

DISFORIE DI GENRE

di Pietro Barbetta

Abstract

In the first part of the following essay, I deal with the difference between two words, which are similar in English – “genre” and “gender” – but different, both in the written way and in sound. The Italian translation of genre and gender is just one word: genere. There is no difference in the way they are written or even in the sound. Actually, “genre” and “gender” in English have two completely different meaning, I would say that they are one – “genre” – the opposite to the other – “gender”. “Genre” means something unique and singular, it is a term used within modernity for indicating the style of an author as a subject of a work of art, poem, or literary piece. “Gender” is an ancient word; it belongs to the 13th Century; “gender” emphasizes the ideal perspective that reality has to be divided and administrated in sets of things, which have something in common: categories. In the second part of the essay, I analyse freakery and monstrosity as the way to put singularity at the margins, using categorization. Nonetheless, such a discrimination and marginalization of weird and filthy (what is not part of ideal reality), has the paradoxical effect to make such a residual and excluded part more curious and attractive. Any gender has its own haecceity, which, at its time, must be categorized, but not without a residual part that is still another haecceity, in an infinite process of becoming.

Parole chiave: genere, gender, genre, freak, mostro, Joyce

Genre, quidditas

La traduzione di *genere* in inglese ha due significanti¹: *genre* e *gender*. La differenza fonetica è ragguardevole: nel primo caso la pronuncia è /'ʒɒn.rə/ – quasi come lo stesso termine in francese – mentre nel secondo è /'dʒen.dər/. Secondo i dizionari etimologici, *genre* viene dal francese ottocentesco e indica lo stile proprio, per esempio, di un autore. Quella parte del racconto incarnata nel corpo dell'enunciante: genere letterario, stile pittorico, emergenza dell'autore come soggetto borghese. Il *genere*, così inteso, è “stile indipendente” – così recita l'*etymology dictionary* per *genre* – fenomeno della modernità; coincide con la nascita del romanzo di formazione – ciò che in tedesco si chiama *Bildungsroman* –, un tipo di scrittura dedicato alla vita di un personaggio del racconto, il soggetto dell'enunciato – Faust assurge al cielo, o muore folle, come Nietzsche – e, contemporaneamente, prodotto da un autore, il soggetto dell'enunciazione – Wolfgang Goethe, o Thomas Mann.

Il personaggio del romanzo – a differenza di quello della fiaba – tende a perdere funzione narrativa per assumere intensità e spessore propri (Ricoeur 2008). Se la funzione dell'Eroe nella fiaba è “andare in un altro mondo”, il personaggio invece, come Giovanni Drogo nel *Deserto dei tartari*, può rimanere per tutto il romanzo dentro la Fortezza Bastiani, senza riuscire a lasciarla fino alla morte.

Genre – in francese come in inglese – rende inoltre il senso di qualcosa che si mostra in uno splendore stupefacente; eternamente si ripete in una trasformazione continua. Gli

¹ Uso il termine *significante* nei termini con cui è usato nella tradizione semiologica, che non vede in esso un mero segno, ma qualcosa che indica una differenza.

antichi hanno definito questo fenomeno con il termine *ágalma*. Pier Paolo Pasolini (1972) in *Empirismo eretico*, Gilles Deleuze (2018) in *Empirismo e soggettività*, Luigi Pirandello (2014) nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sono esempi di questa trasformazione. *L'autore e l'eroe* (cfr. Bachtin 2000) tendono a fondersi. L'autore scivola nei panni del personaggio, lo rende complesso, lo tesse, lo trasforma in persona.

La scepsi del soggetto appare sulla scena e viene enunciata da Amleto – “dubita che le stelle siano di fuoco, che risplenda il sole in cielo, che la verità sia vera” – e seguita dalla signora Bovary, Raskolnikov, Orlando, Holden Caulfield, Gonzalo Pirobutirro, Bocchan, Adah, ecc.². Tuttavia – prosegue Amleto – “del *mio* amore non dubitare mai”: il *mio* amore, la condizione agalmatica, concreta, irripetibilmente ripetuta. Dunque non l'amore *in generale*, ma il *mio* amore, questo dettaglio, questo *minuto particolare*³: questo corpo, questo foglio, questo fuoco⁴.

Quidditas è il termine che usa Stephen Dedalus (Joyce 1990) per ridefinire la *claritas* di Tommaso d'Aquino come *armonia nella contingenza*, contro l'armonia universale. Stephen Dedalus – Joyce stesso – corregge la “cattiva interpretazione” dell'Aquinate, in realtà la capovolge: toglie all'armonia la trascendenza divina universale. Improbabile che Dedalus/Joyce abbia mai letto le *Ricerche logiche*; eppure, quanto Edmund Husserl (2015) scrive a proposito degli adombramenti – le *Abschattungen* –, somiglia alle conclusioni che Joyce attribuisce a Dedalus, benché in Joyce tali conclusioni vengano svolte dal suo personaggio in chiave di letteratura⁵.

Per Husserl gli adombramenti richiedono un movimento del corpo intorno all'oggetto percepito, ad ogni movimento circolare del corpo, l'oggetto mostra nuovi aspetti, ma ne perde altri, come in un piano sequenza circolare⁶; accade quando contempliamo una scultura, giriamo intorno a questa per coglierla, ritenendo quanto scompare dal nostro percepito e protendendoci per anticipare quanto sta per apparire ai nostri occhi durante il movimento circolare del nostro corpo intorno alla scultura.

