



La bocca del male. Cannibalismo, estetizzazione e performatività nell'ecosistema narrativo di Hannibal Lecter

Mario Tirino

Abstract

The Mouth of Evil. Cannibalism, Aestheticization and Performativity in the Narrative Ecosystem of Hannibal Lecter. The paper explores from a socio-cultural perspective how the theme of cannibalism is used in the narrative ecosystem focused on Hannibal Lecter (four novels by Thomas Harris, five films, a television series). The imaginary related to food in this transmedial ecosystem illustrates the path that goes from procuring to preparation until consumption. In this key, the paper analyses the ways moral norms of a given era identify some relationships with food as normatively acceptable, while classifying others as "abnormal", referring to cannibal cultures (Kilgour 1990). Novels, films, and ABC series are analyzed according to two functions associated with the cannibalistic gesture (Arens 2001): the symbolic function associated with eating human flesh and the aestheticizing function. Finally, the paper debates the figure of the cannibalistic killer in ABC tv show, as a paradigmatic example of the transition from the classical hero to the postclassic hero (Cano-Gomez 2012) and the representation of evil in terms of identity performance, in the wider context of the post-seriality television (Brancato 2011).

Keywords

cannibalism | transmedia | Hannibal Lecter | narrative ecosystem | evil

Author

Mario Tirino – mario.tirino@gmail.com

Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione

Università degli Studi di Salerno



Le scienze sociali si sono occupate solo in tempi relativamente recenti di alimentazione (per approfondimenti si rinvia a Goody 1982, Fischler 1990 e Mennell, Murcott, van Otterloo 1992). La proposizione che ricorre nei diversi approcci di sociologia del cibo (Sassatelli 2004, Meglio 2012) riguarda il legame tra cibo e identità, formulato già dal fisiologo Anthelme Brillat-Savarin e dal filosofo Ludwig Feuerbach. Il nesso cibo-identità, secondo la massima di Giovenale “mens sana in corpore sano”, riguarda il tentativo di controllare con le pratiche alimentari la salute del corpo e della mente. Nei processi di socializzazione, questo principio si traduce nella formulazione di liste di cibi permessi e altri vietati, in base a prescrizioni di ordine simbolico, spesso legate alla religione. Come osserva Leach (1972: 44-45), l’ambiente terrestre abbonda di materiali potenzialmente commestibili, ma solo una piccola parte è classificata come cibo, in base ad una categorizzazione di ordine culturale che individua tre classi: sostanze commestibili riconosciute come cibo e normalmente consumate; sostanze commestibili, ma ritenute proibite o consumate solo in occasioni rituali; sostanze commestibili che la cultura e il linguaggio non identificano come cibo. In base a tale operazione, alcuni fenomeni sono esclusi dal discorso sociale, in quanto tabù di ordine sociale e linguistico legati all’alimentazione “proibita”. Tra questi fenomeni rientra sicuramente il cannibalismo.

1. Il cannibalismo. Tabù e mito

Il tema dell’antropofagia ricorre nei racconti di diverse culture ed epoche, proprio in quanto tabù (Diehl e Donnelly 2008), mito perturbante e affascinante allo stesso tempo (Ulyatt 2012: 8). Nella cultura greca, per esempio, le *Baccanti* di Euripide, i passi dell’*Odissea* riservati al gigante Polifemo, il mito del Minotauro e di Edona sono altrettanti esempi di una pervasiva presenza del tema antropofagico. Nelle fiabe occidentali il cannibalismo fa capolino in esemplari noti quali *Le Petit Poucet* (Pollicino, 1697) di Charles Perrault, *Hänsel und Gretel*, raccolta dai fratelli Grimm, e *Jack and the Beanstalk* (Jack e la pianta di fagioli), resa famosa da Joseph Jacobs. Nella classificazione dell’agire cannibalico, gli studi antropologici (Travis-Henikoff 2008: 24) individuano diverse tipologie: l’endocannibalismo (mangiare amici e membri della propria comunità deceduti); l’esocannibalismo (uccidere e ingerire le carni dei nemici, come atto di potenza); il cannibalismo di sopravvivenza (praticato in circostanze eccezionali); il cannibalismo medico (consumare sangue o tessuti umani per finalità pseudoterapeutiche); il cannibalismo gastronomico; il cannibalismo come perversione, messo in atto da individui dai tratti sadici o psicopatici. Sono le ultime due tipologie di antropofagia a ricorrere con più frequenza nelle società occidentali degli ultimi tre secoli e a cui, naturalmente, è possibile ricondurre il personaggio di Hannibal Lecter.



2. Hannibal e le norme sociali. I romanzi di Thomas Harris

In linea con Pescatore e Innocenti (2012), adottiamo qui il paradigma ecosistemico, quale approccio interdisciplinare (sociologico, culturologico, antropologico) che analizza vasti materiali narrativi riconducibili a un unico disegno ecosistemico, caratterizzato da un elevato livello di coordinamento tra tutte le sue componenti. L'ecosistema narrativo riconducibile ad Hannibal Lecter, inteso come personaggio finzionale e mito culturale, si compone di quattro romanzi scritti da Thomas Harris (*Red Dragon*, Il delitto della terza luna, 1981; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1988; *Hannibal*, 1999; *Hannibal Rising*, Hannibal - Le origini del male, 2006), di cinque film (*Manhunter*, *Manhunter - Frammenti di un omicidio*, 1986, di Michael Mann; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1991, di Jonathan Demme; *Hannibal*, 2001, di Ridley Scott; *Red Dragon*, 2002, di Brett Ratner; *Hannibal Rising*, Hannibal - Le origini del male, 2007, di Peter Webber) e di una serie televisiva (*Hannibal*, 2013-15, 3 stagioni, sviluppata da Bryan Fuller per NBC).

La creazione di canoni di accettabilità e rifiuto di comportamenti individuali e collettivi discende dallo stretto legame tra società e immaginario. Ogni società infatti produce racconti simbolici in cui iscrive proiezioni di una versione ideale di sé. La tetralogia narrativa di Harris interagisce dinamicamente proprio con le norme sociali attraverso cui le società contemporanee definiscono i parametri di ammissibilità delle pratiche individuali e comunitarie attorno al cibo. In particolare, Harris ricostruendo la genealogia della famiglia Lecter, individua l'origine del male in quei momenti di frattura dell'ordine sociale - come le guerre - in cui pratiche normalmente rifiutate ritornano a galla: in *Hannibal Rising* (HR), prequel dell'intera saga, come nota Ulyatt (2012: 10), alcuni secoli dopo le vicende dei suoi avi, l'antropofagia di Hannibal ha origine durante i giorni bui dell'occupazione nazista dell'Unione Sovietica, quando la famiglia Lecter è costretta a fuggire nei boschi lituani, fino all'uccisione dei genitori. Hannibal in fuga con la sorella Mischa non riesce ad impedirne l'omicidio per mano di collaborazionisti lituani sbandati, che, a causa della fame, ne smembrano e mangiano le carni. Quest'evento segna la vita del giovane, si ripresenta nei suoi incubi e funge da innesco al suo mostruoso piano di vendetta. Dopo alcune peripezie, Hannibal è ricondotto a Parigi dallo zio Robert Lecter, famoso pittore, che lo accoglie a casa sua insieme alla moglie, Lady Murasaki, grazie alla quale il giovane è introdotto alla cultura giapponese e può sviluppare le sue qualità. Tornato tempo dopo sulla scena del delitto, Hannibal riscopre i poveri resti della sorella e successivamente scova uno dei militari, Enrikas Dortlich, e, dopo averlo torturato, lo uccide barbaramente, decapitandolo. La stessa sorte sarà riservata a un altro ex militare lituano, l'imbalsamatore Bronys Grentz verso la fine del romanzo. La recisione del capo appare come massima offesa arrecabile a un soggetto, poiché "la testa mozzata è anche icona suprema della morte, perché condivide quasi tutte le caratteristiche identitarie di ciò che rappresenta, la persona vivente" (Scurati



