

EMANUELE RINALDO MESCHINI

Come scrive Georges Bataille, l'informe non ha "diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra"[¶]. In questa sacrificabilità estrema, l'informe non può aspirare a una sua vita propria e specifica tant'è, che secondo Bataille, informe è il ragno/verme, la terra e anche il gesto dello schiacciare. Questa metafora ambientale, nell'ampiezza che incorpora un soggetto agente, un contesto e un (s)oggetto che subisce tale azione, aiuta a descrivere la condizione freak come risultato di un processo a più livelli in cui la definizione nasce per contrapposizione e consapevolizzazione. Soprattutto delinea i termini della repressione subita dal non-conforme, vero *refrain* sociale dei freaks oltre la contingenza del corpo.

A partire dalle incisioni tardo rinascimentali raffiguranti casi clinici inspiegabili, fino agli oscuri baracconi circensi dei primi del Novecento, quella dei freaks può essere intesa proprio come storia dell'informe e del non-normato. Un informe che nasce, innanzitutto, dallo sguardo su di un corpo, lo spazio in cui esso vive e agisce e il discorso politico che ne scaturisce nel momento in cui crea opposizione, frizione e pensiero critico. Il freak nasconde-mostrando l'architettura del potere dal quale viene escluso.

Uno dei testi maggiormente conosciuti sul tema freaks è quello del critico statunitense Leslie Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*[¶]. Fiedler può essere considerato il precursore dei cosiddetti *freaks studies*, così come organizzati nel 1988 da Robert Bogdan, e poi approfonditi negli anni Novanta dagli studi di Rosemarie Garland Thomson[¶]. Si tratta di un testo la cui lettura oggi può risultare spiazzante – sia per il linguaggio estremamente diretto che per eccessivo attaccamento al soggetto trattato – ma che ha avuto il merito di aver analizzato l'essere *freak* nel suo ribaltamento di senso: da marginalità a concetto culturale. L'analisi di Fiedler è alquanto completa e può servire da struttura di base per la definizione e l'evoluzione del termine. Tra le fonti analizzate dal critico ci sono, infatti, trattati del Cinquecento, fumetti, cultura pop, musica e cinema. Del resto è stato proprio grazie a un film, *Freaks* (1932) del regista Tod Browning, che è iniziato il percorso di auto-narrazione del mondo freak. Il film, per molto tempo inserito nel genere horror, è ambientato all'interno di un circo. La maggior parte dei protagonisti sono proprio i cosiddetti freaks che si esibiscono regolarmente all'interno di diversi baracconi. Tra loro, Schlitzie pseudonimo di Simon Metz affetto da microcefalia, Prince Randian attore circense tetramelico e Johnny Eyck nato con una malformazione congenita che lo ha privato di tutta la parte inferiore del corpo[¶]. Il film racconta gli intrighi tra freaks e "normali" in un complesso susseguirsi di relazioni, in particolare tra il nano Hans e la trapezista Cleopatra,

che vengono rispettivamente rifiutate da entrambe le parti fino ad arrivare a una vera e propria resa dei conti palesando così tutti quei conflitti moralmente taciuti dalla società. La pellicola subì una forte censura – vietata nella Germania nazista – fino ad assumere il ruolo di *cult movie* ispirando film come *The Elephant Man* (1980) di David Lynch e *Santa Sangre* (1989) di Alejandro Jodorowsky.