Husserl deve a Tommaso il concetto di *intentionalitas*; non si tratta di intenzione consapevole – finalità di raggiungere un obiettivo attraverso un progetto razionale – è piuttosto *modalità di essere nel mondo di un corpo vivente (Leib)*. Mi scopro a piangere se osservo un bambino che gioca, mentre ascolto *Scene d'infanzia* di Schumann. Alla maniera di Husserl, per Joyce/Dedalus, il percepito è un'affezione, composta da tre componenti: *inegritas*, *consonantia* e *claritas*. Tuttavia – come in Husserl, e a differenza di Tommaso – lo sguardo estetico non dipende dall'aura divina insufflata dal Verbo nella cosa:

«Guarda quella cesta» disse.

«La vedo» disse Lynch

«Per vedere quella cesta» disse Stephen «la tua mente la separa anzitutto dall'universo visibile che non fa parte di essa. La prima fase dell'appercezione è una linea divisoria tracciata

² Mi riferisco a una serie di romanzi di formazione, in ordine: *Madame Bovary* di Flaubert, *Delitto e castigo* di Dostoevskij, *Orlando* di Virginia Woolf, *Il giovane Holden* di Jerome D. Salinger, *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, *Il signorino* di Sōseki Natsume, *Cittadina di seconda classe* di Buchi Emecheta.

³ William Blake osserva che coloro che sostengono il bene in generale sono mascalzoni.

⁴ “*Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco*”, in Foucault 2011.

⁵ Le *Logische Untersuchungen* di Husserl sono pubblicate in prima edizione nel 1900, la prima formulazione intorno alle epifanie in Joyce si trova in *Stephen Hero*, del 1904, ma è improbabile che Joyce avesse letto le *Ricerche logiche* in tedesco durante gli anni della sua formazione presso il Collegio dei Gesuiti dove studiava; è certo che conoscesse molto bene Aristotele e Tommaso, e potrebbe anche aver letto l'opera di Franz Brentano *Psychologie vom Empirischen Standpunkte*, del 1874, o almeno esserne al corrente (trad. it. Brentano 1977). Riguardo all'ipotesi di affinità tra epifanie e intenzionalità si veda anche Fournier 2018.

⁶ Sul piano cinematografico uno splendido esempio di piano sequenza circolare si trova in *Interiors*, di Woody Allen.

intorno all'oggetto da percepire; un'immagine estetica ci viene presentata o nello spazio o nel tempo [...] l'immagine estetica viene dapprima percepita luminosamente come autodelimitata e autocontenuta sullo sfondo incommensurabile dello spazio e del tempo che di essa non fanno parte. Tu l'hai percepita come una *singola* cosa. La vedi come un tutto. La percepisci nella sua interezza. Questa è l'*integritas*.»

[...]

«Poi» disse Stephen «passi da un punto all'altro, guidato dalle linee formali dell'immagine; la percepisci come un equilibrio della varie parti entro i limiti del tutto; senti il ritmo della struttura. [...] questa è la *consonantia*». (Joyce 1990, 214-215).

La *claritas* però, nel “pauroso gesuita”, si trasforma in altro. Qui accade il capovolgimento dalla trascendenza – qualsiasi significato si voglia attribuire al termine trascendenza: divino o cogitativo – all'immanenza. La partizione noesi/noema, che in Husserl ha un ultimo residuo di trascendenza, in Joyce è fusione. Il tipo psichico di Joyce – per evocare le ricerche sull'oralità di Walter Ong (1986) – è privo di trascendenza, è *stream of consciousness*.

«Il significato di questa parola [*claritas*]» continuò Stephen «è alquanto vago. San Tommaso si serve di un termine che sembra inesatto; mi ha sconcertato per molto tempo. Ti farebbe credere che egli pensasse al simbolismo o all'idealismo, la qualità suprema della bellezza essendo la luce di qualche altro mondo. [...] Ecco la mia interpretazione. Quando hai percepito quella cosa come un oggetto singolo... ti rendi conto che si tratta di quella cosa che è, e di nessun'altra cosa... l'essenza di una cosa.» (Joyce 1990, 214-215).

Essenza della cosa, *epifania*, ripetizione di un'apparizione concreta, materiale. Per Dedalus/Joyce, precocemente – già in *Stephen Hero* – compito dello scrittore è segnare su un taccuino ogni epifania: «una manifestazione repentina, sia nella volgarità della parola o del gesto o in una memorabile fase della mente» (Joyce 2017, 154. Traduzione mia). Etica ed estetica segnano in Joyce il punto di immanenza nelle epifanie.

In virtù di queste considerazioni, l'opera d'arte contemporanea perde l'aura⁷ didascalica e diviene soggettivazione, espressione della *quidditas* che forma e disfa il soggetto. Il soggetto si trasforma nell'incontro tra le due parti; soggettivante e soggettivato non sono equivoci, si compongono nella pratica artistica, letteraria, corporea. L'opera d'arte è unica perché permane (Barbetta 2018), ben oltre il suo autore: la *Pietà*, l'*Ulisse*, la *Commedia*. Un cesto si fa epifania quando il *Cesto di limoni* di Guttuso diventa sublime, dà alla cosa la propria dignità.

