

Gianfranco Marrone

La Cura Ludovico

Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale

Torino, Einaudi 2005

Sommario

Introduzione

I. Il senso del corpo

1. Pensiero e pratiche del corpo nella contemporaneità. 2. Al di là della dicotomia corpo/mente: tre possibili ipotesi. Naturalismo, misticismo, fenomenologia. 3. Verso una semiotica della corporeità. Fenomenologia della percezione e antropologia strutturale. Necessità di costruire modelli esplicativi, non di tradurre altre discipline nel metalinguaggio semiotico. 4. Figuratività ed estesia. Il dominio dell'estetica. 5. Spazio e soggettività. La dimensione passionale della significazione. 6. Semiotica del corpo. 7. L'efficacia simbolica. Causalità e significazione.

II. Vicende della vicenda: articolazioni del plot

1. Livelli di realtà e intrecci di storie. 2. Tre momenti dialettici. 3. Lettura del romanzo come prima parafrasi interpretativa. 4. Prospettive interpretative e opzione testuale. 5. Il *nadsat*: nebbiolina protettiva e intesa estetica col lettore. 6. L'armatura semantica profonda: inversione dei contenuti e trasformazione dei carichi modali. 7. Passaggio ai livelli di superficie: enunciazione narrativa e dialogismo interno. 8. Mondo naturale e maestria scrittoria: le isotopie figurative. 9. Configurazioni discorsive e costruzione di temi: due forme di totalità. 10. L'isotopia cristiana. 11. Il mondo dei libri. 12. L'espressione *clockwork orange* e il suo inserimento nel testo. 13. Problematicità del libero arbitrio. 14. Uomini, macchine, animali, cose. 15. Rilancio: e il corpo?

III. Flussi sensoriali nel romanzo di Burgess

1. Iniziale imbarazzo nel trattamento del corpo. 2. Condizioni di possibilità e impossibilità della percezione. Le dominanti sensoriali. 3. Posture e dinamiche somatiche. 4. Essere contenuti: euforia e disforia. 5. Essere contenitori: corpo involucro e carne mobile. 6. Porosità dell'involucro: penetrazioni ed espulsioni. 7. Il corpo sociale: ancora su arance e macchine. 8. Condizionamenti più o meno riusciti: empirismo *vs* fenomenologia. 9. Conflitti: filosofico, narrativo, enunciativo, discorsivo. 10. Veridizione: dall'apparire all'essere. Inversione sintattica e costituzione della musica come soggetto. 11. I quattro informatori

terrorizzanti e il falso patto comunicativo: assottigliamento della verità sociale. 12. Svuotamento del corpo e costruzione di una macchina per vedere. Fasi della trasformazione. 13. Suoni che arrivano e immagini che restano. 14. Cinque forme di azione violenta: soggetti che le compiono, oggetti che le subiscono, sensazioni uditive dello spettatore, suoi commenti veridittivi, sue sensazioni fisiche di disgusto, sanzioni finali del comportamento di Alex da parte di Brodsky. 15. Intensificazioni e diminuzioni. La musica entra nel corpo. 16. L'arrivo di Beethoven: catarsi. 17. La musica e il Male. Il motivo dell'ascolto della musica e il suo inserimento in specifici contesti narrativi. Parallelismi e inversioni. 18. Nella tana: dal corpo involucro alla gabbia di seta. 19. Nell'ultima cella: il suicidio come espulsione e liberazione.

IV. Maschere dell'ipodermica nel film di Kubrick

1. Da due soli testi a un'ampia rete intertestuale. Un problema di pertinenze: necessità di scegliere una chiave interpretativa. 2. Sulle trasposizioni cinematografiche dei romanzi. Costituzione del metafilm: piano dell'espressione e piano del contenuto. Musica (e immagini) in scena, musica (e immagini) e fuori scena: casi di indecidibilità. 3. Soggettiva e sguardo in macchina: livello narrativo e asse comunicativo. Una metafora del cinema. 4. Violenza enunciata e violenza nell'enunciazione. Violenza espressiva dell'individuo e violenza strumentale del Potere. 5. Un'identificazione rovesciata come problema ermeneutico. La teoria ipodermica sui media e il Serum114. Ancora l'efficacia simbolica. 6. Come identificarsi con Alex? 7. Dall'intelligenza narrativa allo sfondamento del corpo. 8. Parallelismi e inversioni in tre scene d'ascolto di musica. 9. Le quattro sequenze della Cura Ludovico. 10. Gli altri due ascolti. Corpo e carne: passaggi logici in un'intera categoria semantica. 11. L'esperienza della ricezione cinematografica: Alex e lo spettatore. Ambivalenza del desiderio. Ironia e scollamenti. Corpo e soggettività.

