Violence after the French Revolution*, Routledge, London-New York 2016.
- Gretton, T., *Murders and Moralities. English Catchpenny Prints, 1800—860*, British Museum, London 1980.
- Groebner, V., *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Middle Ages*, Zone Books, New York 2004.
- Guastini, D. *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- *Per una genealogia delle immagini cristiane*, «Acta Philosophica», vol. 2, 20, 2011, pp. 273-306.
 - *Parola, immagine, figura*, in Id. (a cura di), *Genealogie dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La casa Usher, Firenze 2014, pp. 7-36.
- Guerrini, A., e Fumerton, P. (a cura di), *Ballads and Broad-sides in Britain, 1500-1800*, Ashgate, Farnham 2010.
- Guidi, F., *Morte nell'arena. Storia e leggenda dei gladiatori*, Mondadori, Milano 2006.

- Halliwell, S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009.
- Hand, R.J., e Wilson, M., *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter 2002.
- Harley-McGowan, F., *The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity*, in Entwistle, C. e Adams N. (a cura di), *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity*, British Museum Press, London 2011, pp. 214-220.
- Hartwig, J., *Shakespeare's Tragicomic Vision*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.
- Hawkins, A., *Victorian Political Culture. "Habits of Heart and Mind"*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Hay, D., Linebaugh, P., *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, Penguin books, Harmondsworth 1977.
- Hengel, M., *Crucifixion. In the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross*, SCM Press, London 1977.
- Héritier, F., *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Hinard, F., *Spectacle des exécutions et espace urbain*, in *L'Urbs: espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), École Française de Rome, Roma 1987.
- Höfele, A., *Stage, Stake, Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Hopkins, K., *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, 2 vol., Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Houghton, W. E., *The Victorian Frame of Mind. 1830-1870*, Yale University Press, New Haven-London 1978.
- Hunt, A., *Governing Morals. A Social History of Moral Regulation*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Hurren, E.T., *Dissecting the Criminal Corpse: Staging Post-Execution Punishment in Early Modern England*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.
- Hutson, L., *Rethinking the "Spectacle of the Scaffold": Juridical Epistemologies and English Revenge Tragedy*, «Representations», vol. 89, n. 1 (2005), pp. 30-58.

- Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, LVIII, trad. it. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995.
- Irigaray, L., *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985.
- Jensen, R.M., *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London-New York 2000.
- *The Cross. History, Art, and Controversy*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017.
- Jones, D., *Crime, Protest, Community and Police in Nineteenth-Century Britain*, Routledge, London-New York 2017.
- Kafka, F., *Nella colonia penale*, in Id., *I racconti*, Longanesi, Milano 1953.
- Kalifa, D., *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Fayard, Paris 1995.
- Kalikoff, B., *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*, UMI Research Press, Michigan 1986.
- Kleinhenz, C., *Iconographic Parody in Inferno XXI*, in Dante Alighieri, *Dante's Inferno. The Indiana Critical Edition*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, pp. 325-339.
- Klossowski, P., *Sade prossimo mio*, ES, Milano 2011.
- Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Kyle, D.G., *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Routledge, London-New York 1998.
- Lacan, J., *Kant con Sade*, in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 2002.
- Lamberti, F., *Percorsi della cittadinanza romana dalle origini alla tarda repubblica*, in B. Perinán Gómez (a cura di), *Derecho, persona y ciudadanía. Una experiencia jurídica comparada*, Marcial Pons, Madrid 2010, pp. 17-56.
- Le Goff, J., *Il tempo sacro dell'uomo*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Lerer, S., "Representyd Now in Yower Syght". *The Culture of Spectatorship in Late-Fifteenth Century England*, in Hanawalt, B.A., e Wallace, D. (a cura di), *Bodies and Disciplines*, cit., pp. 29-62.
- Liebler, L.C., *Getting It All Right: Titus Andronicus and Roman History*, «Shakespeare Quarterly», vol. 45, n. 3 (1994), pp. 263-278.
- Macherey, P., *Il soggetto produttivo. Da Foucault a Marx*, Ombre corte, Verona 2013.
- Mack, R.L., *Introduction a Prest, T.P., Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Oxford Univeristy Press, Oxford 2007, pp. vii-xviii.