2012). La decapitazione ritorna in *The Silence of the Lambs* (TSotL), quando Clarice Starling ritrova la testa di Benjamin Raspail in un recipiente da laboratorio. Come altre vittime di Lecter, Raspail sarà servito come succulenta pietanza. Il legame tra decapitazione e cannibalismo è reso più diretto, infine, in *Hannibal*. Dopo essersi occupato del recupero psicofisico di Clarice, Hannibal le prepara un succulento banchetto, al quale l'unico altro invitato è il funzionario del Dipartimento di Giustizia Paul Krendler, acerrimo nemico sia di Clarice (ne blocca la carriera in seguito al rifiuto di cedere alle sue molestie) sia di Lecter (a cui sta dando la caccia da anni). Hannibal, combinando le sue conoscenze mediche con le abilità da chef e i suoi deliri psicopatici, seda Krendler, rimuove la sua calotta cranica e gradualmente ne preleva con chirurgica precisione pezzi di cervello per cucinarli e mangiarli.

In linea di massima, la decapitazione, lo smembramento, lo scuoiamento e l'eviscerazione (per esempio quella di uno dei secondini in *The Silence of the Lambs*) sono sia operazioni preliminari alla preparazione della carne umana come cibo, sia offese rituali per aggredire il corpo e la personalità dei nemici. In *Hannibal* a queste operazioni se ne aggiungono altre come l'impiccagione (il 'Commendatore' Pazzi), che non solo rappresentano la reviviscenza di una violenza arcaica (nel Medioevo un avo di Pazzi fu eliminato in maniera analoga), ma sono anche tutte finalizzate a fare piazza pulita di chiunque intralci l'inesauribile fame di libertà di Lecter (Ullyatt 2012: 17).

Nel complesso, "Hannibal Lecter may be seen as a blend of exocannibalism and gastronomic cannibalism, with a soupçon of sadistic cannibalism" (Ullyatt 2012: 13). Il cannibalismo praticato da Lecter va comunque letto, nella tetralogia harrisiana, come uno degli elementi che compongono una personalità di paradossale complessità, in cui convivono talenti da psichiatra, gourmet, storico dell'arte, raffinato esperto di musica e tendenze irrefrenabili verso l'assassinio seriale (Taylor 1994: 219-220). La sua stessa patologia non può essere tradotta nei termini del linguaggio corrente, non essendoci termine adatto a classificarla. Ciò che in realtà manda in corto circuito le norme sociali e le tipizzazioni culturali è il fatto che il personaggio finzionale di Harris smentisce l'assunto secondo cui un soggetto di buone maniere, dalle capacità intellettive superiori alla norma, con una cultura elevata non possa agire come un serial killer cannibale. La società etichetta il dottor Lecter come "normale" per le sue capacità professionali e addirittura "raffinato" per i suoi gusti gastronomici e culturali (si veda la sua repulsione verso il cattivo gusto e la maleducazione), ma lo classifica come "folle" per le sue tendenze cannibaliche. Non comprendendo le origini del disturbo antropofagico, la società prova a istituzionalizzare Hannibal, senza successo. Un cannibale-esteta come il Lecter letterario manifesta il disturbante legame esistente tra civilizzazione e barbarie.

3. Hannibal e la liminalità

Sul crinale di questa soglia, i romanzi di Harris costruiscono un terreno fertile per indagare, attraverso il cannibalismo, il concetto di liminalità. In *Red Dragon* (RD) e *TSotL*



il racconto si costituisce come un anti-mystery, in cui la caccia all'assassino è privata di ogni suspense per il lettore, che ne conosce già l'identità. Così Harris mette in crisi la linearità dell'azione, il carattere individualistico e l'autorità epistemologica tradizionalmente connessi al genere (Richter 1989: 108), affidando al personaggio del serial killer il compito di eradicare quell'affetto legato ad una stretta connessione patico-affettiva tra vittima e colpevole presente nelle forme più tradizionali del genere. La *detective fiction* in Harris non ristabilisce nessun ordine sociale (in *TSotL* e *Hannibal*) e, fino a *HR*, non chiarisce la fonte della psicopatologia antropofagica di Hannibal. Così i romanzi galleggiano in una zona indecidibile tra crime fiction, gotico e horror (Taylor 1994: 220). Se, come mostra Messent (2008), *TSotL* cita *Dracula* (1897) di Bram Stoker a *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, quali parti di un più generale processo di "cannibalizzazione" della letteratura gotica ottocentesca praticato da Harris (Halberstam 1991: 51), in generale l'abbondanza di scene legate allo scempio del corpo umano collega l'intera quadrilogia agli umori *gore* e *splatter* della fiction orrorifica letteraria e audiovisiva. Harris compie una contaminazione tra strutture della crime fiction e gotico, ma, come nota Kilgour (1998), già quest'ultimo è il frutto di un'erosione dei confini tra *romance* e terrore. Intuito lo statuto liminale delle componenti gotiche della propria saga, Harris riempie questo spazio operando ulteriori commistioni tra cultura alta e cultura bassa. Alla prima possono essere ricondotte, limitandoci al solo *Hannibal*, le dotte citazioni da Dante, Yates e Hawkings, mentre alla seconda – in una dinamica che lega disgusto e desiderio (Stallybrass e White 1986) – gli atti di cannibalismo di Lecter, che occupano un ruolo decisivo nello spazio liminale dei romanzi harrisiani.

Kilgour (1990) individua una serie di opposizioni binarie (cotto/crudo, centro/periferia, familiare/straniero) su cui si regge la produzione di significato nelle culture umane, basandosi sul presupposto che la coerenza e l'ordine di un sistema simbolico sono assicurati da una disposizione gerarchica in cui il termine superiore controlla quello inferiore. Nei romanzi di Harris questa struttura gerarchica salta ed entrambi i poli della relazione simbolica acquisiscono pari significato, in prima battuta attraverso quella ossimorica commistione di talenti e perversione di Lecter.

