



Al di qua del bene e del male. Strutture (spaziali) elementari nella rappresentazione iconica del bene e del male

Domenico Secondulfo

Abstract

This side of good and evil. Elementary (space) structures in the iconic representation of good and evil. This paper proposes the application of some space structures to the symbolic understanding of the iconographic representations of good and evil. Spatial structures are taken from both ethology and proxemics. The author proposes its application to the symbolic characterization of good and evil in the iconographic representation of Western culture, particularly within the cultural space of the Christian religion. Some pictures depicting universal judgment and some images from recent production and the world of cartoons are analyzed.

Keywords

Space | Representation | Good and Evil | Symbol | Iconography

Author

Domenico Secondulfo – domenico.secondulfo@univr.it
Dipartimento di Scienze Umane
Università di Verona



Lo spazio come area di mediazione simbolica

Sia sul versante degli studi delle rappresentazioni sociali (Moscovici, 1989), sia su quello della cultura materiale (Miller, 1987; Secondulfo, 2012), sia su quello dell'analisi semantica delle opere d'arte (Panofski, 1976), è ormai acquisito ed attestato il rapporto che intercorre tra le rappresentazioni iconiche, ad esempio tra le immagini diffuse attraverso i vari media, sia attualmente che in passato, ed i processi di integrazione sociale attivi, necessari ed indispensabili in ogni società e formazione sociale. Le opere d'arte, così come tutti i manufatti che compongono la cultura materiale di una società, operano un incessante processo di riflessione ed integrazione sociale, che si sviluppa in un ciclo ricorsivo tra l'attività di produzione e la fruizione estetica di questi prodotti, siano essi opere d'arte, semplici oggetti della quotidianità, oppure prodotti virtuali. Attraverso la costruzione sociale del gusto estetico, la fruizione si orienta verso quelle rappresentazioni, concrete o astratte, che meglio rappresentano, attraverso loro comunicazione simbolica, i valori, i modelli di comportamento, le strutture di relazione che incarnano e comunicano simbolicamente quelle relazioni sociali che forgianno e caratterizzano il gruppo che ha prodotto e sta fruendo quelle particolari rappresentazioni. Una sorta di ciclo ricorsivo che tende a rinforzare la realtà sociale esistente, agendo sull'immaginario condiviso sia nel senso di rinforzare le strutture simboliche fatte di immagini e manufatti, coerenti con la realtà esperita dal gruppo sociale che produce e fruisce di quei messaggi, sia nel senso di cancellare o de-significare quelle incoerenti o avverse che, molto probabilmente, verranno espulse dalla costruzione sociale del gusto e dall'immaginario e non verranno più esperite perché, semplicemente, non "piaceranno" più.

Questo tipo di processo, si lega perfettamente al concetto di cultura materiale nella sua più recente espressione (Miller, 1987; Secondulfo, 2012) come ciclo dialettico attraverso il quale ogni società produce una serie di manufatti a propria immagine, immagine che poi viene riassorbita dalla società stessa attraverso l'uso di quei manufatti. Un ciclo di produzione/riproduzione riflessiva e socializzatrice affidata alle forme, all'estetica e al gusto socialmente definiti. Vengono prodotte cose che devono essere belle per essere accettate, e vengono accettate in quanto belle, apparendo belle in quanto prodotte in armonia con le strutture culturali a dominanza di quella specifica società; in questo modo, attraverso il piacere estetico, alcune strutture culturali essenziali si propagano ed informano a sé la società nel suo complesso.

Panofski (Panofski, 1976) ce ne offre un luminoso esempio nell'analisi della relazione tra lo sviluppo dell'idea di individuo e lo sviluppo della prospettiva in pittura. Proprio partendo da questo esempio, riteniamo che non siano soltanto i simboli ed i significati rappresentati da figure precise e concrete all'interno del manufatto (e per semplicità faremo riferimento in questo saggio ai quadri e alla pittura) ma che anche le strutture spaziali che ossificano l'immagine e mettono in relazione tra loro le varie parti di quanto rappresentato, ad avere un'importantissima



funzione nel trasmettere quei significati simbolici specifici in chiave di integrazione sociale del gruppo produttore e fruitore dell'immagine stessa. In altre parole, non sono soltanto i vari simboli raffigurati nel quadro, come gigli, rose, cavalli, tipi umani ecc. a trasmettere significati, ma anche le strutture spaziali che li collegano tra loro nella trama dell'immagine, strutture spaziali alle quali l'osservatore, a partire dalla cultura condivisa, sa ben dare un significato, un significato che fruisce in maniera quasi inconsapevole, e che opera, a nostro parere, con maggior incidenza proprio nel senso della integrazione sociale di chi osserva.

Nel corso di questo breve saggio indicheremo queste strutture spaziali relazionali come "forme", intendendole nel senso di "forme simboliche", *à la* Panofski, cercando di differenziarle dai singoli oggetti rappresentati, che risultano significativamente legati tra loro proprio grazie a queste "forme" simbolico - relazionali.

Siamo sempre nella sfera comunicativa ma in senso generale, nella comunicazione incessante che caratterizza la fruizione del mondo sociale in chiave estetica. Il gusto, i canoni estetici, il piacere del bello e del nuovo, la stessa moda, divengono gli ingranaggi di quel processo socio-culturale che crea e diffonde, attraverso le forme, i caratteri salienti di una società, contribuendo a renderla reale nei fatti e nell'immaginario degli attori sociali, costruendola nella sua realtà di ovvietà assolutizzante.

Credo che questo secondo livello sia particolarmente interessante per la sociologia, poiché porta nuove frecce allo studio della dialettica macro tra cultura e società e dei processi di riflessione ed integrazione sociale, suggerendo una cucitura macro - micro che ha non nella norma interiorizzata, ma nel piacere estetico, la sua leva strategica e la sua chiave di lettura.

È attraverso il piacere estetico, che risponde al gusto, e non attraverso un meccanismo coercitivo che, attraverso forme e manufatti, si dipana il ciclo della integrazione sociale, che trae la propria forza proprio dal fatto di muoversi in maniera seduttiva, facendo leva su emozioni positive come il piacere ed il senso di appartenenza e non negative, quindi attraendo entro i suoi processi in modo seduttivo e gratificante gli attori di quella società, che è necessario tenere unita anche attraverso questo tipo di processi.

Un movimento proprio dell'arte, che si generalizza poi nelle società fondate sul consumo, coinvolgendo anche gli oggetti quotidiani, ad esempio attraverso il design.

La sociologia si è spesso chiesta come e perché le società restino unite, come e perché sia possibile individuare un profilo caratterizzante di questa o quella formazione storico-sociale, la risposta più diffusa si è spesso appoggiata sui processi di socializzazione o sulle strategie di manipolazione. L'idea della integrazione sociale invece attraverso le forme estetiche, ha il pregio di portare alla luce dei processi di integrazione che si appoggiano su processi inconsapevoli e fondati sul piacere, sul desiderio di omologazione, ben espresso dal ciclo della moda che, nel tipo di processo socio-culturale che stiamo cercando di illustrare, gioca un ruolo strategico. Una integrazione fondata sul piacere estetico e sul gusto, nonché sulle forme "giuste" in



campo estetico e artistico, cui si aderisce per desiderio e volontà e non per coercizione che, proprio per questo, a nostro parere, può effettivamente rappresentare uno dei sistemi di integrazione e mutamento sociale più efficaci e pervasivi.