Il testo di Fiedler è per lunghi tratti una disamina sul corpo freak e lo sguardo morale che oscilla tra necessità clinica normativa e desiderio represso. Nessuno dei freaks di Fiedler ha una voce propria, nessuno parla in prima persona a differenza di quel corpo che è parlato da tutti come esplicitato, del resto, nel capitolo *Il silenzio dei freaks e il messaggio dei baracconi*. Così, in assenza di voce, a partire dalla cosiddetta incisione del *Mostro di Ravenna* di Ambroise Paré (1573) fino ai gemelli siamesi Chang ed Eng Bunker (ai quali si deve tale definizione essendo nati in Siam), il tema principale è quello dell'incomprensione socio-sessuale che si genera intorno al corpo. Il *Mostro di Ravenna* “con qualcosa della natura sia del maschio sia della femmina”^L si raccontava fosse la punizione visiva e simbolica per le sanguinose battaglie tra Papa Giulio II e il re Luigi XII. Una rappresentazione dell'incertezza che sfociava in una totemica paura dell'incognito, paura di non riconoscersi in un sesso e dunque non essere riconosciuti dagli altri. Il corpo in Fiedler resta il soggetto principale e, a partire da *L'uomo che ride* di Victor Hugo, il critico statunitense parla dell'erotismo dei freaks. La repulsione che spinge a guardare, e in certi casi toccare, rappresenta il desiderio mostruoso “in quanto comporta non solo una bramosia di degradazione ma il sogno di violare l'ultimo tabù che s'opponesse agli incroci tra razze”^E. Nel capitolo, *La Bella e la Bestia: l'eros della bruttezza*, Fiedler incentra la prima parte del discorso sulla trattazione del pene. La carrellata di Fiedler parte con “maschi con il pene straordinariamente lungo [...] o straordinariamente piccolo o senza pene o – forse soprattutto – con più di un pene”^{*}. Il parallelismo che viene a delinearsi tra *freak show* e *peep show*, tra repulsione e porno, anticipa per certi aspetti la cooptazione sessuale che sarà portata avanti proprio dall'industria pornografica. Questo sillogismo tra freak e pornografia – perché in Fiedler la naturalezza di questo passaggio lo fa apparire come un'inconfutabile deduzione – indica come il corpo freak sia sempre agito da altri che ne definiscono i limiti e gli accessi. Infatti, solo se sessualmente dominato, il freak è accettato. Nonostante questo, tra le righe del testo emerge il desiderio di far crollare “la nostra fede nella bipolarità dei sessi”[¶] ai limiti di una bramosia che per Fiedler è soprattutto un'alleanza di intenti. In una rassegna di donne barbute, giganti, nani e donne dal clitoride “ingrandito” la figura del freak continua a essere letta

sotto la lente di una normativa eterosessuale sociale fino ad arrivare a un suggestivo, quanto ardito, paragone tra cannibalismo e sesso orale citando Linda Lovelace e il suo film *Deep Throat* del 1972 dove la *fellatio* rappresenterebbe una fantasia autopunitiva “secondo la quale la bocca che si apre per ricevere i nostri genitali potrebbe stringersi fino a mutilarci e distruggerci”^λ.

Il parallelismo sessualità-freak potrebbe tuttavia essere letto anche alla luce di una categoria più ampia come quella della cura, da intendersi tanto in chiave sanitaria quanto nel senso del “prendersi cura di”. In questo, il testo di Michel Foucault, *La cura di sé*^{¶¶}, può essere un ottimo strumento per decostruire la normatività sessuale che, come visto in Fiedler, occupa un ruolo alquanto centrale. L'atto sessuale, che il filosofo francese ripercorre nella sua sussunzione storica in chiave coniugale, rappresenta un tassello basilare per la composizione della società moderna in quanto si pone come atto necessario per la continuità della società stessa. Foucault scrive:

Atto sessuale, legame coniugale, prole, famiglia, città e ancora più in là, comunità umana, tutto questo costituisce una successione ordinata i cui elementi sono connessi fra loro e in cui l'esistenza dell'uomo trova la sua forma razionale. ¶¶

Il corpo normato e vigilato, di cui Foucault si è ampiamente interessato, viene qui ulteriormente irregimentato attraverso la costruzione teorica e morale del piacere nonché dell'erotica dell'autogoverno. La finalità di questo apparato morale, basato sull'assunto di fondo dell'impossibilità di eternità e dunque sulla conseguente necessità di generare una discendenza, è quella di evitare la depravazione dell'atto sessuale attraverso il controllo dei piaceri (aphrodisia). Per realizzare questo piano l'atto sessuale deve essere regolato da un potere esterno, secolare o temporale, attraverso un sacramento o un contratto; deve essere reso visibile e comprensibile. Questo potrebbe spiegare, di contro, l'indicibilità sessuale dei corpi analizzati da Fiedler e la loro conseguente necessità di essere nascosti da un tendone da circo dal quale si può sbirciare furtivamente. La sfera della sessualità dei corpi non conformi può essere solo intravista, sfuggendo di fatto tanto a una visualizzazione quanto a una narrazione egemonica. Inoltre, il non detto di questa visibilità e continuità procreatrice, sottende allo stereotipo del corpo freak quale unico corpo in grado di generare attenzioni e quindi incapace, al contrario, di dare attenzioni e prendersi cura. Proprio tale impossibilità di generare si pone come elemento di rottura forte nei confronti della società produttiva. Nonostante i gemelli siamesi Chang ed Eng ebbero da due mogli diverse rispettivamente dieci e undici figli, il soggetto freak viene considerato inadatto alla riproduzione – unicamente biologica –