Conclusioni

Nota bibliografica

Appendice

Introduzione

Questo non è un libro su *Arancia meccanica*. Non è uno studio letterario sul romanzo di Anthony Burgess del 1962. Né tantomeno è un saggio critico sul più noto film di Stanley Kubrick del 1971. Di entrambe queste opere si parla, è vero, nella maggior parte delle sue pagine, e di esse si propone un'analisi testuale a partire da alcune precise pertinenze semantiche. Ma il suo scopo è anche un altro.

Analogamente, questo non è un libro sulla medicina, istituzionale o alternativa, e meno che mai sulla terapia musicale. Di medicine e ospedali, terapie e musica si discute indubbiamente a più riprese, e sullo sfondo vi è senz'altro il tema della costruzione sociale dell'efficacia curativa di alcune pratiche mediche. Ma l'obiettivo precipuo del volume è in ogni caso diverso.

Ancora: questo non è un libro teorico sul corpo, come tanti ne vengono depositati sugli scaffali ormai ingombri delle biblioteche dei più disparati dipartimenti e centri di ricerca. La significazione, le trasformazioni, le costrizioni e le emergenze della corporeità sono il tema centrale della riflessione filosofica che proviamo qui a condurre. Ma la nostra ambizione è un po' differente.

Seguendo il portato epistemologico, teorico e metodologico delle discipline semio-linguistiche, questo è un libro che, intersecando tali problemi, prova a trasformarli in una sola, complessa questione – questione che è al tempo stesso teorica e pratica, filosofica e sociologica, letteraria e cinematografica, interpretativa e analitica. Se il tema del libro è quello del senso del corpo, il luogo dove questo tema trova la sua articolazione sono le opere di Burgess e di Kubrick, mentre gli strumenti concettuali per affrontarlo derivano dall'analisi sociosemiotica del testo. Il nesso fra medicina e musica – richiamato nel titolo – si configura in questo quadro come una delle principali emergenze concettuali della trattazione, che se di primo acchito può apparire, a seconda delle pose e dei gusti, incongruo o affascinante, riesce invece plausibile allo sguardo semiotico testualmente orientato.

Si obietterà che, dato il campo d'esplorazione prescelto, il corpo di cui qui si discute è sostanzialmente immaginario, se non addirittura fittizio, in ogni caso inventato da uno scrittore e rilanciato da un cineasta per i loro obiettivi comunicativi di tipo eminentemente estetico. Non si tratterebbe cioè del corpo vero della nostra comune esperienza quotidiana, e meno che mai di quello oggettivo che la scienza sperimentale si affanna da secoli ad anatomizzare per dissezionarne gli organi e comprenderne i funzionamenti. Non volendo replicare con una domanda (che cosa significa corpo "vero" o "oggettivo"?), ci limiteremo a ricordare che di qualsiasi esperienza – corporea e non – possiamo avere contezza, e dunque controllo, solo tramite un racconto; il quale, se affidato all'estro narrativo di ciascuno di noi, risulterà con buona probabilità molto meno ricco e complesso, e dunque molto meno carico di potenzialità concettuali, di quello di due maestri della narrazione come sono stati senz'altro il romanziere Burgess e il regista Kubrick. Quanto agli esperimenti da laboratorio all'interno dei quali vengono trattati i corpi della scienza, basterà ricordare che – al di là delle loro valenze sociali e politiche – si tratta di situazioni costruite ad hoc per provare ipotesi teoriche preesistenti. Non solo dunque gli esperimenti sono totalmente artificiali, ma i corpi che in laboratorio vengono trasportati vivono situazioni ben più immaginarie, e fittizie, di quelli che circolano indisturbati nei mondi – finzionali,

ma in ogni caso possibili – della letteratura o del cinema. Se l'analisi testuale di testi estetici può essere preferibile – o quanto meno avere una medesima plausibilità dimostrativa – delle sperimentazioni scientifiche è dunque perché le opere che essa sottopone a esame, a differenza degli esperimenti in laboratorio, non sono stati prodotti per essere analizzati: esistono nel mondo, e nella semiosfera, a prescindere dai semiologi che, per i loro interessi teorici comunque da esplicitare, un giorno possono decidere di analizzarli.