Volendo sintetizzare, le società restano unite perché introducono nell'immaginario dei propri componenti simboli e significati che le riconfermano continuamente come ovvie, buone e naturali, come tutto ciò che si può immaginare e volere, e lo fanno seduttivamente, attraverso il piacere estetico.

Si tratta di una sorta di costruzione guidata dell'immaginario individuale in armonia con l'immaginario socialmente condiviso e con il pacchetto di significati su cui si regge quella specifica società, all'immaginario viene offerta una versione concreta delle infinite possibilità di organizzazione sociale, un "*prêt à penser*" che nella sua forza comunicativa, attraverso l'esistenza concreta e compatta nella quotidianità ed attraverso i manufatti, continuamente prodotti e piacevolmente fruiti, si impone come realtà unica e dominante sia nella concretezza della vita sociale che nell'orizzonte dell'immaginario individuale.

In questo saggio cercheremo di sviluppare questa idea prendendo in considerazione alcune immagini iconografiche, tratte dalla pittura sacra e non, del bene e del male. Del bene e del male e non soltanto del male poiché, come suggeriva già molti anni fa Greimas (1968), nelle lingue è difficile trovare dei concetti assoluti, ma i concetti solitamente si definiscono attraverso un asse polarizzato tra due termini, che rappresentano essi stessi due concetti e che definiscono una sorta di ambito semantico l'interno del quale si sposta, tra i due limiti polarizzati, il concetto originario dicotomizzato, a volte difficile da definire se non proprio attraverso le sue due polarizzazioni. Difficile quindi parlare di male senza che immediatamente venga alla mente il bene, come necessario e indispensabile specchio semantico alla sua definizione, e viceversa. Bene-male, grasso-magro, bianco-nero, alto-basso, grande-piccolo ecc. e, come dicevamo, a volte viene difficile definire la dimensione che sta alle spalle dei due estremi.

Quindi, nelle immagini che prenderemo in esame, essenzialmente quadri, cercheremo di individuare se esistono delle forme simboliche all'interno delle relazioni spaziali tra le figure del quadro, che possano richiamare degli assi semantici contrapposti di una certa importanza anche dal punto di vista, ovviamente, sociale. Il motivo della scelta dei quadri è molto semplice, si tratta di elementi della cultura materiale di particolare valore simbolico, essendo spesso coscientemente orientati alla comunicazione dei valori-base dominanti in quella specifica società, ci si può quindi attendere che ci sia stata una particolare cura nel trasfondere nell'immagine dipinta tutti gli elementi, simbolici e culturali, importanti dal punto di vista dell'effetto che si desiderava avere sui fruitori del quadro stesso ed, in particolare, che nella costruzione di questo manufatto si sia posta particolare attenzione al fatto che esso fosse in linea con il gusto e le prescrizioni estetiche dell'epoca, il che significa, dal nostro punto di vista, che fosse particolarmente omogeneo e consustanziale rispetto ai valori ed ai



modelli di comportamento fondamentali di quella particolare società (D'Andrea, 2004 2004a).

Possiamo parlare quindi di rappresentazioni sociali (Moscovici, 1989) del bene e del male intese come prodotti di cultura materiale, cioè elementi concretizzati, epifanie, di sistemi concettuali astratti e presenti nella cultura sociale condivisa. In questa concretizzazione, vengono utilizzati alcuni stilemi elementari per caratterizzare semanticamente il messaggio, alcuni di questi sono legati alla cultura teologica, morale ecc. del periodo storico, altri sono legati a livelli più profondi della cultura condivisa ed organizzano la rappresentazione in senso etico-morale facendo leva su strutture (forme) spaziali più che su simbologie iconiche, e quest'ultima è l'ipotesi di lavoro che cercheremo di sviluppare e proporre in prima sperimentazione e, come diremo in seguito, con qualche prudenza e limitazione.

Ma quali forme simbolico - spaziali?

Come ci insegnano l'etologia e la prossemica (Ebil-Eibesfeldt, 1993; Hinde, 1977; Morris, 1977; Bernardi, 1982), ci sono delle forme spaziali depositate in modo particolarmente profondo della nostra mente e che sono in grado di comunicarci un significato semplicemente attraverso loro esistenza ed osservazione.

Le strutture etologiche e prossemiche, contengono forti elementi comunicativi di base nella nostra cultura comune, addirittura trasversali rispetto a diverse culture umane, e che quindi vengono immediatamente decodificati al di là dei significati "di livello superiore" presenti nella immagine complessiva (nel nostro caso, ad esempio, un quadro). Si tratta di strutture elementari, spesso di tipo etologico, presenti in tutte le forme di organizzazione sociale, concretizzate in cultura materiale, ma anche nell'uso simbolico di alcuni termini linguistici, immediatamente e inconsapevolmente lette da chiunque appartenga a quella cultura e, cosa altrettanto importante, si tratta di una lettura essenzialmente emotiva.

Ne possiamo elencare alcune.

- Alto/basso, la struttura più elementare e di maggiore e più sicuro effetto comunicativo è sicuramente quella alto/basso. Si tratta di una struttura talmente interiorizzata da tutti noi che il suo significato simbolico ed il suo uso morale è perfino banale e "naturale". Non ci sono soltanto cose alte o cose basse, oppure persone alte e persone basse, ma ci sono anche valori alti e valori bassi, istinti alti e istinti bassi, quartieri alti e quartieri bassi, bassezze e altezze, confondendo serenamente il registro spaziale con quello etico e morale. La dimensione verticale come linea simbolica di valore e giudizio ci viene indicata anche da Durand (Durand, 1972: 123 e segg.; Bachelard, 1988).



- Grande/piccolo, molto vicino ad alto/basso ma inteso come dimensione e non come posizione. Un'altra struttura sicuramente elementare, che rimanda da un lato a semplici dinamiche di tipo fisico ma anche alla relazione adulto-bambino nonché, per traslato, anche differenze di forza e potere sociale e non solo fisico. Solitamente questa forma dispiega il potere e l'importanza relativa, soprattutto in chiave di affidamento e rispetto, non tanto in senso morale o etico, con una costanza che affonda le sue radici alle rappresentazioni regali e sacre degli antichi egizi, in cui il re o la divinità era molto più grande degli offerenti o dei sudditi, anche se posta sullo stesso piano.

- Vicino/lontano, già meno elementare, trasmette solitamente un effetto di intimità, empatia e fusione. Uno degli elementi fondamentali del linguaggio cinematografico attraverso l'uso dello zoom, ad esempio, nelle immagini di solito seleziona l'importanza degli oggetti rappresentati e guida l'attenzione dell'osservatore. In pittura si sviluppa soprattutto dopo l'invenzione della prospettiva.

- Simmetrico/entropico, esprime il concetto di ordine o di disordine nella sua variante estetica, esprime inoltre la forza del gruppo e dell'organizzazione sull'individuo o, per contrasto, la prevalenza dell'individuo ma in chiave di disorganizzazione, di caos. Va rilevato inoltre che la società di massa ha prodotto un mondo altamente simmetrico, grazie alla produzione seriale degli oggetti, e che l'idea stessa di vita e di sistema organizzato, si associa, nella nostra cultura, con quella di organizzazione, tendenzialmente simmetrica, mentre quella di morte con l'idea di entropia. "Mettere in ordine" significa di solito ricostruire le strutture spaziali simmetriche che sono state destrutturate in maniera entropica attraverso l'uso. La simmetria rimanda ad un principio organizzativo di tipo collettivo fortemente condiviso, l'entropia alla distruzione di questo principio, quindi alla mancanza di un ordine condiviso ed alla solitudine individuale fuori da questo ordine. Molto diverso, ad esempio, dalla relazione caos - distruzione - rinascita della cultura Induista.