Joyce presenta una lettura oltre il confine romantico. Se *sublime* è lo stupore di fronte all'immenso che riconduce questa sensazione nei limiti della ragione (Schiller 2021; Lyotard 2021; Spivak 2023), le *epifanie* non sono affatto ragionevoli. Le *epifanie* joyciane sono *estraneazioni*, si incontrano «passeggiando attraverso l'usuale mobilio dublinese, di mattoni maroon, una sera di foschia (*misty*), nell'aria e nel cervello» (Joyce 2017, 154. Traduzione mia).

Sul piano teatrale, l'epifania corrisponde all'estraneazione. Una volta decostruito il personaggio, la tecnica dell'immedesimazione viene a cadere, al punto da rendere del tutto eterogenei il testo e la messa in scena, come nel caso, per esempio, del *Living Theatre*. Secondo Gillo Dorfles (2012), il termine russo *ostranenie* – coniato da Viktor Shkolovski nell'ambito del formalismo russo – indica un vero e proprio stato dissociativo che definisce uno spazio di incoscienza, di assenza, entro il quale si svolge l'opera d'arte e quella teatrale

⁷ Non è possibile omettere la presenza, in queste mie considerazioni, de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin (1996).

in particolare. Se nel teatro classico il lavoro dell'attore consiste in pratiche di immedesimazione, tra le avanguardie del Novecento nasce una nuova pratica che consiste nell'uscire fuori di sé per diventare altro. Il rispetto del testo non passa attraverso la sua ripetizione rigorosa, il rispetto del personaggio non avviene attraverso la rappresentazione del racconto per come si legge, le indicazioni aristoteliche di unità di spazio, tempo e azione vengono meno, si assiste a una regressione coreutica, analoga a quanto Nietzsche (1977) attribuisce all'opera di Eschilo e alle esperienze dionisiaco-apollinee mostrate dal coro.

Così, per esempio, nell'opera *La classe morta*, di Tadeusz Kantor, si è alla presenza di un gruppo che calca il palcoscenico come una classe scolastica, si tratta di un soggetto collettivo, la classe, che, in maniera coreutica, si muove in modo che ognuno dei suoi componenti contribuisca alla formazione dell'opera. I gesti collettivi sono ritualmente accompagnati dalla chiave musicale del *Walc François* di Adam Karasinski, una composizione barocca in cui ogni gesto personale costituisce una piega dentro la scena collettiva di un gruppo di persone che porta con sé, a tratti fisicamente, caricandosi un manichino di alunno sulle spalle, che viene poi accatastato a terra: il bambino morto nel corpo adulto. Ogni sequenza scenica è un'ironia, un ricordo di quanto accade durante le lunghe ore della formazione scolastica: l'alzata di mano per mettersi in mostra, salvo regredire in fondo quando si viene interpellati; la lezione di storia, con l'ingresso trionfale di una donna munita di moschetto, le grida latine "Gallia divisa est in partes tres!", il corteo degli astanti con il manichino di bambino sulla spalle, ritualmente accatastato al suolo, che evoca i cadaveri ritrovati dagli Alleati nei campi di sterminio.

L'esempio di quest'opera di Kantor indica una pluralità di esperienze che hanno come incipit l'errore di traduzione dell'*Antigone* da parte di Hölderlin (Steiner, 2003), le riflessioni già menzionate di Nietzsche intorno alla tragedia, e ogni punto di dissidenza rispetto al tema della rappresentazione. Potremmo dunque definire, in poche parole, il *genre* come l'uscita dal modello rappresentativo metaforico, l'ingresso nell'approccio delirante.

Gender

Gender – termine inglese più antico, il dizionario etimologico lo fa risalire al 1300 – indica l'appartenenza a una classe, un gruppo, un insieme. Gli antichi – con Porfirio, che dà seguito al pensiero di Aristotele – elencano il *gender* come una delle partizioni che amministrano l'albero delle categorie: genere, specie, differenza, proprio e accidente. *Gender* serve a escludere, distinguere, ripartire e interdire, ordina il discorso⁸, lo amministra.

Per tornare alle stesse pagine di *Dedalus*:

«[San Tommaso] Ti farebbe credere ch'egli pensasse al simbolismo o all'idealismo, la qualità superiore della bellezza essendo la luce di qualche altro mondo, l'idea della quale la materia sarebbe soltanto l'ombra, la realtà della quale la materia sarebbe soltanto il simbolo. [Per Tommaso] la *claritas* è la scoperta e la rappresentazione artistiche dello scopo divino in ogni cosa oppure in un impulso di generalizzazione che farebbe dell'immagine estetica un universale, eclissando con il proprio splendore la sua giusta natura.» (Joyce 1990, 215).

⁸ *L'ordine del discorso*, in Foucault 2001.

Genere, nel senso di *gender*, è la caduta di qualcosa dentro uno spazio comune – *agorà* – in cui sono raccolti enti della stessa natura, la singolarità di ogni elemento si perde nell'appartenenza identitaria generica. *Genre* e *gender* sono infatti due visioni opposte dell'essenza: quella ideale, le cui cose materiali non sono che ombre, e quella del motto husserliano “verso le cose stesse”, che ne designa la singolarità e la materialità. Nel primo caso l'accidente è trascurabile, mero aspetto materiale dell'idea, nel secondo l'accidente è linea di fuga dal *gender*, ciò che, in quanto idiosincrasia, definisce il *clinamen*⁹. Il *gender* è come l'atomo di Democrito, scende dall'alto verso il basso in modo verticale, senza deviare, il *genre* è come l'atomo di Epicuro e Lucrezio, si scontra con altri atomi, *deviando costantemente* la propria traiettoria.

