DOPPIOZERO

Serres: Hergé mon ami

Mario Porro

2 Aprile 2018

E se la filosofia non fosse là dove la si cerca abitualmente? Nel 1970, sulla prestigiosa rivista *Critique* fondata da Bataille, Michel Serres propone una lettura strutturale di una *bande dessinée*, *I gioielli della Castafiore* (1963), 21° albo delle Avventure di Tintin. La saga a fumetti creata dal belga Hergé (Georges Rémi, 1907-1983), iniziata nel gennaio del 1929 sul supplemento settimanale di un quotidiano cattolico conservatore, aveva conosciuto immediato successo nei paesi francofoni. Oggi gli albi del *cartoonist* belga sono noti in tutto il mondo, soprattutto da quando nel 2011 Steven Spielberg li ha fatti conoscere al pubblico cinematografico con *Le avventure di Tintin. Il segreto dell'Unicorno*. Il regista aveva scoperto il fumetto di Hergé leggendo una recensione del suo film *I predatori dell'arca perduta*, nella quale il personaggio di Indiana Jones è paragonato a Tintin. Un paragone fondato perché le avventure di entrambi si svolgono fra misteri archeologici, enigmi e tesori da scoprire, mescolando con sapienza la tensione drammatica dell'azione all'ironia ed all'umorismo.

Serres, nato nel 1930 nel sud-ovest della Francia, conosce le avventure di Tintin dal 1936, dall'albo *L'Orecchio spezzato*, un'epoca in cui anche nella sua casa si avverte l'eco dei massacri della guerra di Spagna, e continua a leggere Tintin durante la Seconda guerra mondiale e l'occupazione nazista. Per i giovani segregati nelle loro case, l'eterno ragazzino dal ciuffo ribelle e dal volto inespressivo svolge lo stesso ruolo dei protagonisti dei romanzi di Jules Verne: permette di viaggiare con la fantasia, di evadere in luoghi esotici e lontani, a Shangai e nel Tibet, in Scozia o sulla Luna. Chi ha rallegrato la giovinezza nel tempo dell'orrore diventa, dopo l'articolo apparso su *Critique*, "amico di vecchiaia", come Serres dichiara in *Hergé mon ami* (Bruxelles, Moulinsart, 2000, seconda edizione arricchita 2016), che la giovane e agguerrita casa editrice pesarese "Portatori d'acqua" propone ai lettori italiani (a cura di Domenico Scalzo, traduzione di Simone Massa, pp. 180, euro 20,00). Il libro raccoglie diversi

saggi pubblicati dal 1970, uno dei quali è apparso nel numero monografico della rivista “Philosophie Magazine” (*Tintin nel Paese dei Filosofi*, settembre 2010).

I fumetti di Hergé si contraddistinguono per la cosiddetta “*ligne claire*”, ossia per la bidimensionalità dei personaggi, connotati da un disegno piatto, senza tratteggio, senza sfumature di colore o effetti d’ombra. A differenza dei comprimari delle sue avventure – il fox terrier Milou, il capitano Haddock, lo scienziato Girasole, la cantante Castafiore –, a cui è affidato il lato umoristico, Tintin è un personaggio neutro, non suscita riso o emozione, neppure possiede particolari tratti fisionomici. Il suo volto è un semplice ovale in cui la bocca e gli occhi si riducono a dei punti, sul piano grafico è un abbozzo, quasi uno schema vuoto. Ma proprio questa testa, infantile e indeterminata, “buca la pagina”: la macchia bianca del volto pratica, nella vignetta, una finestrella in cui, come nelle fiere, chiunque può infilare il viso ed apparire in uno scenario avventuroso e nelle vesti di un eroe o di un divo. Quel tondo vuoto permette un’identificazione totale al punto di poter pensare per la prima volta anche alla possibilità della propria morte. In una “vignetta memorabile” di *L’orecchio spezzato*, Tintin, colpito da un colpo di pagaia, cade in un fiume dell’Amazzonia tra ferocissimi piranhas. Serres bambino deve aspettare una settimana prima di conoscere la sorte di quel volto sommerso dalle acque che sono per lui quelle della Garonna, sulle cui rive vive la sua famiglia.