- Chiaro, preciso/scuro, confuso. Una coppia concettuale simile a quella precedente, la simmetria si associa nella nostra cultura alla precisione e alla visibilità, alla trasparenza; l'oscurità con la confusione, la scarsa visibilità e l'entropia. La coppia chiaro/scuro ha anche una implicazione etico-morale, legandosi lo scuro alla colpa e alla falsità ed il chiaro alla purezza e alla sincerità (trasparenza). Valga per tutto il detto inglese "walk on the sunny side of the street". Anche in questo caso si tratta di una polarizzazione presa in considerazione anche dall'analisi di Durand (Durand, 1972).

Esempi di analisi

Analizzeremo soprattutto esempi di iconografie tratte dalla cultura occidentale, soprattutto quelle di tipo religioso. Dalla nostra ricerca iconografica relativa alle rappresentazioni del male è emerso che la caratterizzazione presente nella pittorica religiosa occidentale, ed in particolare cattolica, ha dei tratti decisamente diversi da



quella che abbiamo riscontrato nelle rappresentazioni della pittura orientale, induista, buddista, taoista, animista ad esempio. In queste religioni, le rappresentazioni del male sono meno frequenti e nette di quanto è osservabile nella religione cristiana e cattolica, ed in quelle che è stato possibile trovare, il male compare abbastanza sovente nel registro chiaro-scuro mentre è quasi assente il registro alto-basso, per cui queste religioni necessitano sicuramente di una analisi a parte che, eventualmente, rimanderemo ad un prossimo saggio. Del resto in queste religioni è assente il tema del giudizio, ed anche dove è presente (come nelle religioni dell'antico Egitto), questo è rappresentato in modo radicalmente diverso dalle rappresentazioni cristiano-cattoliche. Con la mancanza del ruolo principe del giudizio, il rapporto bene-male è spesso maggiormente paritetico e dialettico e non nettamente distinto, e questo si riflette soprattutto nella mancanza del registro alto-basso nelle rappresentazioni. Ad una prima impressione, potremmo dire che mentre nella religione cristiana è facile ed evidente, come vedremo, rintracciare il registro diurno (Durand, 1972), nelle religioni orientali questo è meno evidente, e vi sono maggiori elementi notturni (Durand, 1972), che richiederebbero una analisi attenta ed una vasta ricognizione di rappresentazioni a suo sostegno, azione che esulerebbe dagli scopi di questo saggio. Sarebbe necessario approfondire sia l'analisi che il repertorio di immagini a livello delle singole religioni per cui nell'economia di questo saggio, che intende proporre una dimensione analitica particolare e sperimentale, resteremo all'interno del campo delle religioni che, anche per collocazione personale, conosciamo meglio.

Giudizio Universale di Giotto (1306)

Iniziamo con il giudizio universale di Giotto (1306 circa).

La forma relazionale simbolica dominante è certamente quella Alto/basso (rosso), rinforzata dalla differenza di grandezza, a richiamare anche la regalità e non solo lo status morale; due forme relazionali simboliche che in questa iconografia si rinforzano a vicenda. Ben presente anche la forma relazionale Chiaro/scuro, qui forte soprattutto a sinistra della croce, per distinguere tra due aree del dipinto differenziate dalla forma relazionale Simmetria/entropia. È infatti anche ben rappresentata la forma relazionale che esprime la dicotomia Simmetria/entropia, qui particolarmente evidente a fianco dell'area scura in basso. In particolare si noti come nella differenza della parte bassa (male) sia la Simmetria/entropia a differenziare il destino e la posizione delle figure a destra e a sinistra della croce, esprimendo con questa forma la differenza evangelica tra i due ladroni a destra e a sinistra della croce ed il loro destino. L'area del male senza redenzione è scura, bassa ed entropica, quella della possibile redenzione è sempre bassa, sempre scura, seppure con meno accentuazione ma è soprattutto ordinata (simmetrica), e non entropica, segno dell'accettazione della regola ordinativa e della appartenenza ad un gruppo espressa dalla simmetria, in contrapposizione alla entropia (nessuna regola, solitudine e inesistenza di un gruppo con una regola condivisa). Si riflette molto chiaramente nella struttura Simmetria/entropia l'importanza del gruppo



ordinato, della regola che sottomette l'individuo al gruppo (simmetria) mentre lo sostiene. Al contrario la parte entropica non ha ordine e regola e lascia soli ed isolati (nel buio e nella tenebra).

Il male è quindi basso, scuro e entropico (disordinato, con un chiaro richiamo al concetto di caos contrapposto a quello di ordine a armonia significato dalla simmetria). Il bene è quindi alto, chiaro e simmetrico (ordinato e armonioso). Una struttura relazionale che ben ricorda la provenienza ancestrale del culto cristiano dai culti solari dell'antichità più profonda.

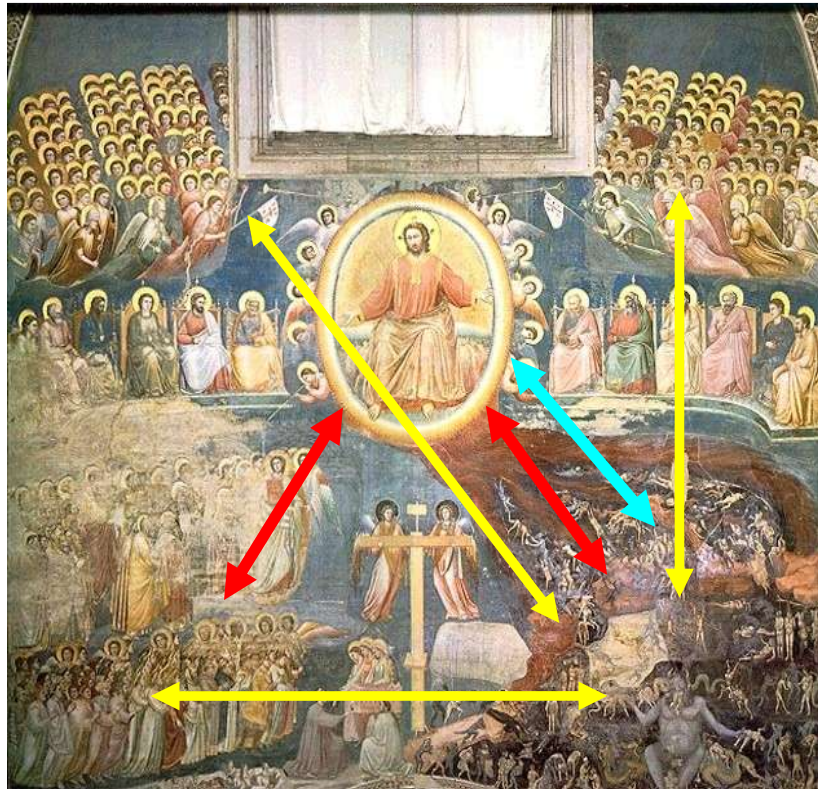


Figura 1 - Giudizio Universale, Giotto (1306)

— Alto / Basso
 — Chiaro / Scuro
 — Simmetrico / Entropico

Vedremo nell'esempio successivo, nel Giudizio di Michelangelo, scomparire la dimensione Simmetria/entropia, forse a significare la diversa importanza attribuita agli ordini monastici dai due autori (Giotto e Michelangelo).