Hannibal emerge come una figura fisicamente e intellettualmente minacciosa, non perché semplicemente infrange il tabù del cannibalismo, ma perché viola il confine tradizionale tra cannibalismo e raffinatezza culturale, attraversando "the boundaries of deep categories of a culture's conceptual scheme" (Carroll 1990: 115).

In tale ottica, il discorso narrativo di Harris sembra affine alle teorie di William Arens e alle recenti scoperte archeologiche. Arens (1979) afferma che il cannibalismo non è mai esistito nella forma di pratica ritualizzata, ma va piuttosto letto come un mito creato dalle razze umane per rivendicare la loro superiorità sugli altri. La prospettiva di Arens destruttura la tradizionale opposizione binaria tra civiltà (cultura) e barbarie (cannibalica), riducendo il cannibalismo a un discorso coloniale, analogamente a quanto avviene con le scoperte archeologiche che, recentemente, hanno attestato come il cannibalismo fosse massicciamente diffuso (Stokening 2003).



Lungo il corso dell'intera tetralogia harrisiana, Hannibal ha un gusto finemente sviluppato, sia in senso materiale (i vini, gli oggetti pregiati) sia in senso culturale (l'amore per l'arte, la musica classica), così educato dalla zia Lady Murasaki (come si narra in *HR*). Come spiega Messent (2008: 21), "Harris would appear to indicate that cannibalism is our civilisation's 'dark secret'": dietro l'apparente raffinatezza si cela un'insaziata fame di carne umana. Cannibalismo reale e metaforico si intrecciano nella permanenza di ancestrali appetiti che ci guidano ancora e il processo di sublimazione appare una menzogna, come sintetizza Kilgour (1998b): l'antropofagia è la realtà, è la civilizzazione ad essere un mito.

L'essenza gotica della narrazione harrisiana (Messent 2008) si manifesta rispecchiando i processi tipici del cannibalismo - ingestione della carne umana, superamento dei confini corporei, distruzione dell'identità - in attività socialmente accettabili. Kilgour (1990) ha offerto una lettura delle metafore associate al cannibalismo, facilmente associabili ai romanzi di Harris.

Occorre a questo punto richiamare il lavoro di Sigmund Freud. In *Totem und Tabu* (Totem e tabù, 1913) egli immagina una comunità primordiale in cui i figli, soggetti al volere egemonico del padre, che esercita un dominio esclusivo sulle donne del gruppo, decidono di ribellarsi, uccidendolo e cibandosi delle sue carni. Nella teoria psicanalitica freudiana, lo stato selvaggio viene superato solo tramite il gesto barbarico del cibarsi del corpo del padre: i figli però, soggiogati dall'antica subordinazione ai voleri paterni, rinunciano alle donne, fondando le basi per l'esogamia e il totemismo; in questo modo, il cannibalismo è inteso come origine della società e della cultura umane. Nei romanzi con Hannibal il richiamo alle metafore psicanalitiche è costante.

In primo luogo, Harris caratterizzando lo psichiatra freudiano Lecter come un killer seriale svela l'autorità del terapeuta (Young 1991), in grado di penetrare le menti come penetra i corpi (Halberstam 1991: 39), come avviene con la stessa Clarice Starling in *TSotL*: in pratica, psicoanalisi e cannibalismo sono parti di un unico continuum, in cui l'intrusione aggressiva dell'analista nella mente della vittima prelude al consumo del suo corpo (Kilgour 1998b). In maniera simile, in *Hannibal*, Lecter somministrando delle droghe induce Mason a tagliarsi pezzi di faccia e darli in pasto ai cani.

Il nesso psicoanalisi-cannibalismo si riverbera anche rispetto alla funzione del detective. Se Freud si pensava come un investigatore, Clarice Sterling è, come noto, un funzionario dell'FBI. Il suo successo come agente del Bureau dipende dalla capacità di gestire azioni di intrusione, sorveglianza, controllo e punizione che riecheggiano le modalità operative della psicoanalisi (Young 1991: 25). Peraltro in *Hannibal* è la stessa esistenza privata di Clarice ad essere soggetta a un regime di sorveglianza dal Bureau: in conclusione, "the invasive scopic authority of both psychoanalysis and FBI are part of a piece, an extension, so Harris would metaphorically suggest of other more physical forms of cannibalistic feedings" (Messent 2008: 22).

Un altro richiamo alla psicoanalisi freudiana è stabilito in *Hannibal*, allorché Clarice chiede al killer se si sia mai sentito costretto ad abbandonare il seno materno per far posto alla sorella e, subito dopo, scopre il seno per offrirlo a Lecter. Per Freud, com'è



noto, la fase orale è la prima fase dello sviluppo psicosessuale infantile, tra zero e otto mesi, in cui il bambino prova piacere sessuale attraverso la sollecitazione della bocca e delle labbra mentre è allattato. La bocca è l'unico mezzo del bimbo per interagire col mondo, per questo Freud parla anche di fase cannibalica dello sviluppo psichico. Nella scena citata Clarice prova a ricreare una forma di piacere di tipo cannibalico legato alla fase orale, trasferendo nella pratica la teoria freudiana e consentendo a Lecter di ovviare alla prematura perdita della madre, di cui l'agente FBI prende il posto nel ricreare una scena della prima infanzia: questa forma di cannibalismo orale, dunque, ripara la distanza tra Sé e Altro, Sé e mondo (Kilgour 1998b).

In uno scritto del 1848 Karl Marx (1968: 211) associa il cannibalismo alla controrivoluzione borghese, aprendo ad una serie di letture dell'antropofagia come metafora di capitalismo e colonialismo (Bartolovich 1998), e, più in generale, di diverse forme di imperialismo, individuali e collettive, attraverso cui si esprime il desiderio di assorbire gli altri. In questa prospettiva, Kilgour (1998: 248) individua in Lecter "the most exaggerated version of the modern Hobbesian individual, governed only by will and appetite, detached from the world and other humans, whom he sees only as objects for his own consumption". Il desiderio di Lecter non può fermarsi di fronte ai confini del proprio corpo e incorpora forzatamente gli altri.

La metafora cannibalismo-capitalismo investe pure il personaggio di Mason Verger in *Hannibal*. Erede di una dinastia della macellazione, Verger deve il suo benessere a capitalisti senza scrupoli, giunti al successo con la frode e la corruzione, la cui essenza cannibalica è esibita, oltre che sul piano metaforico, su quello reale, allorché nel romanzo si narra di un incidente durante il quale alcuni impiegati dell'azienda famiglia furono accidentalmente trasformati in strutto nel periodo della guerra Ispano-americana di fine Ottocento. La rispettabilità sociale raggiunta col denaro consente a Mason, figura diabolica di pedofilo, sadico, incestuoso, di manipolare il potere politico-giudiziario e assicurarsi pene irrisorie, evidenziando così ulteriormente lo spazio di interazione tra "mostruoso" e "civilizzato" nel contemporaneo.