Nella categorizzazione, *genus* definisce l'appartenenza a una classe, per ogni genere prossimo vi è almeno una differenza specifica. Essere generico, essere vivente, essere animale, essere razionale: Socrate è lo *specimen*, il campione della categoria *essere animale razionale*. Ma quale Socrate? Quello che cerca e trova l'*episteme*, la verità che risiede nell'iperuranio. Non il Socrate che – nella versione femminile di Diotima – descrive Amore come figlio di Povertà e di Espediente, concepito al banchetto di Afrodite, grazie all'aporia¹⁰ di Espediente, della quale approfitta Povertà, per sedurlo e farsi ingravidare. Amore è un accidente, non appartiene a nulla, così come, nel *Parmenide*, sono accidenti i capelli, il sudore e lo sporco. Ciò che affeziona – contamina – Socrate in maniera singolare, ciò che lo turba, è quella “manifestazione repentina, sia nella volgarità della parola o del gesto o in una memorabile fase della mente” menzionate da Joyce. Allo stesso modo è turbato – contaminato – Descartes da Cervantes: se pensassi di avere il corpo di vetro, allora sarei insensato¹¹.

Come noto, l'albero di Porfirio (Eco 1984) ha informato le scienze biologiche fino a Darwin. È comodo, e appare sensato, pensare che le specie siano originate da un creatore secondo un progetto funzionale teleologico. Si tratta solo di scoprire il senso del progetto del creatore. Tra chi mette in crisi questa visione troviamo, nel Trecento, Duns Scoto, e, nel Seicento, Baruch Spinoza. Duns Scoto mette in luce l'ecceità, la singolarità irripetibile dell'essere, Spinoza non distingue una natura naturante – soggetto dell'enunciazione – e una natura naturata – soggetto dell'enunciato –, la natura è unica, creatore e creatura si identificano, sono piani di immanenza. Se non c'è un demiurgo che dispone e amministra le cose della natura, si tratta di studiare la natura da una prospettiva differente, da qui la scelta di Darwin di abbandonare l'idea funzionalista per andare a cercare le origini delle

⁹ *Simulacro e filosofia antica*, in *Appendici* a Deleuze 1997.

¹⁰ Aporia qui sta per distrazione, ingenuità, impreparazione, imbarazzo. Come in una scena di una persona giovane e avvenente che seduce e approfitta di un'altra persona un po' inibita, che non si aspetta queste *avances*.

¹¹ Come ho scritto altrove (Barbetta 2014): «Descartes pone il problema di mettere al vaglio ogni sensazione, ogni percezione, ogni pensiero, ma esclude immediatamente [...] gli “insensati”: “[...] debbo qui considerare che sono uomo, e che per conseguenza, ho l'abitudine di dormire e di rappresentarmi nei sogni le stesse cose, e alcune volte delle meno verosimili ancora, che quegli'insensati quando vegliano. Quante volte m'è accaduto di sognare, la notte, che io ero in questo luogo, che ero vestito, che ero presso il fuoco, benché stessi spogliato dentro il mio letto? È vero che ora mi sembra che non è con occhi addormentati che io guardo questa carta, che questa testa che io muovo non è punto assopita, che consapevolmente di deliberato proposito io stendo questa mano e la sento: ciò che accade nel sonno non sembra certo chiaro e distinto come tutto questo. Ma, pensandoci accuratamente, mi ricordo d'essere stato spesso ingannato, mentre dormivo, da simili illusioni. E arretandomi su questo pensiero, vedo così manifestamente che non vi sono indizi concludenti, né segni abbastanza certi per cui sia possibile distinguere nettamente la veglia dal sonno, che ne sono tutto stupito; ed il mio stupore è tale da esser quasi capace di persuadermi che io dormo (Descartes, *Prima meditazione*)”. Descartes – nella *Prima meditazione* – ha in mente Miguel de Cervantes (1547-1616)».

specie: il caso entra nel dominio scientifico. L'indagine intorno alle scienze della natura si trasforma¹².

Ma che ne è delle scienze umane? Le scienze umane continuano a inseguire forme universali della trascendenza; è singolare che Hegel, all'inizio della *Fenomenologia dello Spirito*, individui il gesto ostensivo – lo stesso dell'infante nella sua fase di sviluppo dalla lallazione all'onomatopea (Barbetta 2023) – come segno di un “qui” e di un “ora” che già danno per scontate le intuizioni a priori di spazio e tempo dell'estetica trascendentale kantiana. Ma, prima del senso, prima del gesto ostensivo, che cosa c'è? È noto che il processo dell'onomatopea non è originario, l'onomatopea è già acquisizione, messa in sicurezza, costruzione di un *gender*, categorizzazione. Così come l'estetica trascendentale è condizione di possibilità dell'analitica trascendentale, della formazione di categorie e giudizi sintetici a priori. Il fenomeno si presenta già confezionato, si dà entro forme pre-costituite, ha eliminato ogni idiosincrasia, ogni follia. Lo spazio e il tempo kantiani sono intuizioni universali che producono istituzioni coloniali: ogni estraneità deve essere inclusa in categorie storiche predefinite e funzionali. Gli spazi clanici, i tempi mitologici, i viaggi mentali, le forme del singolare vanno ricondotte, sussunte dentro il *gender*.