e quindi alla garanzia di una discendenza. Come dimostrato dai gemelli Bunker, però, questo non solo è falso ma addirittura rappresenta una demistificazione della possibilità alternativa alla creazione di legami, spazi e comunità. La “successione ordinata” e la “forma razionale”, che la norma richiede tanto all’atto sessuale quanto alla costruzione della comunità, non può essere garantita da chi non ha di per sé una forma, da chi, in altre parole, è informe.

Fiedler, dopo aver cronologicamente descritto la sessualizzazione del corpo freak nella storia, inizia a esaminare il freak come concetto e atteggiamento culturale. Questo passaggio viene individuato dall’autore nella cosiddetta *freak culture* della California degli anni Sessanta in particolare attraverso la liberazione sessuale e l’uso di sostanze psicoattive. Di questo periodo i principali protagonisti sono personaggi come il comico Lenny Bruce e il musicista Frank Zappa il quale, insieme ai *The Mother of Invention*, pubblicò nel 1966 l’album *Freak Out!* Così i freaks, visti adesso come gruppo, diventano sinonimo di sottocultura giovanile. Questa lettura, in particolare, deriva da un altro autore, il sociologo Daniel Foss che nel suo testo del 1972, *Freak culture. Life-style and politics* ¶ ♀, analizza l’essere freak come movimento anti sistemico in aperto contrasto con la logica burocratica della politica. In questo contesto il fumetto diventa una delle maggiori chiavi espressive e, nel 1968, viene pubblicato il primo numero di *The Fabulous Furry Freak Brothers* incentrato sulle storie di un trio di consumatori di cannabis (stoner). In Italia, a Bologna nel 1975, si forma il gruppo Skiantos che, con il suo leader Freak Antoni, definisce i canoni del punk demenziale e soprattutto di una certa cultura del fallimento dove l’uso di sostanze diventa stile di vita. L’essere freak diventa così un fenomeno trasversale e viene adottato anche dalla nascente sottocultura Ultras. Due squadre identificabili in una certa cultura operaia e operaista come Ternana e Bologna formano rispettivamente i *Freak Brothers* (1980, direttamente ispirati al fumetto *The Fabulous Furry Freak Brothers*) e i *Freak Boys* (1986) contraddistinti dalla foglia di marijuana. Stessa simbologia per la curva cosentina che nel 1983 forma il gruppo *Nuclei Sconvolti* con lo slogan “Pipe ai vecchi, acidi ai bambini” ¶ ♀. Sul finire degli anni Ottanta la figura del freak inizia un’evoluzione in chiave cyberpunk. Sempre attraverso cinema e fumetto iniziano ad apparire corpi ibridati da elementi extra umani. Basti citare i film giapponesi *Tetsuo* (1989) diretto da Shin’ya Tsukamoto e l’*anime* *Alikra* (1988) di Katsuhiro Ōtomo, oltre alla coeva filmografia di David Cronenberg in cui elementi meccanici e mediali si innestano nella carne. Per il fumetto uno dei casi più interessanti è *Ranxerox*, l’androide costruito dai pezzi di una fotocopiatrice Rank Xerox, ideato tra la fine degli anni Settanta e inizio Ottanta dal trio Paziienza, Tamburini, Liberatore.