Un ulteriore esempio di raddoppiamento riguarda l'agente FBI Will Graham che, in *RD*, deve amministrare l'inquietante capacità di sentire ciò che sente il serial killer, per cui agente e criminale sono invischiati in una connessione simbiotica e Graham si chiede se nell'umanità civilizzata i desideri più oscuri possano essere concepiti come un virus da cui il corpo deve difendersi. Se si aggiunge che in *TSotL* Lecter indossa letteralmente la faccia maciullata di un poliziotto, si comprende come la tetralogia harrisiana miri al superamento della separazione tra civiltà e cannibalismo, anche attraverso una destabilizzazione della relazione tra legge e crimine, ordine e caos.

Nei primi tre romanzi della saga, *Hannibal* è rappresentato come il mostro, un essere demoniaco, puro concentrato di immorale malvagità. In *HR*, come abbiamo visto, si prova ad offrire una spiegazione delle origini della psicopatia di Lecter. Qui Harris costruisce un impianto psicologico in grado di far provare al lettore una sorta di empatia nei riguardi del cannibale, spiegando gli atti cannibalici come replica di azioni mostruose da altri perpetrate ai danni della sorella innocente. Lo stesso omicidio del macellaio,



raccontato in *HR*, è un tentativo di proteggere la femminilità indifesa della zia, come non era riuscito a fare con Mischa.

Come ribadisce Messent (2008), in *HR Hannibal* si trova in una posizione liminale, sospeso tra l'ingresso in società, la costruzione di un avvenire e la relazione affettiva con la zia acquisita, da un lato, e i propositi di vendetta selvaggia, dall'altro. Al termine della sua missione di sadica vendetta, Hannibal si colloca definitivamente fuori dal perimetro della società civile, apparentemente raggelato nei suoi sentimenti: le iniziali cause psicologiche hanno ora prodotto una mostruosa alterità. Tuttavia, la conoscenza del passato di Hannibal crea retrospettivamente anche connessioni tra il cannibale e Clarice Sterling (entrambi orfani e incapaci di salvare gli "agnelli" sacrificali dal loro orribile destino) e illumina il ruolo giocato dal cannibalismo nello sviluppo della loro relazione, congiuntamente con il desiderio di vendicare i simboli della sessualità maschile più aggressiva, come Kendler, del cui cervello, appunto, i due si cibano nella citata scena di *Hannibal* (e del film da esso tratto). In questo caso, il gesto cannibale echeggia la comunione cattolica, sacramento in cui il corpo e il sangue di Cristo sono transustanziati, offerti all'umanità per la sua redenzione. In proposito, Kilgour (1990: 79) osserva come l'Eucaristia sia una situazione paradossale, che include la simultanea identificazione e differenziazione degli opposti, come "a banquet at which host and guest can come together without one subsuming the other, as both eat and are eaten".

I corpi dei fedeli membri della comunità sono identificati con il corpo di Cristo e con il corpo della Chiesa che egli rappresenta, in un rito fondato sul sacrificio e sull'atto fisico dell'ingerire. Analogamente, mangiare il cervello di Krendler costituisce un rito sacrificale e un atto comunitario, conferendo un senso del tutto diverso al cannibalismo che Lecter aveva praticato precedentemente, per placare i suoi mostruosi appetiti e il suo ego malato. Consumando con Lecter le carni di Krendler, Clarice stabilisce una comunione di due, liberandosi contestualmente delle ingiustizie di un mondo professionale statunitense misogino, repressivo e corrotto.

Un'ulteriore metafora è quella proposta da Harris, quando racconta dell'ossessivo interesse dei tabloid verso i serial killer e del collezionismo delle foto segnaletiche di Hannibal: qui Harris sta avvisando i lettori circa le loro tendenze cannibaliche (Messent 2008), gratificate da una miriade di racconti di atti violenti, perversi e distruttivi. Ancora, la metafora del cannibalismo può essere applicata alla critica, sempre pronta a gettarsi su nuova carne fresca (Kilgour 1998b).

In conclusione, la quadrilogia letteraria di Harris produce una tensione continua tra cannibalismo reale e metaforico, giocato intorno ai domini del capitalismo e della psicoanalisi, rinviando continuamente al superamento della dicotomia civiltà/barbarie.

I testi gotici di Harris usano atti letterali di cannibalismo e mostruosità per il loro fascino metaforico. Queste metafore sono usate per scardinare i confini che separano i tabù antropofagici e i più profondi istinti dell'essere umano, così come per collegare la realtà psicologica individuale con le strutture sociali. I romanzi gotici harrisiani attraverso la metafora e il rispecchiamento assemblano uno spazio finzionale liminale, in cui individuo e società, interno ed esterno, sfidano i pregiudizi consolidati e ci



permettono di prendere coscienza di processi altrimenti inesplorati (Veeder 1999). In quanto opere gotiche, i romanzi harrisiani contribuiscono a liberare emozioni represses e ad esplorare temi socioculturali generalmente ritenuti tabù, come fratricidio, incesto, mutilazioni varie, omicidio, consumo animale di carne umana e, soprattutto, cannibalismo.

4. *Perverse allegiance* ed estetizzazione del malvagio. I film di Hannibal

In un recente saggio Arturo Mazzarella (2014: 90-91), partendo dalla constatazione kantiana di un male interno all'uomo e passando attraverso le estetiche di Baudelaire e Dostojevskij del male come trasgressione dell'ordine costituito, ha osservato come "negli ultimi decenni del Novecento (...) l'aspetto esplicitamente trasgressivo per tradizione associato al male è andato via via sbiadendo, fino a scomparire, rientrando nella normalità dell'esperienza". Nelle opere di scrittori, registi e artisti presi ad esempio, Mazzarella nota come "la riflessione sul male ha perso le sue radicate connotazioni etiche (...) per acquistare, viceversa, uno spessore estetico: dunque, percettivo, secondo l'etimologia (...) del termine *aisthesis*". Il male perde lo stigma maledetto cui era associato da secoli, per caratterizzarsi come una tonalità estetico-percettiva. Come specifica tuttavia lo stesso Mazzarella, sulla scorta degli studi fenomenologici di Merleau-Ponty, lo stesso campo percettivo è attraversato da inquietanti conflitti, riconducibili a una mancata elaborazione del pensiero. Questo processo si risolve in un'atonía emotiva rispetto al male rappresentato e in un radicale disimpegno etico. In questa prospettiva, è possibile leggere almeno tre dei cinque film tratti dalla quadrilogia harrisiana - *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* e *Hannibal Rising*. In questi film, l'estetizzazione del Male segue due rotte: da un lato, la caratterizzazione narrativo-iconografica di un killer-esteta, nelle cui dinamiche sanguinarie lo spettatore è assorbito; dall'altro, l'impiego di elementi propri del linguaggio cinematografico per una estetizzazione della narrazione filmica che, favorendo la concentrazione spettatoriale sul dato estetico, allontana la necessità di un giudizio morale.