Nietzsche (1985) riprende l'ipotesi di Darwin, la fa transitare dalla biologia verso la società: la funzione della cosa – biologica o sociale – e la sua origine sono eterogenee. Darwin se lo domanda a proposito dell'occhio – che *cosa* era l'occhio prima di vedere? – Nietzsche estende quest'ipotesi alle istituzioni, che cos'era la morale prima delle istituzioni attuali? Su che cosa poggia la morale attuale? La domanda di Nietzsche è etica, sospende la funzione morale, cerca la sua genealogia.

Con Nietzsche ci interroghiamo sui retroscena abusivi delle comunità, sulle piccole sopraffazioni quotidiane, sui processi di assoggettamento dentro la famiglia, nelle fabbriche e negli uffici, su quanto, nascosto sotto il velo della normalità, va disvelato; disvelamenti (*alétheiai*) dell'inconfessabile (Blanchot 2002). Di fronte a quanto accade oggi sotto i nostri occhi, non possiamo che arrenderci alle ipotesi formulate dallo *Scriba del caos* (Masini 1978).

Quando Deleuze e Guattari (2017) oppongono all'albero l'arborescenza orizzontale, oppongono al *gender* il *genre*, gli sottraggono il suono dentale /d/ e invertono la relazione tra /e/ e /n/. Il suono dentale, che scompare, si trasforma in un'aspirata lunga. Ciò che appariva come un dis-positivo verticale, si trasforma in una *dis-posizione*; riguarda il soggetto agente – *agencement* – l'espressione dis-forica, che porta (*phérei*) differenza: “un profondo stato di inadeguatezza o insoddisfazione”, dice il dizionario etimologico.

È necessario ascoltare questa insoddisfazione.

Prima di esaminare la disforia – e di passare alla pratica discorsiva psichiatrica intorno al tema – è necessaria una riflessione antropologica sul contrario di *gender*. Più che contrario – poiché *gender* è un insieme, una raccolta – si tratta di *casi* in cui la *quidditas* non è categorizzabile¹³. Se parlassimo la lingua inglese potremmo quasi sostenere che ogni *genre* – ogni caso singolare – si colloca fuori dal *gender*; ogni *genre* è *de-generare*.

In base alle riflessioni del giovane Stephen Dedalus, se vedo un cesto, lo appercepisco. Ma non ci siamo ancora. C'è qualcosa – una certa parte della *quidditas* – che non riesco a cogliere interamente, qualcosa che vedo – una macchia, un'ombra, un chiasma, una foschia –; che sento – un rumore, un brusio, un rimuginare, una manducazione –; che esperisco – un tremore, un capogiro, un trasalire – che tuttavia mi sfugge; si mostra, ma non ha forma, si ode, ma non ha suono; benché si mostri, sta fuori dalla mia portata appercettiva, manca sempre qualcosa.

¹² Su questi argomenti una discreta divulgazione scientifica è: Pievani 2023.

¹³ Quel +, o -, che appartiene, per esempio, alla sigla LGBTIA+.

Si tratta di oltrepassare la fenomenologia. L'affezione non ha oggetto intenzionale chiaro e distinto; non si tratta di gioia, rabbia, paura, tristezza, disgusto, ecc., a causa di una *quidditas* concreta. Piuttosto si tratta di qualcosa che scavalca i sensi, c'è qualcosa – una certa *quidditas*, appunto – che appare (*phainei*) fuori, qualcosa che si presenta alle spalle, dietro l'apparenza, come un'ombra che rende l'apparenza sfuggente, non interamente afferrabile con i miei sensi. Questa sottrazione ai sensi, che mi impedisce di cogliere la cosa interamente, si presenta insieme a una certa ritrosia del soggetto che appercepisce, che non osa andare fino in fondo a scrutare. Sento dei rumori, dei versi, dei respiri, delle urla soffocate dall'altra parte della mia stanza, origlio, adocchio, tremo: di là qualcuno sta soffrendo, qualcuno sta godendo, qualcuno vive una passione, qualcuno sta piangendo, sussurrando, fornicando, sognando.

Freaks

Ciò che si mostra oltre è *freak*: mostruoso (Bocci, Valtellina 2023). *Mostro* indica lo straordinario, la potenza del virtuoso, che ti toglie il fiato, ti sconvolge, che oltrepassa enormemente ogni pratica: Paganini, Charlie Parker, Jimi Hendrix, l'amante di Sada Abe, la donna cannone, il feticista. Ognuno di loro ha *abusato* della *quidditas*, l'ha torta, superata, trasformata. Il mostro è prodigioso, supera ogni classificazione, ogni possibilità di essere incluso in un *gender*.

La teratologia abita un'area in fondo al cranio e produce continui sconvolgimenti.