Il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

Anche in questo secondo esempio, ad alcuni secoli di distanza, troviamo lo stesso schema relazionale - spaziale.

Ancora dominante la relazione Alto/basso, dimensione etica, qui chiarissima ed anche in questo caso associata e rinforzata dalla dimensione chiaro/scuro, altra dimensione etico-morale. Il bene è superiore, chiaro; specularmente il male è basso, scuro. Si noti che la differenza alto/basso viene espressa anche dalle posture, erette per chi sta in alto e curve per chi sta in basso, significando quindi, nel caso del male, anche sofferenza e soprattutto colpa. Ovviamente anche in questo caso la trama delle forme -

relazione si richiama chiaramente al culto solare che sta alle spalle di quello cristiano oltre che di molti altri. Sole, alto, chiaro, bene; ombra, bassa, scura, male.

	CHIARO	SCURO
ALTO	Bene	XXXXXXXXXX
BASSO	XXXXXXXXXX	Male

Da notare che in questo caso, a differenza di Giotto, manca la forma relazionale Simmetrico/entropico. La parte superiore dell'affresco (bene) è soltanto sensibilmente più chiara della parte inferiore (male), ma non si presenta significativamente più ordinata di questa. Nell'affresco è quindi assente il registro spaziale legato alla regola, al gruppo e al canone, soprattutto quello legato al canone particolarmente espresso dalla dicotomia

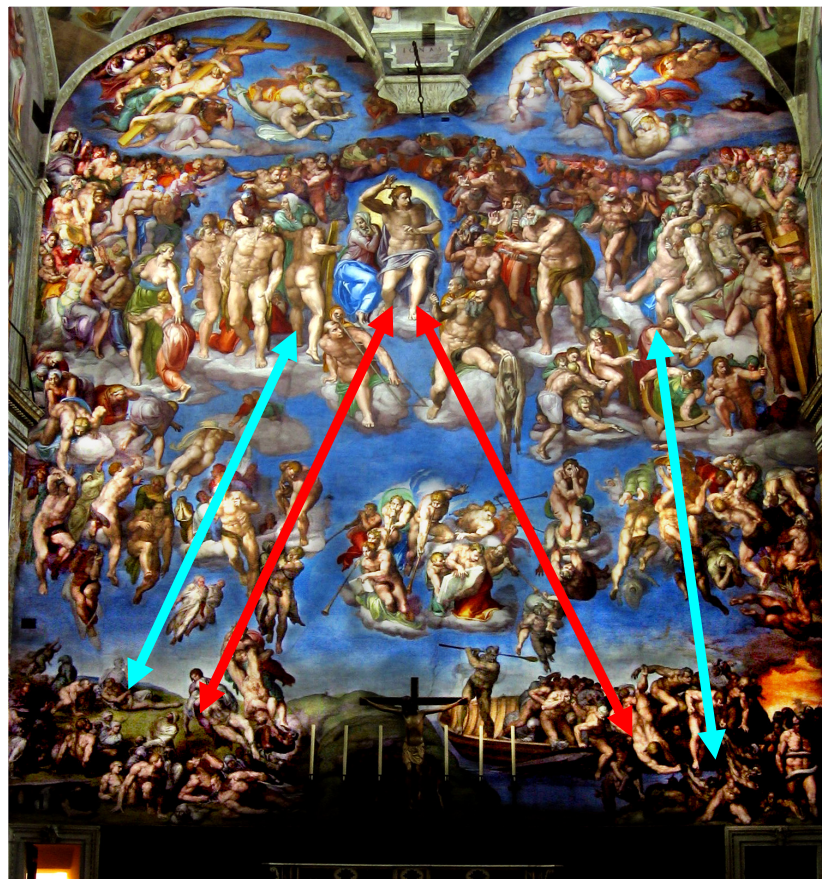


Figura 2 - il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

— Alto / Basso
 — Chiaro / Scuro

simmetrico/entropico. Probabilmente la diversa collocazione sociale, organizzativa e la ben diversa storia personale di Michelangelo e di Giotto possono spiegare in parte la differenza, resta comunque il fatto che tali raffigurazioni erano comunque controllate dal committente anche sotto l'aspetto comunicativo, quindi questa assenza è stata perlomeno accettata dal committente papale, e quindi mancava o non era così importante nell'immaginario della committenza e nell'immaginario che la committenza voleva comunicare.

Udienza papale.

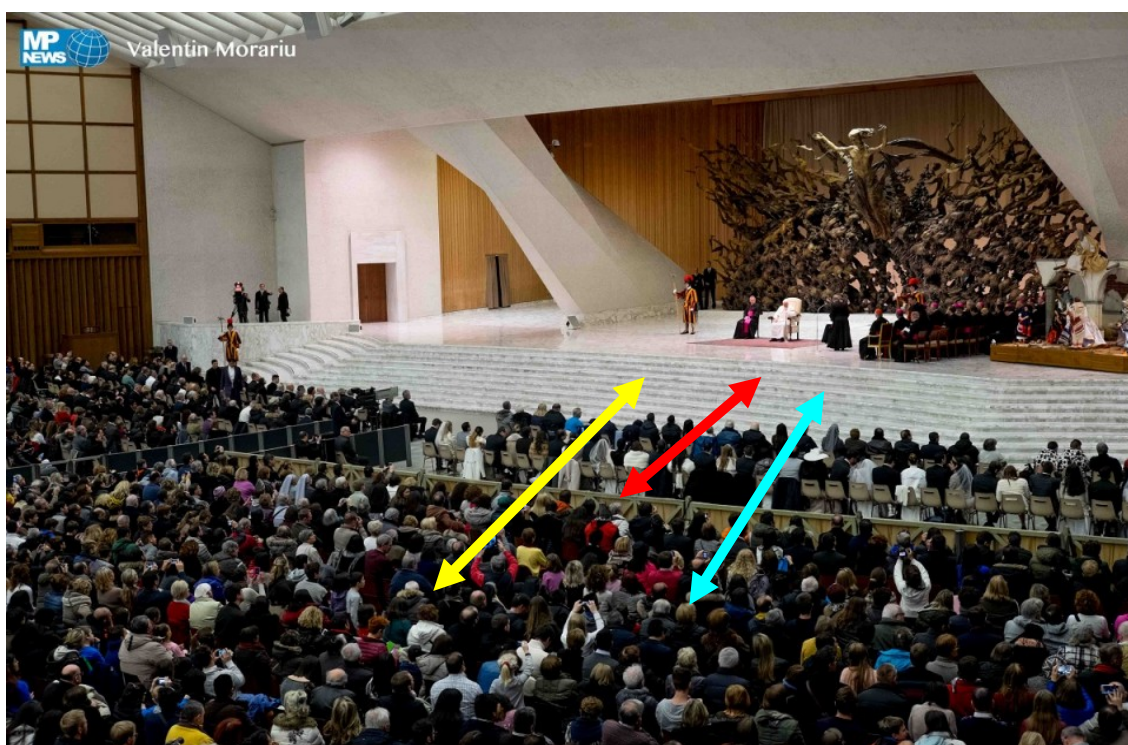


Figura 3 - Giudizio Universale, Giotto (1306)

- Alto / Basso
- Chiaro / Scuro
- Simmetrico / Entropico

Ma se la nostra ipotesi è corretta, queste forme simboliche di relazione dovrebbero rappresentare modelli condivisi di realtà e di relazione profondamente depositati nella cultura condivisa di una società o di un gruppo sociale. Ciò significa quindi che dovrebbero attivarsi tutte le volte che si intende organizzare uno spazio per esprimere un evento che contenga quei significati che le forme relazionali trasmettono, configurando così l'evento in modo "corretto", proprio grazie alla applicazione, più o meno consapevole, di quelle specifiche forme. Dovremmo quindi trovarle all'opera non soltanto nella pittura ma anche nelle scenografie di eventi concreti.