La relazione patico-affettiva tra Hannibal e lo spettatore si istituisce in un clima di distacco sensoriale, nella consapevolezza di un male "necessario", consustanziale alla natura umana. Una tale relazione si iscrive nei canoni del cinema horror, uno dei pochi domini della produzione culturale in cui ad occupare il centro della scena sono personaggi malvagi, con i quali gli spettatori istituiscono un rapporto di *perverse allegiance*, ovvero di accettazione del malvagio così com'è, come spiega Murray Smith (1999: 227): tuttavia, con Taylor (2014: 184) e a differenza di Smith, riteniamo che questo rapporto si istituisca non "nonostante", ma precisamente "per" la loro natura mostruosa. Se si accetta la nozione di stile in senso nicciano, come "a conflation of the character, quality and authenticity of one's ideals" (Taylor 2014: 188), Hannibal Lecter (interpretato da Anthony Hopkins) nei film *The Silence of the Lambs* e *Hannibal* mira costantemente ad



una stilizzazione della propria esistenza puntando alla raffinatezza e ricercatezza in ogni aspetto.

Tra i consumi culturali che meglio identificano il grado di raffinatezza culturale esibito da Hannibal rientra sicuramente la musica di di Bach (Fahy 2003, Cenciarelli 2012), unitamente alle sue competenze di gourmet e amante dell'arte. La predilezione, espressa nei romanzi, per le Variazioni Goldberg eseguite da Glenn Gould, generalmente associate all'idea di rigore, geometria, pulizia formale, funge da indice del cerebralismo del genio criminale, oltre a rimandare alla serialità, che accomuna il lavoro del pianista a quello del killer. In *The Silence of the Lambs* il regista Jonathan Demme dosa con parsimonia, nel racconto filmico, sia la passione di Lecter per Bach, sia la rappresentazione della violenza, cosicché quando questo connubio Bach-violenza si presenta per la prima volta (nella scena dell'attacco ai secondini e della fuga) ottiene il massimo impatto emotivo sullo spettatore. La personalità scissa di Lecter è qui musicalmente resa dal brusco contrasto tra la musica di Bach e lo score di Howard Shore, che rinvia alle pulsioni barbariche sepolte sotto l'apparente raffinatezza del killer (Cenciarelli 2012). Il processo di estetizzazione lavora sul killer come icona culturale in *Hannibal*, i cui titoli di testa assemblano un brand audiovisivo della saga, secondo le logiche del "film evento" (Simpson 2004), associando un dettaglio della maschera di Lecter, i caratteri della scritta "Hannibal" e le Variazioni Goldberg, che agiscono così da tramite sonoro con il film precedente sovrapponendosi a immagini della città di Firenze (disegnata in prigione in *The Silence of the Lambs* e scenario degli avvenimenti successivi). In *Hannibal*, inoltre, Ridley Scott e il compositore Hans Zimmer utilizzano la passione di Hannibal per Bach come parte degli elementi simbolici di un processo di popolarizzazione e brandizzazione del cannibale. In un'altra sequenza del film, in cui sono alternate scene di Hannibal al piano intento a suonare e del killer che legge una lettera di Clarice, l'esecuzione dell'Aria ispirata dalla donna-musa rinvia a una personalità più sofisticata e complessa, in cui si fondono ferocia e sentimento nel richiamo alla figura del pianista eroe romantico (Laing 2007). Il processo di estetizzazione di Lecter trova il suo apice nella famosa scena della lobotomizzazione e cannibalizzazione di Krendler. Qui Hannibal agisce da *metteur-en-scène*, preparando minuziosamente ogni elemento della cena (pietanze, servizio, abbigliamento di Clarice...) e disponendo il sacrificio del corrotto agente secondo un preciso rituale: assistiamo, quindi, alla "transformation of the 'aesthetic' into the mood and overarching principle of the scene" (Cenciarelli 2012: 131).

Questo processo di costruzione e presentazione estetizzante del personaggio di Hannibal conduce alla sua "revaluation", intendendo precisamente "a kind of aesthetic enterprise in which even repellent qualities are recognised as integral aspects of character" (Taylor 2014: 188). Come esito di questa operazione, Hannibal si costituisce come una figura in cui caratteristiche positive e maligne si riconfigurano e incorporano in un'unità, posta al di fuori dell'etica: in quanto *villain* "nicciano", Hannibal trascende la moralità convenzionale ristrutturando il sistema di valori tradizionali.



Taylor (2014) prova a tracciare le condizioni in cui si costruisce la fedeltà perversa dello spettatore nei confronti di questo personaggio. La chiave di volta attraverso cui si costruisce la fedeltà spettatoriale è il riferimento alla morale schiavo-signore elaborata da Nietzsche nella *Genealogia della morale* (1887). Il sistema di valori di *The Silence of the Lambs* e *Hannibal* è costruito sulla dicotomia nicciana schiavo-signore, rappresentata dal confronto tra Lecter e i vari esponenti delle istituzioni (Fredrick Chilton, Rinaldo Pazzi, Paul Krendler), incompetenti, servili, ciarlatani e sessisti. Il modo in cui Hannibal si libera, senza rimorsi, di loro è frutto più di disprezzo che di malvagità, com'è evidente dall'apparente noncuranza mentre eviscera Pazzi o lobotomizza Krendler. Il film così stimola l'ammirazione dello spettatore per l'elevato statuto di Hannibal, sebbene mitigato dall'efferatezza dei delitti del killer: è il livello di estetizzazione di Hannibal a farne un *villain* raffinato, da distinguere da psicopatici rozzi e più ripugnanti come James Gumb o Mason Verger. La distinzione tra Lecter e questi criminali avviene sul piano del cerebralismo e della teatralità esibiti dallo psichiatra, essendo l'uno e gli altri sadici assassini. In qualche modo, allora, la *perverse allegiance* è rinforzata da meccanismi di indebolimento delle qualità più ripugnanti di Lecter, confortando l'idea che i suoi antagonisti siano degni del destino che li attende.

In secondo luogo, la fedeltà perversa dello spettatore riflette anche l'ideologia femminista dei due film (Taylor 2014: 192, Stewart 1995), particolarmente evidente nella rappresentazione dell'FBI come un'istituzione patriarcale e sessista, che ostacola la carriera di Clarice, in un malcelato odio verso la determinazione, l'autosufficienza e l'indipendenza della donna in un ambiente prevalentemente maschile. In questa prospettiva, sebbene con inusitata ferocia, Hannibal agisce come un angelo vendicatore delle ingiustizie subite da Clarice, nelle spettacolari esecuzioni di Miggs (*The Silence*) e Krendler (*Hannibal*). La moralità dei comportamenti di Hannibal viene misurata in relazione a quella degli altri, secondo diversi livelli che nutrono la fedeltà spettatoriale.