Seppure per limiti cronologici il testo di Fiedler intraveda gli anni Ottanta senza attraversarli, l’ultimo capitolo, *Il mito del mutante e dell’immagine del “freak”*, apre la strada al processo di compenetrazione e trasfigurazione tecnologica alla base della *Sprawl Trilogy* di William Gibson, padre letterario del cyberpunk ¶ ♂. Una connessione – visivamente accurata – tra la figura del freak di Fiedler e quella del mutante espressa dalla cultura cinematografica cyberpunk può essere ritrovata in *Total Recall* (1990) di Paul Verhoeven ispirato al racconto *We Can Remember It for You Wholesale* ¶ ♀.

Il film tratta il tema della memoria e del viaggio virtuale – su Marte – in un contesto di spionaggio ambientato nel 2100. Da un punto di vista visivo sono diversi, infatti, i personaggi che trovano un richiamo diretto a quelle incisioni presenti in molti trattati sulle curiosità umane, in particolare, del XIX secolo. Tra questi, la ballerina con tre seni che sembra rimandare direttamente a un’incisione di George M. Gould e Walter L. Pyle che compare nel loro *Anomalies and Curositities* ¶ ♂. Così come il capo della resistenza marziana Kuato, un piccolo mutante umanoide con poteri telepatici congiunto nel ventre di un uomo, che ricorda le incisioni di Geoffroy Saint-Hilaire nel suo *Histoire générale et particulière des anomalies des l’organisation chez l’homme et les animaux* ¶ ♂. Oltre alla somiglianza fisica dei protagonisti, quello che più li accomuna all’estetica freak è il senso di appartenenza e rivendicazione del margine contro il potere costituito. Ancor di più, questi mutanti della colonia marziana sono costretti a vivere nell’insalubre quartiere a luci rosse chiamato *Venusville* il cui pub, più che ricordare un vecchio saloon, sembra essere l’*upgrade* del circo dei freaks di Tod Browning. Anche in questo caso i freaks sono inseriti in un contesto di sessualità e mutazione percepito dai “normali” come modello di devianza e la costruzione dello spazio è segregante.

Negli anni Novanta avviene una prima modificazione terminologica, basata sempre sul comportamento, verso la dimensione del *loser*. Anche in questo caso si tratta di una auto narrazione consapevole che vede nella rivendicazione della marginalità il punto centrale. Il perdente, sulla scia del freak recluso, si identifica con l’emarginato sociale e trova nella scena musicale una nicchia underground di fervida produzione. Una delle canzoni che maggiormente rappresenta questo passaggio è proprio *Loser* (1994) del cantautore Beck preannunciata dall’album *Bug* (1988) degli statunitensi Dinosaur Jr. dove è presente la traccia *Freak Scene*. La terminologia freak si afferma dunque attraverso la presa di coscienza dello sguardo morale degli altri e le etichette di perdente e strano (weird) diventano delle bandiere. Da un punto di vista cinematografico vanno segnalati i film *Gummo* (1997) del regista Harmony Korine e la trilogia *Teenage Apocalypse* (1993-1997) di Gregg Araki.

In questa cinematografia *indie*, il *loser* diventa l'emblema di una categoria ampia come quella dello *young and hopeless* disegnando un parallelismo molto interessante tra il silenzio e la desolazione del vecchio baraccone *freak* e la cosiddetta *alienation generation* ¶ ¶.