- Magris, A., *Il tema dell'immagine di Dio: Giudaismo, cristianesimo e gnosticismo*, in Guastini, D. (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La casa Usher, Firenze 2014, pp. 191-208.
- Mandler, P. (a cura di), *Liberty and Authority in Victorian Britain*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Marrou, H.-I., *Decadenza romana o tarda antichità? III-IV secolo*, Jaca Book, Milano 1997.
- Martin, D.L., *Curious Visions of Modernity. Enchantment, Magic and the Sacred*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 2011.
- Marziale, *Epigrammi*, 2 vol., trad. it. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 2000.
- Mathews, T.F., *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005.
- Mazzarino, S., *Il pensiero storico classico*, 3 vol., Laterza, Roma-Bari 1974.
- *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano*, Rizzoli, Milano 1995.
- McCorristine, S., *William Corder and the Red Barn Murder. Journeys of the Criminal Body*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- McGowen R., *The Image of Justice and Reform of the Criminal Law in Early Nineteenth-Century England*, «Buffalo Law Review», vol. 32 (1983), pp. 89-125.
- *Civilizing Punishment. The End of Public Execution in England*, «Journal of British Studies», vol. 33 (1994), pp. 257-282.
- McKeon, M., *The Secret History of Domesticity. Public, private, and the Division of Knowledge*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2005.
- Melossi, D., e Pavarini, M., *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario (XVI-XIX secolo)*, Il Mulino, Bologna 1982.
- Mengue, P., *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Kimé, Paris 1996.
- Merback, M.B., *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago 1964.
- Midwinter, E.C., *Victorian Social Reform*, Longman, London 1968.

- Migliori, M., *Ontologia e materia. Un confronto tra il Timeo di Platone e il De generatione et corruptione di Aristotele*, in Id. (a cura di), *Gigantomachia. Convergenze e divergenze tra Platone e Aristotele*, Morcelliana, Brescia 2002, pp. 35-104.
- Mills, R., *Suspended Animation. Pain, Pleasure, Punishment in Medieval Culture*, Reaktion Books, London 2005.
- Mitch, D., *The Raise of Popular Literacy in Victorian England. The Influence of Private Choice and Public Policy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.
- Mitchell, C., *Shakespeare and public execution*, Edwin Mellen, Lewiston 2004.
- Moore, A.L., *The Parousia in the New Testament*, Brill, Leiden 1966.
- Moretti, F., *Il Borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017.
- Muir, L. R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Niccoli, O., *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Nicolet, C., *Il cittadino, il politico*, in Giardina, A. (a cura di), *L'uomo romano*, pp. 3-44.
- Noble, L., "And Make Two Pasties of Your Shameful Heads": Medicinal Cannibalism and Healing the Body Politic in "Titus Andronicus", *ELH*, vol. 70, n. 3 (2003), pp. 677-708.
- Novenson, M.V., *The Grammar of Messianism. An Ancient Jewish Political Idiom and Its Users*, Oxford University Press, New York 2017.
- Oakley-Brown, L., *Titus Andronicus and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*, «Renaissance Studies», vol. 1, n. 3 (2005), pp.325-347.
- Orbe, A., (a cura di), *Il Cristo. Testi teologici e spirituali dal I al IV secolo*, vol. I, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2005.
- Osborn, E., *Tertullian, First Theologian of the West*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Ost, F., *Sade et la loi*, Odile Jacob, Paris 2005.
- Owens, M.E., *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, University of Delaware Press, Newark 2005.

- Paccagnella, I., e Gregori, E. (a cura di), *Mimesis: l'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Esedra, Padova 2009.
- Parker, D. H., *Shakespeare's Use of comic Conventions in Titus Andronicus*, «University of Toronto Quarterly», vol. 56, n. 4 (1987), pp. 486-497.
- Pasquini, L., *Diavoli e inferni nel medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Il Poligrafo, Padova 2015.
- Pépin, J., *Mythe e allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Études Augustiniennes, Paris 1976.
- Pierron, A., *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs à la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995.
- Powell, S., *Black Markets and Cadaverous Pies. The Corpse, Urban Trade and Industrial Consumption in the Penny Blood*, in Maunder, A., e Moore, G., *Victorian crime, madness and sensation*, Ashgate, Farnham 2004, pp. 45-58.
- Prinzivalli, E., e Simonetti, M., *La teologia degli antichi cristiani (secoli I-V)*, Morcellaria, Brescia 2012.
- Procacci, G., *Governare la povertà. La società liberale e la nascita della questione sociale*, Il Mulino, Bologna 1998.
- Prodi, P., *Storia moderna o genesi della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Prosperi, A., *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana. XIV-XVIII secolo*, Einaudi, Torino 2016.
- Puppi, L., *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990.
- Reames, S.L., *The Legenda Aurea. A Reexamination of its Paradoxical History*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Revel, J., *Michel Foucault, un'ontologia dell'attualità*, Rubbettino, Soveria Monelli 2003.
- Reyes, X.A., *Horror. A Literary History*, The British Library, London 2016.
- Reynolds, G.W.M., *The Mysteries of London*, G. Vickers, London 1846.
- Ricci, C., *Gladiatori e attori nella Roma giulio-claudia. Studi sul senatoconsulto di Larino*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, Milano 2006.