1. Socrate è un uomo bianco caucasico intelligente, rappresentante della razza europea;
2. in Blumenbach (1830), la razza caucasica degenera, benché questa degenerazione sia, a sua volta classificabile: etiope e amerindi e, più in basso, nero e orientale. L'albero categoriale si compone di un fusto di "razza bianca caucasica" e quattro rami degenerati;
3. Blumenbach annuncia poi eccezioni, degenerazioni di degenerazione: bambini selvaggi, una razza di cretini del Piemonte e del Salisburghese, negri bianchi, giganti patagoni, ecc., residui inclassificabili (Blumenbach 1830);

e ci sono ancora e ancora altri sconvolgimenti, si racconta che..., se ne scrive e illustra sui giornali:

4. l'immaginario coloniale nelle Americhe descritto da Todorov (1984) e Greenblatt (1991);
5. la copertina della *Domenica del Corriere* del 5 agosto 1956, che illustra lo Yeti: la sua espressione – lungi dall'essere feroce – è disperata, le sue enormi orme sono avvistate da un esploratore sulla Cordigliera delle Ande;
6. i licanthropi, le streghe, i cultori demoniaci, le baccanti – caste e feroci –, le sette esoteriche, le ninfomani dalla sessualità sfrenata;
7. immaginari sconvolgenti intorno a mostri rinchiusi nelle istituzioni totali, l'istituto più sconvolgente era il Cottolengo di Torino, vi si narrava l'esistenza di un *essere* a forma sferica, somigliante all'Humpty Dumpty dei *Racconti di mamma oca*;
8. la storia di Joseph Merrick, l'uomo elefante, scritta da Frederick Treves, filmata da David Lynch;
9. freaks esposti presso empori e circhi: donne barbute, nani, giganti, gemelli siamesi, uomini con due peni, ermafroditi, ibridi uomo/animale, unicorni, animali parlanti;

10. incubi notturni come essere inseguiti da un mostro che, benché claudicante, ti raggiunge, infatti sei bloccata e non riesci a fuggire;

poi ancora altri sconvolgimenti categoriali:

11. la classificazione diagnostica. Si tratta di trasformare il sintomo in segno, la semeiotica, in epoca moderna, abbandona la mera osservazione del sintomo: catarro, tosse, dolore fisico, spasmo diventano segni di quadri diagnostici differenziati. *Dia-gnosis*, in questo caso, è conoscere attraverso i sintomi, al di là di essi, comporre quadri ipotetici da testare;
12. ottenere un genere dalle differenze non specifiche, comporre per categorizzare l'accidente. Benché tardivamente (Foucault 2003), questa pratica – la pratica clinica – diventa parte del discorso psichiatrico;
13. la prima grande partizione divide i disordini del pensiero dai disordini dell'umore: i disordini del pensiero vengono descritti come primitivismi, demenze precoci, schizofrenie, demenze pre-senili, senili, idiozie, imbecillità, cretinismi; riguardano portatori di gozzo, pellagrosi ebefrenici – contadini disperati, carenti di proteine –, degenerati superiori – nobili che si accoppiano tra loro –, neuro-sifilitici, malnutriti e ipernutriti, ecc.;
14. invero oggi i “disordini del pensiero” sembrano in declino, stanno uscendo dal genere psichiatrico in vario modo: la sifilide si cura con l'antibiotico, i ritardi mentali entrano nell'area delle disabilità, di cui si occupano educatori di comunità;
15. le demenze entrano nell'area neurologica o geriatrica: deliri, allucinazioni e altri disordini del pensiero si possono procurare al mercato acquistando farmaci allucinogeni, oppure attraverso l'abuso prolungato di alcol;
16. l'alcol inoltre procura una sorta di demenza romantica – “bevo per dimenticare” – cui si accompagna – nel lungo periodo – la sindrome di Korsakov, con *delirium tremens*, un tipo di allucinazione visiva, deriva esistenziale verso lo stato neurovegetativo;
17. le droghe del pensiero sono oggetto di studio dei tossicologi, degli anestesisti e di studiosi di droghe psichedeliche (Cipriano 2023), che ritengono di poter curare la schizofrenia con LSD – come accadde, con discreto successo¹⁴, a Kingsley Hall a Londra – o l'Ayahuasca;
18. ecc. ecc.

Dis-forie ed eu-forie psichiatriche

Alla psichiatria sono rimasti i *disordini dell'umore*: depressioni, malinconie, lipemanie, nostalgie, manie, angosce, ossessioni, compulsioni, isterie, dissociazioni, conversioni, sindromi di Briquet, Ganser, disturbi somatoformi come acunfeni – non sento voci, sento suoni – colon irritabili – che risalgono nel corpo fino alle afte delle mucose orali – disturbi mnesici senza evidenze di lesioni focali, esaustioni beckettiane, claustrofilie post-covid, ipercinesi infantili, dislessie, disgrafie, discalculie. Poi ancora: encopresi, enuresi, pigrizie infantili, disagi adolescenziali, in un elenco indefinibile e rinnovato ad ogni parola inventata nel Regno Unito, esportata negli Stati Uniti e acquistata in Europa sul mercato psy-.

¹⁴ Per una valutazione adeguata sugli accadimenti di Kingsley Hall, si veda l'inchiesta di Dominic Harris, Harris 2012.

Dopo la chiusura dei manicomi, dopo l'invenzione degli antipsicotici, dopo la rivoluzione basagliana, la psichiatria perde la propria ragion d'essere scientifica, rimane potere senza competenza. Gran parte delle condizioni elencate sopra sono oggetto di cura e classificazione della psicologia: condizioni esistenziali da trattare su nuovi mercati, con nuovi modelli e ricette. Un esercito di psicologi, assistenti sociali, educatori, tossicologi, geriatri, medici del lavoro, ginecologhe ha sostituito gli psichiatri.