In terzo luogo, Hannibal guadagna l'alone di fascino agli occhi degli spettatori, soprattutto per il suo potere di manipolazione mentale, che, a seconda del grado di inconciliabilità rispetto all'ordine di valori dell'altro, sfrutta come mezzo per arrivare a mangiarlo (Krendler), ucciderlo (Gumb, Verger) o redimerlo (Clarice).

In quarto luogo, la malvagità che contraddistingue Lecter gli dona un tono sublime, una *grandeur* (Taylor 2014: 200), sconosciuti agli altri *villain*. La sua violenza, soprattutto in alcuni casi particolarmente cruenti – come l'aggressione a un secondino in *The Silence of the Lambs* e l'immotivato attacco a un'infermiera in *Hannibal* (citati in Taylor 2014: 202) – è il mezzo con cui Hannibal istituisce una relazione ipnotica con lo spettatore: attingendo una dimensione mitica, archetipale, Hannibal suscita un'emozione primaria come la paura, diventando per il pubblico una terrificante divinità del male precristiana, perfettamente simboleggiata nelle immagini della sua bocca (che ricorrono in entrambi i film), ricoperta di sangue e con i denti scoperti, frutto di un marcato processo di estetizzazione del gesto cannibalico (Figure 1 e 2).



Fig. 1 - Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) in *The Silence of the Lambs* (Il silenzio degli innocenti, 1991) di Jonathan Demme.



Fig. 2 - Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) in *Hannibal* (2001) di Ridley Scott.

La *perverse allegiance* tra il cannibale e lo spettatore, in conclusione, si serve sia dei meccanismi narrativi di indebolimento della moralità dei suoi antagonisti, sia dell'ideologia femminista della saga, sia del fascino garantito dalle capacità di



manipolazione mentale di Lecter, sia dello statuto mitico-archetipale di una violenza primordiale, vicina a quelle esperienze di estasi dionisiaca in cui, nell'eliminazione del principio di individuazione, scompaiono i limiti della ragione per fare posto all'indistinzione tra il Sé e il mondo. In questa cornice, Taylor (2014: 206) parla di una rivalutazione morale di Hannibal, nella misura in cui arriva a imporre una concezione del male come forza potente e grandiosa: la relazione di *perverse allegiance* tra Hannibal e lo spettatore allora si fonda sul fatto che il male può essere al servizio di un bene più grande ("noble morality, poetic justice, or the principles of aesthetics and high culture"), ma anche su "the potential sublimity of an unfettered evil".

5. Performatività di omicidio e cannibalismo nell'eroe postclassico. Hannibal e la serialità televisiva

Se la quadrilogia letteraria di Harris ha condotto una progressiva riflessione sulla liminalità di Lecter tra civiltà e barbarie e i film di Demme e Scott hanno optato per un processo di estetizzazione delle modalità di costruzione e presentazione del serial killer, questi due processi socioculturali giungono a compimento con la serie televisiva NBC *Hannibal*. Nel quadro del paradigma della postserialità (Brancato 2011), la serie tv *Hannibal* certifica il passaggio dall'eroe classico all'eroe postclassico (Cano-Gómez 2012). L'eroe classico, caratterizzato da un set di qualità positive, progressivamente cede il passo a un modello di eroe tormentato dal dissidio interiore e dai dubbi, attraversato dalla frattura identitaria che accomuna i protagonisti di numerose narrazioni post-11 settembre (Pintor 2009: 2). Gli spettatori non chiedono narrazioni consolatorie, ma racconti incentrati su personalità malvagie, assassini, serial killer - personaggi dall'identità scissa e frammentata, di cui i protagonisti della serie NBC *Hannibal*, ideata da Bryan Fuller, sono esempio paradigmatico. La serie, ispirata al romanzo *RD*, ha come protagonista l'agente speciale Will Graham (Hugh Dancy), che, analogamente alle sue incarnazioni cinematografiche in *Manhunter* (William Petersen) e *Red Dragon* (Edward Norton), deve convivere con la pericolosa abilità di poter entrare in contatto empatico con le menti degli assassini, riuscendo a "intuirne" moventi, circostanze e modus operandi. Nella prima stagione della serie, lo psichiatra forense Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) ha l'obiettivo di aiutare Graham ad evitare di sprofondare nell'abisso di orrore delle menti malate che "attraversa". Come nota Crisóstomo (2014), accedendo agli incubi dell'agente federale, i telespettatori accedono alla vera essenza dei personaggi, ma lo fanno attraverso la distorsione di una mente turbata, in una dimensione dove fa irruzione il perturbante (nella stretta accezione freudiana di sembianze angoscianti dietro gli elementi più banali del quotidiano) attraverso la figura del *doppelgänger*, ossia del doppio malefico, umbratile e oscuro. La serie americana mostra i fatti dal punto di vista del *villain*, assoggettando l'intero dispositivo audiovisivo - fotografia, illuminazione, regia - all'intento di raffigurare iperrealisticamente le



immagini inquietanti. Il processo di spettacolarizzazione del gesto cannibalico procede qui concentrando le energie visive attorno ai dettagli degli assassini e alla preparazione e presentazione dei piatti, che il pubblico, probabilmente già avvezzo al disturbo antropofagico del Lecter/Hopkins filmico, o di quello letterario di Harris, collega immediatamente al cannibalismo. Le scelte estetiche della fiction televisiva alimentano un dualismo tra la repulsione (verso l'efferatezza dei delitti di Lecter) e l'attrazione, verso l'estrema bellezza formale delle immagini, dal denso gusto pittorico (nel richiamo a Caravaggio e ai maestri della natura morta), con una prevalenza di tonalità fredde nelle scene con Graham e un range di colori caldi in quelle con Hannibal. Il processo di stilizzazione della messa in scena concerne anche il protagonista, per cui il Lecter di Mikkelsen, rinunciando ai tratti ferini e mitico-archetipali della maschera selvaggia di Hopkins, si configura come un uomo algido, molto raffinato, dall'abbigliamento curatissimo, dai modi gentili e dalle eccelse abilità gastronomiche, in perfetta consonanza con il fascino e la complessità mentale del personaggio. Il punto di arrivo di una tale costruzione drammaturgica è l'allestimento di un'inversione emotiva (Crisóstomo 2014), per cui il tutore dell'ordine Will agisce attraverso l'empatia e la irrazionalità, mentre lo psicopatico/psichiatra Lecter agisce nel suo lavoro con logica e raziocinio.