In questa udienza, la disposizione spaziale richiama le forme strutturali bene/male rinvenute nei giudizi. Alto/basso, senza simbologie etico-morali esplicite ma significativo in sé, con in aggiunta la dimensione chiaro/scuro, significata sia dal colore della scalinata e dalla illuminazione che dalla veste del Papa, con in più la dimensione simmetria/entropia, molto ben aiutata dalla diversità numerica dei due poli, pochi e ordinati e chiari in alto, molti disordinati e scuri in basso. La



comprensione del tutto è immediata, e la comunicazione che ne seguirà è evidente: uno verso molti, chiari verso scuri, superiori verso inferiori. Notiamo che, in linea con l'atteggiamento della Chiesa post conciliare, la dimensione alto/basso in questo caso è attenuata. Del resto la diffusione di una cultura, almeno formalmente, egualitaria ha portato in molti casi alla limitazione della struttura spaziale alto-basso, si pensi ad esempio alla progressiva planata verso il pavimento delle cattedre nelle scuole e nelle università, questo nonostante con gli studenti disposti in più file, come in un cinema, porre la cattedra al livello dei banchi significa celare il docente ad una larga parte di allievi, con effetti negativi sull'attenzione e sulla conduzione della lezione, spesso modulata anche sulle posture e sulle espressioni che il docente può via via cogliere sui visi e sui corpi degli studenti. Una modifica quindi del tutto idealistica spinta da considerazioni etico-morali, attuata nonostante le ovvie controindicazioni funzionali. Tornando alla nostra immagine, si noti come la struttura spaziale immediatamente pone gli astanti nelle diverse condizioni relazionali e quindi comunicative.

Volendo, si potrebbe aggiungere la dimensione della gestione dello spazio, con molto spazio a disposizione in alto, con le figure ben staccate, ammassato e ristretto in basso, con le figure confuse. Anche se non c'è il diavolo a tormentare i dannati, la struttura relazionale generale comunica gli stessi significati individuati in precedenza, e se non caratterizza proprio come "dannati" gli astanti in basso (pur suggerendolo attraverso le forme simboliche relazionali espresse e presenti nella cultura comune degli astanti), certo caratterizza come autorevoli, eticamente superiori e portatori di ordine quelli in alto, contribuendo a legittimarne e sostenerne la comunicazione che in quelle strutture spaziali questi emetteranno.

Simile struttura relazionale e simbolica è affidata anche all'uso della sedia gestatoria, splendido esempio di cultura materiale, che incorpora nella sua struttura materiale le relazioni comunicative e di potere che evocherà con il suo uso.



L'effetto alto-basso è esaltato dal fatto che il trono semovente sia concepito per essere portato in spalla da altre persone (si noti lo sguardo *basso* del portatore nella seconda immagine), enfatizzando la relazione alto-basso attraverso l'effetto del peso supportato. Struttura poi duplicata nel trasporto delle immagini religiose e dei vari

artefatti durante le processioni, come ad esempio nelle processioni che si svolgono attorno alla festività pasquale, soprattutto nel sud Italia.

Contesa dell'anima.

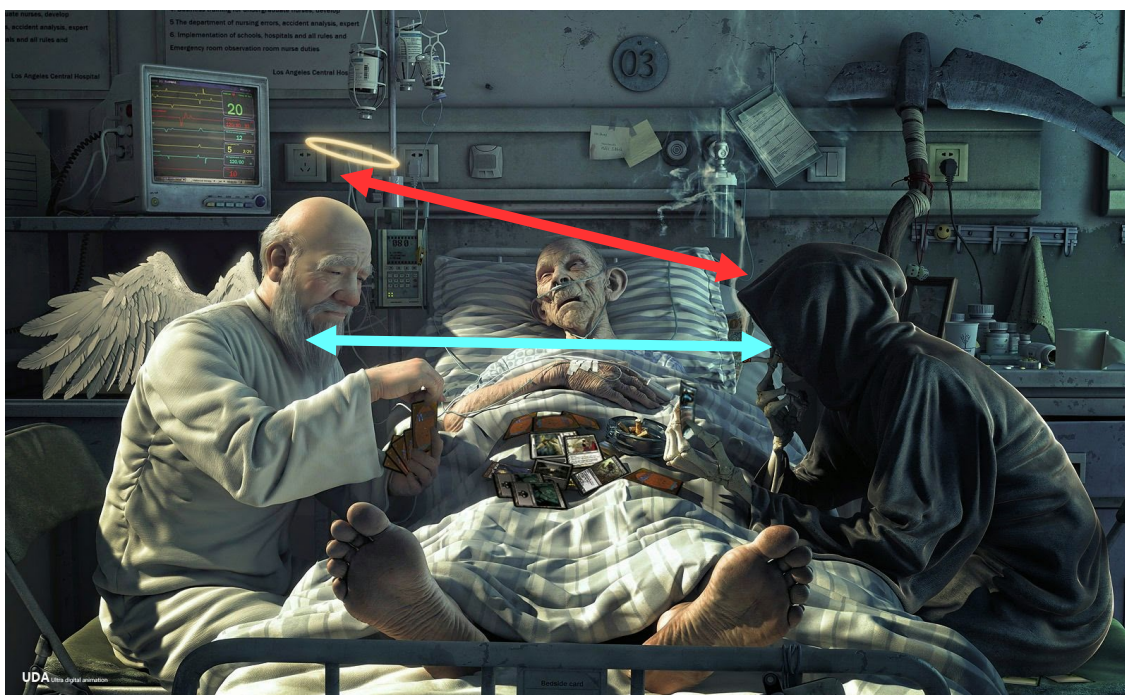


Figura 4 - Il giudizio universale di Michelangelo (1536-1541)

— Alto / Basso
 — Chiaro / Scuro

Si potrebbe obiettare che sia troppo facile prendere come esempi delle rappresentazioni del giudizio universale, anche se si tratta di rappresentazioni sociali di grande rappresentatività culturale per via sia del controllo esercitato dalle gerarchie religiose sulla loro realizzazione, sia della funzione comunicativa e di concretizzazione degli immaginari, intesi come traduzione in rappresentazioni fruibili con i sensi di concetti e sistemi concettuali astratti.

Se però prendiamo in esame una rappresentazione vicina a noi e non toccata dal controllo delle gerarchie religiose, anzi di tono quasi scherzoso, troviamo al lavoro le medesime forme simbolico - relazionali.

Iniziamo con una rappresentazione della contesa dell'anima tra bene e male, in questo caso il "male" è rappresentato dalla morte, figura diversa da quella del diavolo o dei dannati, ma che troviamo incasellata nelle stesse trame spazial-simboliche.