Gli psichiatri si sono ridotti a fare psico-farmacia up e down: stabilizzatori dell'umore e inibitori della captazione della serotonina. L'*ICD 11* (undicesima edizione della Classificazione dei disagi secondo l'OMS)¹⁵ descrive la disforia come uno stato dell'umore che si mostra come depressione, ansia, irritabilità, infelicità. Disforico si giustappone a euforico, i due umori si uniscono in uno: il disturbo maniaco-depressivo, o bipolare, la diagnosi clinica più in voga.

Ma com'è allora il disforico, questo nuovo tipo di soggetto *supposto saputo* dai quadri diagnostici? È ombroso, solitario, vive ai margini delle aree urbane, nelle campagne desolate, meta di infermieri che somministrano farmaci depot in visite mensili, assistenti sociali che portano con sé il denaro per la sopravvivenza e agende per insegnare a diluire le spese, per non usare tutto il denaro il primo giorno in alcolici: *social skills*. I farmaci elettivi, quelli che tradizionalmente ha usato e usa il disforico sono: l'oppio – che si trovava nei teatri delle ombre cinesi – e l'eroina – inventata dalla Bayer per ridurre le crisi da morfina nei reduci di guerra. Il corpo disforico è quello del *Molloy* di Beckett, di Stanley nel *Compleanno* di Pinter. Si mostra, nei periodi decadenti, come la fine di un'epoca di splendore antecedente, un'arcadia, un *supposto passato* di conquiste, fama e onore traditi dal destino:

Il mio tocco era unico. Proprio unico. Dopo sono venuti tutti nel mio camerino. A ringraziarmi. Abbiamo bevuto champagne tutta la notte [...] ecco com'è andata. (Pausa). Sì. Proprio a Lower Edmonton. E poi lo sai cosa hanno fatto? Mi hanno fatto a pezzi. Fatto a pezzi. Era tutto predisposto, tutto già organizzato. Per un altro concerto. In un'altra località. Era inverno. Sono arrivato fin lì. Ma la sala era chiusa, sbarrata. Nemmeno un custode. Il teatro chiuso a doppia mandata. (Si toglie gli occhiali e se li pulisce con la giacca del pigiama) Me l'hanno fatta. Me l'hanno voluta mettere nel culo.¹⁶

L'euforico, opposto al disforico, può essere così artatamente felice – sopra le righe, come in una partitura iperbolica – al punto di divenire litigioso, attaccabrighe, lavativo, minaccioso, molesto, con chi intende normalizzarlo, contenerlo. Può assumere enormi quantità di cibo e diventare obeso per contenersi. Quando non va in carcere, o in pronto soccorso per qualche lite furibonda, è soggetto a trattamenti sanitari obbligatori e ad amministrazione sanitaria controllata, la sua droga elettiva è il carbonato di litio. Durante le fasi di elazione, l'euforico è performante, riesce a guadagnare enormi quantità di denaro, che, come Dimitrij Karamazov, può dilapidare in poco tempo, a tratti è mitomane.

Nelle pratiche discorsive psichiatriche, al disforico si giustappone e aggrega l'euforico, dotato di quell'elazione che abbiamo descritto. Il disforico riduce al minimo, l'euforico aumenta al massimo. L'istituzione totale, l'abbuffata, la droga servono, volta per volta per creare – metanfetamina – o fermare – litio – la schismogenesi cumulativa. Due parti della medesima soggettivazione.

Qui l'idea psichiatrica di struttura di personalità cade, il soggetto bipolare ha almeno due espressioni: disforica ed euforica, qui non è più il soggetto che si esprime, ma l'espressione che si soggettivizza, si identifica in maniera procedurale. La diagnosi

¹⁵ ICD-11. International Classification of Diseases, World Health Organization.

¹⁶ *Il compleanno* in Pinter 1996.

strutturale si svuota, il bipolare non ha una struttura di personalità, volta per volta può essere gentile, volgare, aggressivo, remissivo, ecc.



Lo Yeti nella raffigurazione della Domenica del Corriere 5 Agosto 1956

Per il DSM-5 si tratta di *Gender dysphoria*, mentre per l'ICD 11 è *Incongruenza di gender* e si trova nel nuovo capitolo dedicato alla salute sessuale. Dalle considerazioni svolte sopra, *gender dysphoria* rappresenta l'ultimo disperato tentativo del mondo della psichiatria di sostenere che la transizione bio-grafica, prima e ben oltre quella bio-logica, comporti depressioni, malinconie, angosce. Ma la transizione del corpo maschile nel corpo femminile e la transizione femminile nel corpo maschile non è solo bio-logica, non riguarda unicamente o principalmente la natura del corpo; è bio-grafica, riguarda la storia della vita quotidiana del soggetto. È transazione sistemica del corpo; riguarda la famiglia, la comunità, la società, i pattern culturali, l'orizzonte morale, l'*habitus* quotidiano. Non si tratta solo di attraversare un sesso per passare in un altro sesso, come se i sessi fossero due. Si tratta di attraversare un sistema di connessioni neuro-psico-sociali complesso: una semiotica che attraversa reticoli neurali, innesta trasformazioni ormonali, modifica la propriocezione, ti fa sentire altra e sconvolge la relazione con il vicinato, con chi frequentavi prima, quando eri un'altra/un altro, produce impatto sociale e ideologico, trasforma la storia. Qualcuno ti toglierà il saluto, qualcuno ti ammirerà, qualcuno ti prenderà in giro, ti minaccerà, abuserà di te, ti insulterà. Le persone più care – genitori, figli, fratelli – potrebbero rifiutare le transizioni del tuo corpo, delle abitudini consolidate e abbandonate.