In questo senso, l'analisi dei due testi di *Arancia meccanica* avrà per noi il valore di un *Gedankenexperiment*, un esperimento di pensiero che attraversa alcune emergenze testuali per vedere come esse articolino coi propri linguaggi specifici – romaneschi e filmici –, e dunque come a tutti gli effetti discutano un problema teorico delicato e complesso qual è quello dell'esperienza somatica/semantica, dei sensi e del senso, della percezione e della significazione, dell'estesia e dell'estetica, del corpo e della socialità. Se questo non è un libro su *Arancia meccanica*, è allora un libro che attraversa *Arancia meccanica*, la disseziona come l'anatomista con i suoi cadaveri, per fare filosofia del linguaggio e della significazione con i concetti e delle categorie dell'analisi sociosemiotica del testo.

È indubbio comunque che l'analisi esplicativa, volente o nolente, finisce per produrre un aumento di intelligibilità ermeneutica. In altre parole, se pure il fine precipuo dell'esame semiotico del testo non è la sua interpretazione, una proposta di lettura di *Arancia meccanica* in questo libro viene comunque fornita. Un'interpretazione che, ponendo la corporeità al centro semantico della vicenda, ne spiega alcuni passaggi altrimenti destinati a restare misteriosi, o quanto meno a essere frettolosamente intesi. A iniziare dal titolo del romanzo e del film, passando per alcuni tratti della famigerata Cura Ludovico, per arrivare alla funzione della musica e della visione, nelle pagine che seguono proveremo a ricostruire le trame – talvolta sottili e invisibili, talaltra grossolane ed esplicite – che fanno del romanzo di Burgess qualcosa di più di un pamphlet a difesa del libero arbitrio e del film di Kubrick qualcosa di diverso di un geniale film sul cinema.

Spetta al lettore privilegiare ora il percorso teorico legato alla significazione corporea ora la proposta interpretativa del romanzo e del film, intrecciando a suo piacimento le parti del libro, oppure saltandone del tutto alcune. Chi fosse interessato per esempio soltanto alla questione di *Arancia meccanica*, potrà senz'altro non leggere il primo capitolo, dove si illustra la problematica di fondo riguardante il senso del corpo. Analogamente, i due capitoli su Burgess e quello su Kubrick possono essere letti separatamente, senza che ciò comporti una eccessiva perdita di intelligibilità ermeneutica.

Pur mirando al rigore dell'analisi testuale e alla generale plausibilità argomentativa, ho preferito sacrificare i crismi della forma accademica all'imperativo – tanto più categorico quanto meno rispettato – di una leggibilità complessiva. Così, le note sono state limitate ai rinvii di pagina o di scena, non ci sono citazioni da altri autori e non compaiono i nomi degli studiosi ai quali pure sono debitore. La bibliografia in fondo al volume indica comunque i miei punti di riferimento teorico e metodologico, e ricostruisce il dibattito scientifico nel quale questo volume vuole inserirsi.

Per la medesima ragione, pur avendo costantemente tenuto presenti i testi inglesi originali (richiamati, peraltro, quando necessario), ho preferito usare le versioni italiane del romanzo di Burgess (nella traduzione di Floriana Bossi pubblicata da Einaudi) e del film di Kubrick (desunta direttamente dal film doppiato). Scelta arbitraria, dunque inevitabile, lavorando su una configurazione testuale dove la questione della lingua e delle sue traduzioni è costitutiva: il linguaggio inventato da Burgess per i suoi personaggi e per il suo

narratore è stato modificato da Kubrick nella sceneggiatura del suo film; e, analogamente, le versioni italiane del libro e del film non usano un lessico comune (né il medesimo criterio per tradurlo: un termine chiave come “horrorshow” è stato per esempio tradotto con “cinebrivido” nel romanzo e con “karasciò” nel film).

Ultima precisazione, le sigle: AM indica la versione italiana di *Arancia meccanica*, mentre CO la versione inglese; quando CO è seguito da r., il rinvio invece è alle bobine del film.

Palermo, settembre 2004

g.m.