In questa rappresentazione della contesa dell'anima del moribondo tra bene e male, si può notare ancora una volta la rilevanza della dimensione chiaro/scuro, la dimensione alto/basso è affidata soprattutto alla postura delle due figure, la relazione dominante è quella chiaro/scuro, rinforzata dall'aureola chiara da un lato e dal cappuccio nero dall'altro, nonché dalla visione del viso scoperto versus il viso celato oltre che scuro.

Si noti che permane anche la distinzione destra-sinistra, il male è alla sinistra del moribondo, una caratterizzazione simbolica della sinistra come "mano del diavolo" che è trasversale a molte delle religioni del libro e che, fino a qualche decennio fa, proiettava uno stigma negativo sulle persone mancine.

Sempre da internet possiamo proporre quest'altra immagine, anch'essa vicina a noi e lontana dalle iconografie religiose, ma caratterizzata dal medesimo frame spaziale-simbolico.

Le forze del bene e del male

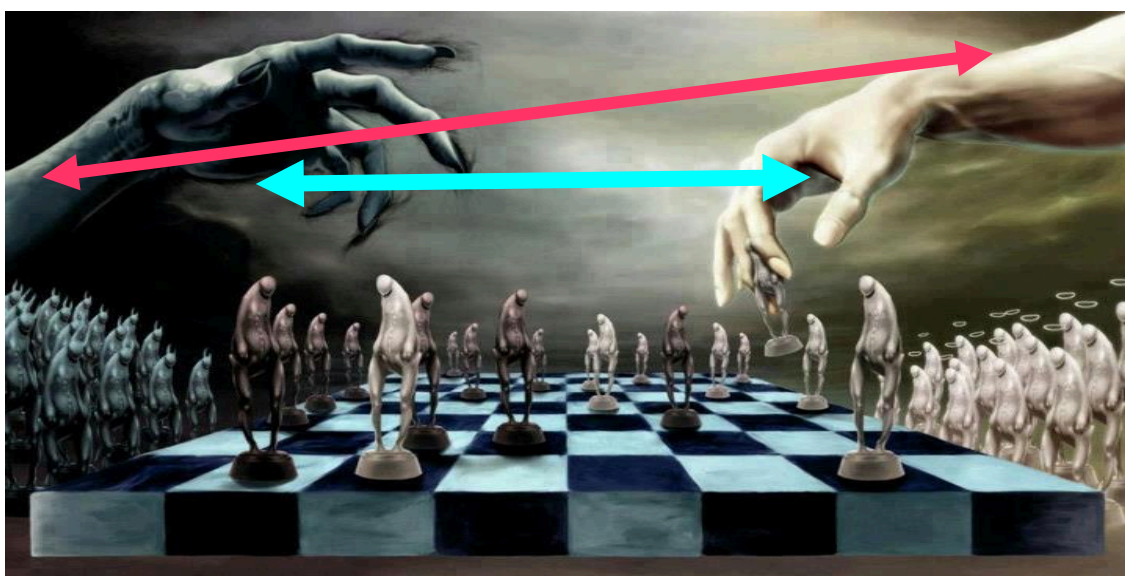
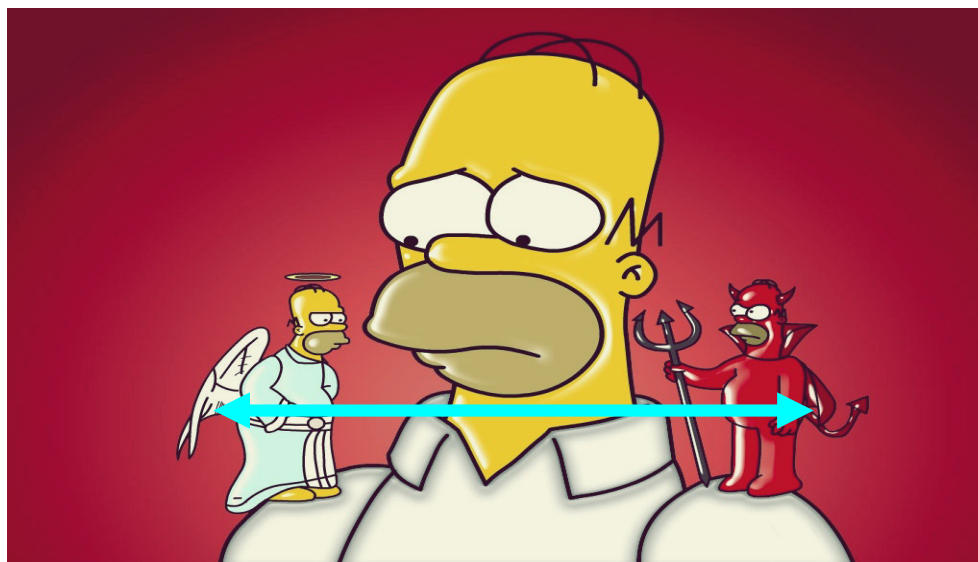


Figura 5 - Le forze del bene e del male
 Alto / Basso
 Chiaro / Scuro

Anche in questo caso è dominante la struttura chiaro-scuro, luce/tenebra, ma mentre la mano scura proviene dal basso, la mano chiara proviene dall'alto, reintroduttore, seppure in forma molto meno accentuata che per i giudizi, anche la struttura alto-basso.

Chiudiamo gli esempi con una rappresentazione tratta dal mondo dei comics, l'inossidabile Homer Simpson tentato tra bene e male.



Qui bene e male sono sullo stesso piano sul registro alto-basso, ed anche sul registro chiaro-scuro le differenze non sono così drammatizzate come negli altri esempi. Il Diavolo è rosso e l'Angelo bianco-azzurro, la parte dell'immagine dal lato del Male è leggermente più scura di quella dalla parte del Bene, ma l'impatto generale è meno forte, in linea con la personalità di Homer e con il contenuto etico del comix che lo vede protagonista.