Trans-culturale è il termine da me proposto, ma si tratta forse di un cambiamento ontico – proprio dell'essere nella sua presenza – e ontologico – della condizione di possibilità dell'esistenza. Chi non ha avuto a che fare con queste trasformazioni può avere una visione ingenua, ideologica; in una direzione o nell'altra. Si può pensare che sia immorale – come nelle ideologie totalitarie – oppure, viceversa, che questa trasformazione ontologica sia un diritto da affermare semplicemente. Chi va incontro a questo desiderio trasformativo, o chi vi assiste direttamente, sa invece quali passaggi dolorosi sono necessari.

Ma su questo la parola va alla clinica della singolarità.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, M. (2000). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
Barbetta, P. (2014). *La follia rivisitata*. Milano-Udine: Mimesis.

- Barbetta, P. (2018). "Percepts Affects and Desire", in Nichterlein, M. (ed.), *Putting the Deleuzian Machine to Work in Psychology, Annual Review of Critical Psychology*, 14, 2018.
- Barbetta, P. (2023). *Linguaggi senza senso. Clinica transculturale*. Milano: Meltemi.
- Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. it. E. Filippini. Torino: Einaudi.
- Blanchot, M. (2002). *La comunità inconfessabile*. Milano: Studio Editoriale.
- Blumenbach, J.F. (1830). *Manuale di storia naturale*. Milano: Fontana.
- Bocci, F., Valtellina, E. (a cura di) (2023). "Freakery: spettacolo di corpi straordinari". *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, Monografico in 2 voll., 16/17, Milano-Udine: Mimesis.
- Brentano, F. (1977). *La psicologia dal punto di vista empirico*. Trad. it. a cura di L. Albertazzi. Roma: Laterza.
- Cipriano, P. (2023). *Ayahuasca e cura del mondo*. Milano: Politi Seganfredo.
- Deleuze, G. (1997). *Logica del senso*. Trad. it. M. De Stefanis. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G. (2018). *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*. Trad. it. a cura di F. Domenicali. Nocera Inferiore: Orthotes.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. a cura di P. Vignola. Nocera Inferiore: Orthotes.
- Dorfles, G. (2012). *L'intervallo perduto*. Milano: Skira.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2001). *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*. Trad. it. a cura di M. Bertani. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2003). *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-74)*. Trad. it. di M. Bertani. Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M. (2011). *Storia della follia nell'età classica*. Trad. it a cura di M. Galzigna. Milano: Rizzoli.
- Fournier, J.B. (2018). "Intentionality and Epiphany: Husserl, Joyce, and the Problem of Access" in *Cognitive Joyce*. S. Belluc, V. Bénejam eds. London: Palgrave.
- Greenblatt, S., (1991). *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago.
- Harris, D. (2012). "Kingsley Hall: RD Laing's experiment in anti-psychiatry". *The Guardian* 2/9/2012.
- Husserl, E. (2015). *Ricerche logiche*. Trad. it. a cura di G. Piana. Milano: Il Saggiatore.
- Joyce, J. (1990). *Dedalus*. Trad. it a cura di C. Pavese. Milano: Adelphi.
- Joyce, J. (2017). *Stephen Hero*. Chicago: Musicaic Books.
- Lytard, J.-F. (2021). *Lezioni sull'analitica del sublime*. Trad. it. a cura di A. Branca. Milano-Udine: Mimesis.
- Masini, F. (1978). *Lo scriba del caos*. Torino: Nino Aragno.
- Nietzsche, F. (1977). *La nascita della tragedia*. Trad. it. di S. Giametta. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (1985). *La genealogia della morale*. Trad. it. di F. Masini. Milano: Adelphi.
- Ong, W. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Trad. it. di A. Calanchi. Bologna: Il Mulino.
- Pasolini, P.P. (1972). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Pievani, T. (2023). *Homo sapiens. Le nuove storie dell'evoluzione umana*, Editrice Geografica: Monza.
- Pinter, H. (1996). *Teatro*. Torino: Einaudi.
- Pirandello, L. (2014). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Milano: Feltrinelli.
- Ricœur, P. (2008). *Tempo e racconto, vol. 2. La configurazione nel racconto di finzione*. Trad. it. di G. Grampa. Roma: Jaka Book.
- Schiller, F. (2021). *Del sublime*. Trad. it a cura di L. Reitani. Roma: Abscondita.
- Spivak, G.C. (2016). *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*. Trad. it. di A. D'Ottavio. Milano: Meltemi.
- Steiner, G. (2003). *Le Antigoni*. Trad. it. di N. Marini. Milano: Garzanti.
- Todorov, C. (1984). *La Conquista dell'America. Il problema dell'Altro*. Trad. it. A. Serafini. Torino: Einaudi.