Altro rilevante esito della spettacolarizzazione della messa in scena in *Hannibal* è la trasformazione di gesti insani e ripugnanti, come gli omicidi, in oggetti estetici ed è proprio nelle qualità estetiche, spettacolari e stilistiche della performance omicida che risiede l'ultimo passaggio, attuato nella serialità televisiva, del processo di estetizzazione avviato nelle opere filmiche. Più precisamente, la serie mette in campo il nesso tra omicidi singolari, identità e performatività: l'omicidio diventa un teatro dell'orrore esteso, in cui si attua la performance dell'assassino, ma è pure lo spazio per distorcere o rubare le identità altrui, rese instabili dal crimine e dalla follia.

Per comprendere tale nesso, riprendiamo la nozione di performance di Schechner (2013: 2): dopo aver concepito la performance come un continuum di azioni umane che vanno dal rito, al gioco, allo sport, all'intrattenimento popolare, alle arti performative (teatro, danza, musica), fino alla vita quotidiana, egli adotta una definizione che assicura un'applicazione molto vasta: "any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed is a performance". Ciò che trasforma un'azione umana in una performance è la sua ripetibilità, ovvero la possibilità che schemi d'azione prestabiliti vengano rimessi in scena in altre occasioni (Goffman 1959). Schechner (2013) specifica inoltre che il comportamento ripetuto, in qualsiasi sfera dell'attività umana, ha una stretta connessione con l'identità. In questi termini, allora, il comportamento umano può essere visto come un atto simbolico da interpretare e osservare. L'omicidio seriale è costituito sicuramente da elementi rituali (disposizione dei corpi, preparazione degli ambienti e delle scenografie, arredi e costumi, per esempio); esso consiste in azioni ripetute e spesso accuratamente predisposte e sperimentate in precedenti crimini.

Nella serie *Hannibal* i serial killer realizzano le loro performance attraverso atti criminosi rappresentati, ritualizzati e stilizzati, secondo le dinamiche stravaganti degli



omicidi e dei gesti cannibalici. Attraverso queste performance i killer comunicano i loro messaggi, costruiscono e inscenano le proprie identità, mentre Hannibal crea una sorta di “teatro”, replicando i crimini (e quindi rubando le identità) degli altri criminali, dimostrando così la sua superiorità. L'intera prima stagione è puntellata da omicidi bizzarri, cruenti e scioccanti: vittime drogate e sepolte vive per diventare fertilizzante per funghi (*Amuse-Bouche*, Assaggio, 1x02); una giovane coppia assassinata e scuoiata in modo che la loro pelle assomigliasse alle ali di un angelo (*Coquilles*, Frutti di mare, 1x05); corpi riempiti di strumenti chirurgici e lame affilate in un rifacimento della nota illustrazione del “Wound Man” diffusa sui testi di chirurgia a partire dal Medioevo (*Entrée*, Antipasto, 1x06); un musicista dalla gola tagliata, al cui interno è posto un collo di violoncello per poter suonare le corde vocali (*Fromage*, Formaggio, 1x08); un insieme di corpi impilati su un totem (*True Normand*, Calvados, 1x09); un medico ucciso col sistema della *corbata colombiana* (la gola della vittima sezionata orizzontalmente e la lingua estratta dallo squarcio) (*Rôti*, Arrosto, 1x11). Ancora più sconvolgenti sono gli omicidi perpetrati nella seconda stagione, che ruota intorno al tentativo di Graham, incastrato da Lecter e rinchiuso in manicomio, di dimostrare la sua innocenza: un collage di corpi umani, dalla pelle di ogni sfumatura di colore, che compongono un grande occhio (*Sakizuki*, 2x02); un giudice ucciso ed esposto come una sorta di raffigurazione della figura mitologica della Themis (*Hassun*, 2x03); un cadavere umano nel cui cranio è posto un alveare (*Takiawase*, 2x04); un corpo fatto a fette e mostrato come campione pronto per l'esame al microscopio (*Mukōzuke*, 2x05); il corpo di un uomo trapiantato in un albero, con gli organi vitali estratti e sostituiti da fiori (*Futamono*, 2x06); una vittima di sesso femminile collocata nell'utero di un cavallo morto (*Su-zakana*, 2x07); parti di un corpo maschile nascoste dentro lo scheletro di una specie di orso estinta, riassemblata in un museo naturale (*Shiizakana*, 2x09). E così via anche nella terza stagione.

Tra le motivazioni che spingono il serial killer alla ripetizione delle condotte omicide la gratificazione sessuale occupa un posto centrale; tuttavia, in altri casi, il killer intende comunicare qualche messaggio oppure affermare la propria identità. Esattamente come nei romanzi di Bolaño (Del Gaudio 2017), l'identità in *Hannibal* è performativa, ambigua, fluida. Emblematico in proposito il caso dell'assassina Georgia Madchen in *Buffet Froid* (Buffet freddo, 1x10), affetta sia dalla sindrome di Capgras (disturbo delirante che consiste nella convinzione che i propri cari siano stati sostituiti da sosia) sia dalla sindrome di Cotard (convinzione di essere morti ed aver perso gli organi vitali). Credendosi defunta e deprivata della capacità di riconoscere le persone intorno a lei, Georgia ammazza la sua migliore amica.

Il ruolo esercitato da Lecter in questa sciarada identitaria è, ovviamente, nevralgico: egli non solo ruba le identità degli altri serial killer imitandone i delitti, ma manipola le identità delle sue vittime, grazie alle sue capacità di persuasione e alla conoscenza di paure e speranze dei suoi pazienti. L'obiettivo di Hannibal non consiste nel soddisfacimento di bisogni psicologici e sessuali, quanto piuttosto nell'affermazione del proprio controllo sugli altri. Naturalmente, il bersaglio più alto cui rivolgere i propri desideri di dominio è Graham, che Hannibal, conoscendo le sue capacità di empatia con



i killer, intende trasformare in un assassino. Se, dunque, copiando le marche identitarie degli omicidi di altri killer, l'azione lecteriana è priva delle qualità ritualistiche e ripetitive che permetterebbero di codificarla come performance, ecco che lo statuto performativo si ripresenta nei riti culinari in cui si reitera, in forme sofisticate e raffinate, l'abitudine di confezionare e gustare manicaretti a base di carne umana, trasformando i suoi invitati in cannibali inconsapevoli. Rifacendoci nuovamente alla classificazione di Travis-Hennikoff (2008), quello praticato dal Lecter televisivo è un cannibalismo gastronomico, che, trattando organi e muscoli di corpi umani alla stregua di carni rare, mostra come la performatività dell'agire cannibalico porti a compimento il processo di deumanizzazione delle vittime, già chiaramente in atto anche nelle performance omicide (di Hannibal e degli altri assassini seriali). Il punto più cruento del processo di deumanizzazione, si ha nel caso dell'autofagia, allorché Hannibal convince Mason Verger a mangiare pezzi del suo volto, ossia della parte anatomica più strettamente connessa all'identità (in *Tome-wan*, 2x12). La cosificazione della preda, favorita dalla mancanza di informazione sulla sua vita, si compie allorché l'uomo diventa materia gastronomica, ma nella serie sono numerose anche le strategie di trasformazione dell'identità delle vittime, trasformate *post mortem* in oggetti di un'altra dimensione (vegetale, animale o inanimata): strumenti musicali, totem, orsi estinti, alberi, figure mitologiche. La performance omicida esibisce così proprietà creative, avvicinandosi a una sorta di lavoro artistico.