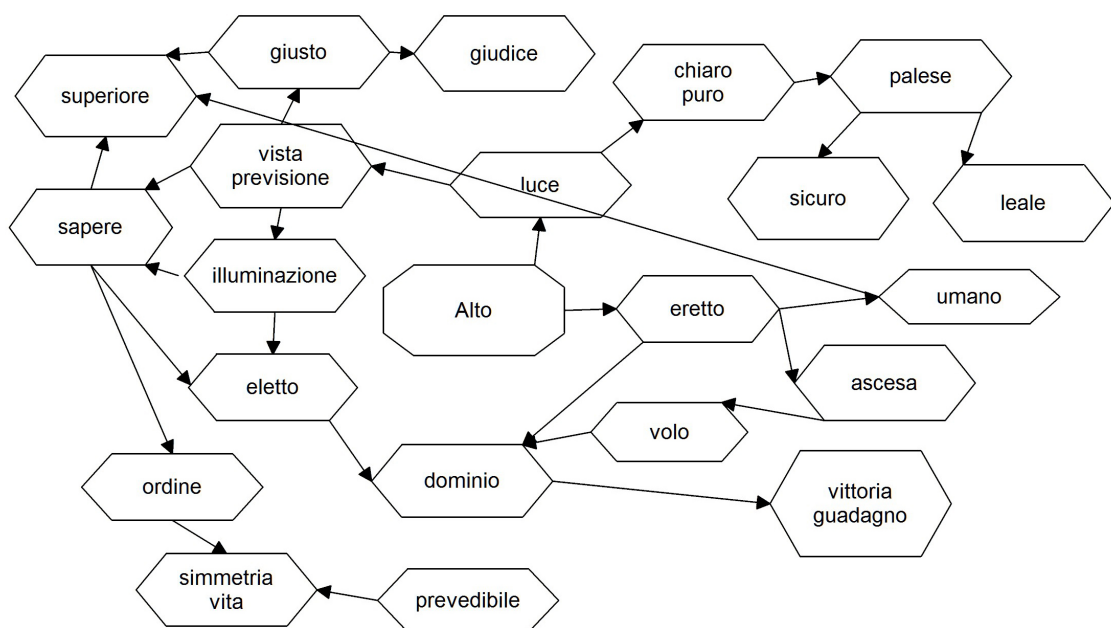
Conclusioni

Per quanto riguarda le strutture simbolico relazionali grande-piccolo e vicino-lontano, non abbiamo trovato, nella nostra breve ricerca iconografica, esempi che esprimessero la relazione bene-male. Solitamente la struttura grande-piccolo esprime differenze di status e di autorevolezza, spesso viene usata nelle rappresentazioni della regalità o dell'importanza dei raffigurati, ma non abbiamo trovato rappresentazioni in cui le immagini caratterizzate come "male" fossero significativamente più piccole di quelle caratterizzate come "bene". In alcuni giudizi il Diavolo è più piccolo di Dio, ma questa differenza è poco percettibile se rapportata al ruolo giocato dalle altre strutture spaziali individuate (alto-basso, chiaro-scuro, simmetrico-entropico), il registro dominante, come accennato all'inizio, resta il "regime diurno dell'immagine", nella configurazione teorizzata da Durand (1972), con la dominanza della dimensione alto/basso, ascensionale, cui, sempre secondo Durand, possono essere rapportate sia la dimensione luce/tenebra, sia quella simmetrico/entropico.



Concludendo questo breve saggio, che ha lo scopo essenzialmente di esplorare il possibile ruolo simbolico delle dimensioni spaziali prossemiche nella lettura delle rappresentazioni sociali, in questo caso bene-male, e di proporla all'attenzione degli studiosi di questo settore, e si presenta quindi incompleto e non concluso, come tutte le proposte, ci è sembrato interessante cercare di ricostruire gli spazi semantici che si muovono intorno alle strutture simbolico relazionali che abbiamo individuato. Anche in questo caso si tratta di un lavoro incompleto, di una proposta di lettura e di metodo di analisi più che di una analisi conclusa e definita. Attraverso l'analisi delle rappresentazioni iconiche trovate, dei racconti, soprattutto legati alla religione cattolica, delle analogie suggerite dai dizionari in relazione ai vari concetti, abbiamo raggruppato un pull di concetti e di relazioni semantiche che, a nostro parere, si muovono intorno alle strutture relazionali individuate, con particolare centralità per quella alto-basso. Come si vedrà, la rete dei collegamenti è piuttosto intricata, ed ancora si estenderebbe su più livelli come un ipertesto se oltre ai concetti indicassimo anche oggetti o animali – simbolo strettamente legati ai concetti stessi, come i serpenti, le aquile, i topi, i corvi, le scale, le montagne ecc. I due schemi cercano più che altro di rendere l'idea delle connessioni e del quadro complessivo e, soprattutto, del passaggio dai registri spaziali e relazionali a quelli morali e dello stigma sociale (positivo o negativo). La rappresentazione su uno spazio a due dimensioni dell'intreccio dei significati è molto limitante. Nella realtà queste strutture di senso sono più vicine a degli ipertesti a più strati, estesi sia in spessore che in larghezza/lunghezza e di cui è molto difficile decidere i confini; come in tutti i sistemi simbolici è infatti possibile partire da un punto qualsiasi e raggiungere, legame dopo legame, qualsiasi altro punto della mappa, per cui il confine, al di qua del quale siamo nello spazio semantico del Bene o del Male, e al di là del quale ne siamo fuori è chiaramente una scelta arbitraria, seppure meditata, di chi scrive. Li proponiamo al lettore sperando di suscitare se non l'interesse almeno la curiosità.

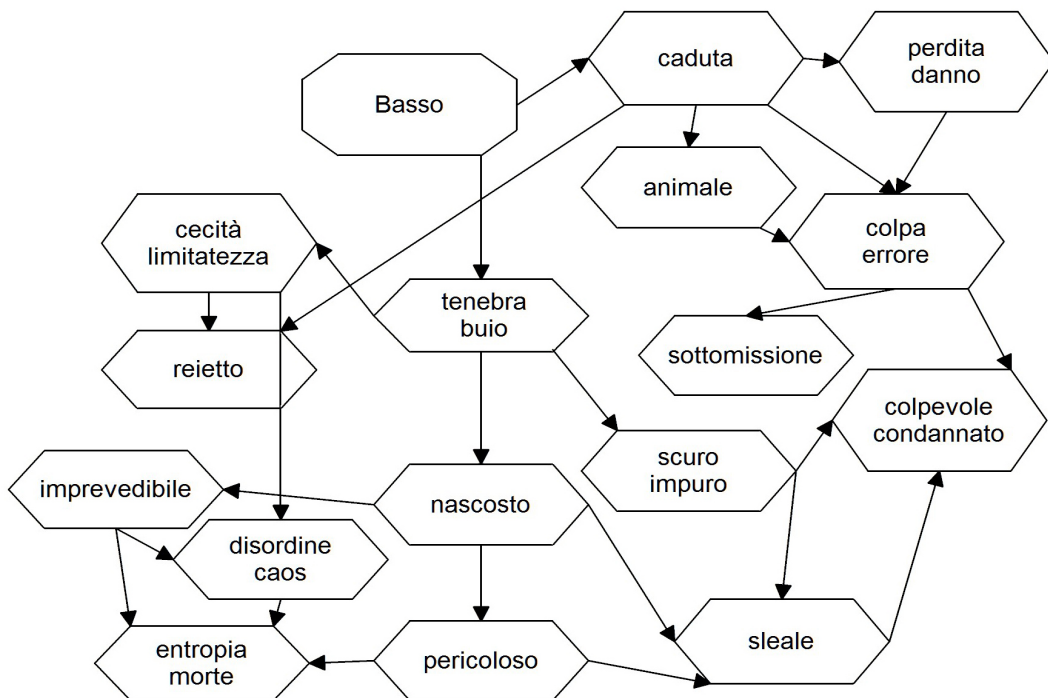
Bene: Alto / Chiaro / Simmetrico





Per il Bene l'analisi si rivela piuttosto semplice e richiama, ovviamente, anche parecchie figure simboliche presenti nei quadri analizzati. Facendo perno sul concetto di Alto e sulle dimensioni "diurne", vediamo irradiarsi due assi semantici essenziali, quello verso il concetto di luce e quello verso il concetto di eretto, chiaramente imparentati con i culti solari da cui discende il cristianesimo e con la stazione eretta che distingue gli uomini dagli altri animali. L'asse "luce", da un lato si dipana verso la dimensione del "chiaro" e "trasparente", portando a "sicuro" e "leale", secondo la simbologia della trasparenza allo sguardo del soggetto e della realtà (vedremo che per il male il percorso si articola naturalmente sui poli opposti delle diverse polarizzazioni semantiche). Dall'altro verso la dimensione del "vedere", quindi l'aspetto attivo e soggettivo della luce, qui si attiva il frame legato ai "lumi" (illuminismo, ad esempio), che evoca l'aspetto del sapere e del giudizio. L'asse "eretto", subito connesso ad "ascesa", invece, raggruppa le dimensioni legate al dominio (polarizzato rispetto a "caduta" e "sconfitta"), portando a dominio e vittoria (si vedano le aquile romane, ad esempio). La simmetria entra con il concetto di ordine (legato al sapere e al giudizio) e di prevedibilità (legato alla sicurezza e alla chiarezza). Quindi il bene è alto, chiaro e simmetrico e questo gli permette di essere giusto, sicuro, leale, dotto e lo legittima a giudicare, dominare ed essere in ogni senso superiore.