Eppure, nonostante la volontà di auto affermazione attraverso l'uso del corpo e la gestione dello spazio marginale, anche l'etica/estetica *freak* ha subito un processo di sussunzione neoliberista attraverso la redenzione della sua diversità in super eroicità, una proiezione di un valore sconosciuto e non voluto dalla comunità *freak*. Già Fiedler aveva criticato il modello Marvel – una delle grandi case editrici statunitensi, insieme alla DC Comics, a cui si deve la creazione di personaggi come l'Uomo Ragno e Capitan America – descrivendo come i super eroi rappresentassero contemporaneamente “*freaks* orripilanti e attraenti difensori dello status quo” ¶ ¶. Proprio questo aspetto priva nuovamente i *freaks* di ogni possibile controllo su corpo, narrazione e spazio. La dimensione del tipico protagonista Marvel è quella del singolo, non del gruppo, il cui potere richiama decisamente un'ottica di produzione e realizzazione capitalista aggravata dal fatalismo imperscrutabile del *dono* e dal moralismo della responsabilizzazione. Il super eroe è un modello auspicabile, mentre il *freak*, nonostante condivida la stessa fatalità del *dono*, è visto come l'evitabile e il suo dono è inteso come maledizione. Uno dei maggiori esempi di normatività *freaks* può essere visto nel film *X-Men – L'inizio (X: First Class)*, pellicola del 2011 diretta da Matthew Vaughn. Qui entra in gioco, in un *prequel* ambientato tra gli anni Quaranta e Sessanta, il tema della scuola dove futuri super eroi vengono addestrati a controllare e gestire i propri poteri per la salvezza del mondo. Si potrebbe essenzialmente parlare di un *freak show sui generis* dove la gabbia e il capannone sono sostituiti da aule e *bootcamp* e dove la dinamica dello sfruttamento rimane sempre implicita. Tuttavia, a cambiare è lo sguardo degli altri che inseriscono il *freak* in un nuovo mondo di domanda/offerta, dove ciò che viene chiesto, non è essere turbati e svegliati, bensì pacificati e assicurati.

¶ G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 165; ed. or. *Informe*, in “Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés”, 7, 1929.

∞ L. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Simon & Schuster, New York 1978; tr. it. *Freaks. Mostri o mutanti, scherzi di natura, incubi viventi, incarnazioni delle nostre paure, caricature delle nostre illusioni*, Garzanti, Milano 1981.

¶¶ Cfr. G. Gimmelli, *Leslie Fiedler/Freaks. Umano ma non troppo*, in “Doppio Zero”, accessibile al link www.doppiozero.com/freaks-umano-ma-non-troppo, consultato il 20/04/2022.

∧ All'interno del mondo punk la figura di Schlitzie ha un forte valore iconografico. Nel 1977 i Ramones, fondatori del punk-rock newyorkese, pubblicarono la canzone *Pinehead* ispirata direttamente dalla figura di Schlitzie dal quale mutarono anche il loro celebre motto “*Gabba Gabba Hey*” derivante dal coro “*Gooble, gobble, we accept her, we accept her, one of us, one of us!*” che i *freaks* cantano tutti insieme nel film di Browning come cerimonia di benvenuto per la trapezista Cleopatra.

∟ L. Fiedler, *op. cit.*, p. 21.

⊥ Ivi, p. 140.

* *Ibid.*

¶¶ Ivi, p. 146.

∩ Ivi, p. 360. In merito al film *Deep Troath*, Lovelace denunciò di aver subito molestie sul set e di essere stata costretta dal primo marito Chuck Traynor a girare film porno. Cfr. L. Lovelace, *Ordeal*, Berkley Books, New York 1980.

¶¶ M. Foucault, *Storia della sessualità 3. La cura di sé* (1985), Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Gallimard, Paris 1984.

¶¶ Ivi, p. 171.

¶∞ D.A. Foss, *Freak culture. Life-style and politics*, Dutton, New York 1972.

¶¶ Cfr. S. Louis, *Ultras. Gli altri protagonisti del calcio*, Meltemi, Roma 2019; ed. or. *Ultras. Les autres protagonistes du football*, Mare et Martin, Paris 2017.

¶∧ La trilogia si compone di: W. Gibson, *Neuromancer*, Ace, New York 1984; Id. *Count Zero*, Victor Gollancz, London 1986; Id. *Mona Lisa Overdrive*, Victor Gollancz, London 1988.

¶∟ P.K. Dick, *We Can Remember It for You Wholesale*, in “The Magazine of Fantasy & Science Fiction”, 30, 4, 179, pp. 4-22.

¶⊥ G.M. Gould, W.L. Pyle, *Anomalies and Curiosities of Medicine*, The Rebman Publishing, London 1896.

¶* I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies des l'organisation chez l'homme et les animaux*, J.-B. Baillière, Paris 1832.

¶¶ Cfr. G. King, *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino 2006; ed. or. *American Independent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2005.

¶∩ L. Fiedler, *op. cit.*, p. 321.