6. Conclusioni

L'analisi socioculturale dell'ecosistema narrativo organizzato intorno ad Hannibal Lecter ha evidenziato come il personaggio luciferino del cannibale sia stato declinato secondo percorsi differenti ma integrati tra letteratura, cinema e televisione. Nei romanzi Harris ha proceduto ad una progressiva evidenziazione dello statuto liminale di Lecter, che riporta al centro delle strutture socioculturali contemporanee il tabù rimosso del cannibalismo, istituendo uno spazio di negoziazione tra civilizzazione e barbarie. Nelle sue incarnazione filmiche, Lecter istituisce una relazione di *perverse allegiance* con lo spettatore, secondo un complesso sistema di estetizzazione delle forme di costruzione narrativa e visiva del personaggio. L'esito di queste strategie è la familiarizzazione dello spettatore con la malvagità del personaggio, la cui efferatezza è però mitigata da strutture di senso che favoriscono forme di empatia con il pubblico. Infine, la serie televisiva di Fuller porta a compimento i processi di spettacolarizzazione ed estetizzazione del male, in un clima di atonia emotiva e disimpegno etico tipico della riflessione sul male nella cultura contemporanea (Mazzarella 2014). Il salto definitivo consiste nella trasformazione dei gesti omicidi e cannibalici in performance dal sapore artistico, finalizzati all'affermazione identitaria dei killer coinvolti, nel definitivo



passaggio dalla stagione dell'eroe classico a quella dell'(anti)eroe postclassico (Cano-Gómez 2012).

Bibliografia

- Arens W. (1979), *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press; tr. it. 2001, *Il mito del cannibale: antropologia e antropofagia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bartolovich C. (1998), *The Cultural Logic of Late Cannibalism*, in F. Barker, P. Hulme, and M. Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, 204-237, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brancato S. (a cura di) (2011), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Napoli, Liguori.
- Cano-Gómez A.P. (2012), El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión *Hijos de la Anarquía*, *Palabra Clave*, XV(3).
- Carroll N. (1990), *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York and London, Routledge.
- Cenciarelli C. (2012), Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise, *Journal of the Royal Musical Association*, 137(1): 107-134.
- Crisóstomo Gálvez R. (2014), Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva, *Área Abierta*, 14(2): 36-52.
- Del Gaudio V. (2017), *Modelli performativi di costruzione dell'identità mediale tra letteratura e social network society*. La letteratura nazista in America di Roberto Bolaño, in A. Amendola e M. Tirino (a cura di), *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, 119-128, Salerno-Milano, Gechi Edizioni.
- Diehl D. e Donnelly M.P. (2008), *Eat Thy Neighbour: A History of Cannibalism*, Stroud, Sutton.
- Fahy T. (2003), Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7en*, *The Journal of Popular Culture*, 37(1): 28-42.
- Fischler C. (1990), *L'omnivore*, Paris, Jacob; tr. it. 1992, *L'onnivoro*, Milano, Mondadori.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books; tr. it. 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.
- Goody J. (1982), *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Halberstam J. (1991), Skinflck: Posthuman Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*, *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, 27, 36-53.
- Innocenti V. and Pescatore G. (2012), Information Architecture in Contemporary Television Series, *Journal of Information Architecture*, 4 (1-2): 57-72.
- Kilgour M. (1990), *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of*



- Incorporation*, Princeton, Princeton University Press.
- Kilgour M. (1998), *Dr. Frankenstein Meets Dr. Freud*, in R.K. Martin and E. Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, 40-53, Iowa City, University of Iowa Press.
- Kilgour M. (1998b), *The Function of Cannibalism at the Present Time*, in F. Barker, P. Hulme, and M. Iversen (eds.), *Cannibalism and the Colonial World*, 248-255, Cambridge, Cambridge University Press.
- Laing H. (2007), *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*, Aldershot, Ashgate.
- Leach E. (1972), *Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse*, in P. Maranda (ed.), *Mithology: Selected Readings*, 39-67, Harmondsworth, Penguin.
- Marx K. e Engels F. (1968), *Il 1848*, Firenze, La Nuova Italia.
- Mazzarella A. (2014), *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Meglio L. (2012), *Sociologia del cibo e dell'alimentazione. Un'introduzione*, Milano, FrancoAngeli.
- Mennell S., Murcott A., van Otterloo, A.H. (1992) *The Sociology of Food*, London, Sage.
- Messent P. (2008), *American Gothic: Liminality and the Gothic in Thomas Harris Hannibal Lecter Novels*, in B. Szumskyj (ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, 13-36, Jefferson, McFarland.
- Pintor Iranzo I. (2009), *Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea*, *Formats: revista de comunicación audiovisual*, 5.
- Richter D. (1989), *Murder in Jest: Serial Killing in the Post-Modern Detective Story*, *Journal of Narrative Technique*, 19(1): 106-115.
- Sage C. (2003), *Social embeddedness and relations of regard: alternative "good food" networks in South-west Ireland*, *Journal of Rural Studies*, 19: 47-60.
- Sassatelli R. (2004), *Sociologia dell'alimentazione*, *Rassegna Italiana di Sociologia*, XLV (4): 1-18.
- Schechner P. (2013), *Performance Studies: An Introduction (3rd Edition)*, London and New York, Routledge.
- Smith M. (1999), *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*, in C. Platinga and G.M. Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, 217-238, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Stallybrass P. and White A. (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen.
- Stewart A.J. (1995), *The Feminine Hero of the Silence of the Lambs*, *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 14(3): 43-62.
- Stokening M. (2003), *Widespread prehistoric human cannibalism: easier to swallow?*, *TRENDS in Ecology and Evolution*, 18(10): 489-490.
- Taylor A. (2014), *A Cannibal's Sermon: Hannibal Lecter, Sympathetic Villainy and Moral Reevaluation*, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 4, 184-207.
- Taylor B. (1994), *The Violence of the Event: Hannibal Lecter in the Lyotardian Sublime*, in S.



- Earnshaw (ed.), *Postmodern Surroundings*, 215-230, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.
- Travis-Henikoff C.A. (2008), *Dinner with a Cannibal: The Complete History of Mankind's Oldest Taboo*, Santa Monica, Santa Monica Press.
- Ullyatt T. (2012) To Amuse the Mouth: Anthropophagy in Thomas Harris's Tetralogy of Hannibal Lecter Novels, *Journal of Literary Studies*, 28:1, 4-20, DOI: 10.1080/02564718.2012.644464.
- Veeder W. (1998), *The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?*, in G. Byron and D. Puntner (eds.), *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, 54-70, New York, St. Martin's.