Male: Basso / Scuro / Entropico





Il Male si muove in grandissima parte sulle polarizzazioni semantiche opposte al bene, dicotomie negative del regime diurno ma non regime notturno nei termini di Durand. Da Basso si articolano due principali assi semantici: Tenebra e Caduta. Il primo porta ai significati di nascosto e pericoloso da un lato e, come per il bene, per la via soggettiva a cieco, limitato, reietto. Dal ramo "caduta" si sviluppa l'aspetto del dominio, naturalmente polarizzato rispetto al bene, portando a perdita, errore, sottomissione per la via della "caduta" dalla posizione eretta dell'umano nella posizione strisciante dell'animale da un lato, ed a errore, colpevole, sleale (combinandosi a nascosto) dall'altro. Imprevedibile, pericoloso e nascosto portano a disordine e caos, e si ricollegano all'entropia. Quindi il male è basso, scuro, entropico, questo lo porta ad essere sleale, pericoloso e imprevedibile, e lo condanna (giustamente) ad essere colpevole reietto e sottomesso.

Volendo giocare con i concetti e gli assi semantici polarizzati che abbiamo individuato si possono costruire vari spazi concettuali in cui "incasellare" diverse figure e rappresentazioni che ruotano intorno al bene e al male, con qualche guadagno cognitivo. Ad esempio, forse, questa analisi suggerisce uno dei motivi per cui ci sia quasi una evitazione simbolica per le vittime; la vittima, passando a causa della violenza subita dalla posizione alta alla posizione bassa, ad esempio cadendo a terra, intercetta l'influsso simbolico della struttura spaziale alto-basso venendone contaminata simbolicamente ed acquisendo un'alone negativo che la spinge nell'ombra e la allontana dal gruppo proprio quando, invece, ne avrebbe maggiore bisogno.

	ALTO / IN ALTO	BASSO / IN BASSO
CHIARO	Dominante - giusto - simmetria in alto (asceta, profeta, giudice positivo)	Ingenuo ma leale
SCURO	Pericoloso - minaccia in alto (giudice negativo)	Male diavolo - morte - entropia

In definitiva, per quanto riguarda le rappresentazioni sociali del Male, ed in particolare le strutture simboliche spaziali che lo incasellano nelle iconografie che fanno capo alla religione cristiana e cattolica, possiamo dire che l'asse costante di caratterizzazione è quello chiaro/scuro, luce/ombra, in sintonia con quando descritto da Durand a proposito del Regime Diurno dell'immagine, come abbiamo già accennato precedentemente (Durand, 1972). Troviamo sia la verticalizzazione che la dicotomia luce/tenebra associata alla dicotomia ascesa/caduta (ben rappresentata, ad esempio nelle immagini relative alla resurrezione del Cristo dal sepolcro).

Abbiamo trovato questa polarizzazione in tutti gli esempi iconografici che abbiamo analizzato, alcuni dei quali sono riportati in questo saggio. In questo quadro generale, la polarizzazione spazial-simbolica alto/basso è invece meno costante, assolutamente

dominante nelle rappresentazioni dei giudizi, compare spesso anche in altre rappresentazioni ma in forma molto più attenuata rispetto alla dimensione luce/ombra. Crediamo che questa prevalenza della dimensione luce/ombra si possa mettere in relazione con le radici arcaiche che legano la religione cristiana agli antichi culti solari, ed un contributo a questa interpretazione viene dalle rappresentazioni delle divinità dell'antico Egitto, in cui la lotta luce/ombra, sole/notte è alla base dell'antica religione egiziana e caratterizza in termini del ciclo sole/notte (Osiride, Iside, Seth, Horus), le principali divinità di quella religione. Nelle raffigurazioni di queste tre divinità Seth, al contrario di Horus, è spesso raffigurato in colori notturni. Sui rapporti tra cristianesimo e religione egizia, nonché tra alcune divinità cristiane e le divinità egizie, in particolare tra Gesù Cristo, la Madonna da un lato e Horus e Iside dall'altro esiste una sterminata messe di posizioni e analisi, per quanto ci riguarda, la nostra osservazione è unicamente una considerazione ipotetica e non vuole entrare nel dibattito sui rapporti tra queste religioni, del resto, per consolidare questo tipo di relazione tra religioni e tra immagini, sarebbe necessaria una indagine iconologica che va ben oltre lo scopo di queste pagine.

Il Regime Notturmo è invece assente in queste rappresentazioni del male, parrebbe che, nella religione cristiano-cattolica bene e male restino all'interno del regime diurno e che il regime notturno sia sviluppato in altre direzioni rispetto al bene/male, iconograficamente gestito secondo uno schema fortemente schizomorfo. Seguendo Durand, il Regime Notturmo si è sviluppato attraverso le figure femminili (Maria) ma, per quanto riguarda la nostra ricerca, nelle raffigurazioni in cui entra il male, resta la dimensione ascensionale del Regime Diurno con le dimensioni polarizzate alto-basso e luce-tenebra. Se il metodo di lettura qui esposto troverà consenso tra gli studiosi, potremmo ipotizzare una seconda analisi iconologica - spaziale che esplori il Regime Notturmo.

Ci scusiamo con quei pochi lettori che avranno avuto la pazienza di giungere sin qui per la approssimazione di queste riflessioni,





Domenico Secondulfo
Al di qua del bene e del male

A Journal of the
Social Imaginary



più un ragionamento a voce alta ed una proposta che una analisi compiuta, in futuro cercheremo di fare di meglio.

Bibliografia

- Bernardi B., *Uomo cultura e società*, FrancoAngeli, Milano 1982.
- Bachelard G., *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como 1988.
- Carpi D., Fiorato S. (cur.), *Iconologia del potere: rappresentazione della sovranità nel Rinascimento*, Ombre Corte, Verona 2011.
- D'Andrea F., *Georg Simmel. L'opera d'arte come isola*, in M. C. Federici, F. D'Andrea (a cura di), *Lo sguardo obliquo. Dettagli e totalità nell'opera di Georg Simmel*, Perugia, Morlacchi, 2004, pp. 77-110.
- D'Andrea F., *Il paradigma estetico. Pensare l'opera d'arte a partire da Georg Simmel*, in A. De Simone, F. D'Andrea e C. Portioli, *Oltre l'immagine. Transiti contemporanei tra arti e filosofie*, Milella, Lecce, 2004 (a), pp. 127-172.
- Durand G., *Le strutture simboliche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1972.
- Ebil-Eibesfedt I., *Etologia Umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Boringheri, Torino 1993.
- Greimas A., *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968.
- Hinde R., *La comunicazione non verbale nell'uomo*, Laterza, Bari 1977.
- Miller D., *Material culture and mass consumption*, Blackwell, Cambridge 1987.
- Moscovici S., Farr R., *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Morris D., *Manwatching*, J. Cape Ltd., London 1977.
- Panofski E., *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Secondulfo D., *Sociologia del consumo e della cultura materiale*, FrancoAngeli, Milano 2005.