- Richardson, J.S., *Imperium Romanum: Empire and the language of power*, «The Journal of Roman Studies», vol. 81 (1991), pp. 1-9.
- Richardson, R., *Death, Dissection and the Destitute*, Routledge, London-New York, 1987.
- Richter, D.C., *Riotous Victorians*, Ohio University Press, Athens 1981.
- Roberts, M.J., *Making English Morals. Voluntary Association and Moral Reform in England, 1787-1886*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Rogerson, M., *The York Mystery Plays. Performance in the City*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2011.
- Rothman, D.J., *The Oxford History of the Prison. The Practice of Punishment in Western Society*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Rousseaux, X., *Dalle città medievali agli stati nazionali: rassegna sulla storia della criminalità e della giustizia penale in Europa (1350-18509)*, in Cajani, L. (a cura di), *Criminalità, giustizia penale e ordine pubblico nell'Europa moderna*, Milano, Unicopli 1997, pp. 11-53.
- Samuelsson, G., *Crucifixion in antiquity. An inquiry into the background and significance of the New Testament terminology of crucifixion*, Mohr Siebeck, Tübingen 2013.
- Santalucia, B., *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, Giuffrè, Milano 1998.
- *La giustizia penale in Roma antica*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Sauvage, E., *L'écriture du corps dans Les cent vingt journées de Sodome de Sade*, «Tangence», n. 60 (1999), pp. 119-133.
- Sawday, J., *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance*, Routledge, London-New York 1996.
- Sbriccoli, P., *Storia del diritto penale, scritti editi e inediti*, Giuffrè, Milano 2009.
- Scarry, E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1987.
- Schiavone, A., *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*, Einaudi, Torino 2005.
- Schwarz, L.D., *London in the Age of Industrialization. Entrepreneurs, Labour Force and Living Conditions, 1750-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Senellart, M., *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Éditions du Seuil, Paris 1995.
- Serres, M., *Roma, il libro delle fondazioni*, Hopeful Monster, Firenze 1991.

- Shakespeare, W., *Tito Andronico*, trad. it. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2011.
- Sherwin-White, N., *The Roman Citizenship*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Simonetti, M., *La crisi ariana nel IV secolo*, Institutum patristicum Augustinianum, Roma 1975.
- *Origene esegeta e la sua tradizione*, Morcelliana, Brescia 2004.
 - *Il Vangelo e la storia. Il cristianesimo antico (secoli I-IV)*, Carocci, Roma 2010.
- Spencer, T.J.B., *Shakespeare and the Elizabethan Romans*, «Shakespeare Survey», vol. 10 (1957), pp. 27-38.
- Spierenburg, P., *The Spectacle of Suffering. Executions and the Evolution of Repression: from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Spitzer, L., *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell'“Inferno”*, in Id., *Studi italiani*, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 185-190.
- Stryer, J.R., *Le origini dello stato moderno*, Celuc, Milano 1975.
- Sturges, R.S., *The Circulation of Power in Medieval Biblical Drama. Theaters of Authority*, Palgrave Mcmillan, Basingstoke 2015.
- Taubes, J., *La Teologia politica di San Paolo. Lezioni tenute dal 23 al 27 febbraio 1987 alla Forschungsstätte della Evangelische Studiengemeinschaft di Heidelberg*, Adelphi, Milano 2008.
- Terpstra, N. (a cura di), *The Art of Executing Well: Rituals of Execution in Renaissance Italy*, Truman State University press, Kirksville 2008.
- Tertulliano, *Apologetico*, in Id., *Opere apologetiche*, a cura di C. Moreschini e P. Podolak, Città Nuova, Roma 2006.
- *Gli spettacoli*, in Id., *Opere catechetiche*, a cura di Isetta, S., Città Nuova, Roma 2008.
 - *Contro Prassea*, 5, 4-7, in Id., *Opere dottrinali*, vol. 2.b, a cura di Moreschini, C., e Podolak, P., Città Nuova, Roma 2010.
 - *La carne di Cristo*, 18, 1-3, in Id., *Opere dottrinali*, vol. 2.a, a cura di Micaelli, C., Moreschini, C., e Tommasi Moreschini, C.O, Città Nuova, Roma 2010.
 - *L'idolatria*, in Id., *Opere montaniste*, vol. 1, a cura di Azzali Bernardelli, G., Ruggiero, F., Sanzi, E., e Schipani, C., Città Nuova, Roma 2011.

- Thomas, Y., *Vitae necisque potestas. Le père, la cité, la mort*, in Id. (a cura di), *Du chatiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, École française de Rome, Roma 1984, pp. 499-548.
- «Origine» et «commune patrie». *Étude de droit public romain (89 av. J.C. – 212 apr. J. C.)*, École Française de Rome, Roma 1996.
- Thompson, E.P., *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, Mondadori, Milano 1969.
- Thompson, M. L., *The rise of Respectable Society*, Fontana Press, London 2016.
- Thurmand, S.P., *Policing Victorian London. Political Policing, Public Order, and the London Metropolitan Police*, Greenwood Press, Westport 1985.
- Ulianich, B. (a cura di), *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Electa Napoli, Napoli 2000.
- Veyne, P., *La società romana*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- *L'impero greco-romano. Le radici del mondo globale*, Rizzoli, Milano 2007.
 - *Il pane e il circo*, Il Mulino, Bologna 2013.
 - *Quando l'Europa è diventata cristiana (312-394). Costantino, la conversione, l'impero*, Garzanti, Milano 2017.
- Ville, G., *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Ecole française de Rome, Roma 2014.
- Vincent, D., *I Hope I Don't Intrude: Privacy and its Dilemmas in Nineteenth-Century Britain*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Vismara, C., *Il supplizio come spettacolo*, Quasar, Roma 1990.
- Vitale, M., e. Scafoglio, D., (a cura di), *La piazza nella storia. Eventi, liturgie, rappresentazioni*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995.
- Welch, K.E., *The Roman Amphitheatre. From Its Origins to the Colosseum*, Cambridge University Press, New York 2007.
- Wiedemann, T., *Emperors and gladiators*, Routledge, London-New York 1995.
- Wiener, M.J., *Reconstructing the Criminal. Culture, law and policy, in England, 1830-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- *Men of Blood. Violence, Manliness and Criminal Justice in Victorian England*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Willis, D., *"The Gnawing Vulture". Revenge, Trauma Theory, and "Titus Andronicus"*,
«Shakespeare Quarterly», vol. 53, n.1 (2002), pp. 21-52.

Wolff, J., *The Culture of Separate Spheres. The Role of Culture in 19th-Century Public and Private Life*, in Ead. e J. Seed, *The Culture of Capital. Art, Power and the Nineteenth Century Middle Class*, Manchester University Press, Manchester 1988, pp. 117-134.

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1. J. Callot, *Supplicium Sceleri Fraenum / Les Supplices*, Acquaforte, 1624-1634 ca., London, British Museum.

Figura 2. Tripoli, Museo archeologico, Mosaico di Zliten, II secolo d.C.

Figura 3. Warszawa, Museo nazionale, Crocifisso ligneo, 1350 ca. Foto © Genevra Kornbluth.

Figura 4. Paolo Veneziano, Crocifisso con la Madonna, san Giovanni Evangelista e san Michele Arcangelo, Convento delle Benedettine di Traù (Trogir), metà del XIV secolo.

Figura 5. Maestro del Centenar de la Ploma, Pala d'altare di San Giorgio, London, Victoria & Albert Museum, 1410-1420 ca. Foto © Victoria & Albert Museum.

Figura 6. Turino Vanni, Santa Margherita e scene di vita della Santa, Roma, Pinacoteca Vaticana, 1397. Foto © Musei Vaticani.

Figura 7. “Life, trial and execution of James Greenacre”, Broadside, London 1837, Oxford, Bodleian Library, The John Johnson Collection, Broadside: Murder and Executions 6 (6).

Figura 8. “Examination of Good for the Barbarous Murder of Jane Jones”, Broadside, London [1842], London, British Library, General Reference Collection 74/1888.c.3(83).

Figura 9. “Full Particulars of the murder of Mary Wetherley”, Broadside, [London 1840], London, British Library, General Reference Collection 74/1888.c.3(97).