La scoperta contemporanea verso i 7-8 anni degli albi di Hergé e dei romanzi di Jules Verne ha promosso in Serres la fascinazione del viaggio, lezione esemplare per chi ritiene che il filosofo debba compiere tre volte il giro del mondo, del mondo fisico, di quello enciclopedico e di quello delle civiltà – si veda *Doppiozero*, 26 novembre 2017. A Verne, altro maestro della letteratura per l’infanzia, o dell’infanzia della letteratura, Serres ha dedicato un saggio esemplare (1974, Sellerio), che si apriva con le parole: “ho voluto frugare fra i resti rari del cadavere amaro che porto in me: il bambino”. Ma se lo scrittore dell’epoca positivista fa muovere i suoi *Viaggi straordinari* dalle scienze naturali – dall’astronomia per salire sulla Luna, dalla geologia per scendere nel cuore della Terra, dalla biologia per inabissarsi con Nemo sul fondo del mare –, il *cartoonist* prende le mosse dal Museo etnografico, ci introduce alla storia, all’archeologia e all’antropologia. Il disegnatore, scrive Serres, ha indossato l’abito di un Jules Verne delle scienze umane. Anche Hergé ci conduce su mari e montagne, dentro foreste e deserti, ma la sua esplorazione scopre le “cose nascoste” che tengono

insieme gli uomini di quei luoghi.

Certo, la rappresentazione dell'Africa in *Tintin in Congo* (1930) è un documento al tempo stesso ingenuo e sconvolgente del tempo in cui l'etnologia era figlia del colonialismo, raccoglieva i suoi materiali dal Museo delle Colonie e restava prossima alla mentalità dei conquistatori. Ma Hergé segue la stessa traiettoria degli etnologi della scuola inglese, allievi di James George Frazer, o della scuola francese, sulla scia di Émile Durkheim e di Marcel Mauss. Come loro, compie nel corso del cammino un ritorno critico sulle pratiche e le dottrine dell'etnologia fino ad approdare ad un radicale anti-colonialismo ed al rifiuto del razzismo. Tintin insegna ad essere amici dei rappresentanti di tutte le popolazioni, ribalta il disprezzo in ammirazione: le altre culture sono equivalenti alla nostra, gli altri non sono più i primitivi che devono raggiungerci sul cammino del progresso, ma simili nei quali possiamo e dobbiamo riconoscerci.

Esemplare in tal senso la storia de *L'orecchio spezzato*. La scomparsa di una statuetta arumbaya dal Museo etnografico si trasforma in un viaggio nel cuore della foresta amazzonica per comprendere il feticismo. Il giovane detective si reca sul campo come fa l'etnografo, allievo di quel Charles de Brosses che a metà Settecento introduce il termine "feticcio" nella cultura dell'Occidente.

Comte se ne servirà per indicare la fase originaria dell'epoca teologica, quella dell'umanità arcaica che adora statuette o totem prima di volgersi al politeismo. Marx mostrerà poi all'opera il feticismo nel mondo delle merci, oggetto di un culto che ne nasconde l'origine dal lavoro, e Freud nelle patologie della sessualità per designare i sostituti dell'oggetto sessuale. Le copie della statuetta perduta (in realtà, è rimasta nel Museo, come la lettera rubata di Poe) passano di mano di mano, tutti la desiderano, alla fine viene riprodotta in serie, entra nella dimensione religiosa della superiorità del valore di scambio sul valore d'uso. Ed i passaggi sono sempre segnati da sostituzioni: è questa la regola che guida il gioco, l'operazione che fa transitare da una casella alla successiva, mentre un falso feticcio prende il posto di quello vero. Il feticcio è l'operazione generale di sostituzione, l'oggetto senza il quale non si può pensare lo scambio in generale, di merci, parole, persone, segni; il feticcio, statua in perenne movimento, costituisce il motore del racconto, quasi-oggetto lo definisce Serres, al pari del furetto che passa di nascosto di mano in mano nel gioco ricordato da Proust ne *L'ombra delle fanciulle in fiore*.



L’oggetto traccia così le relazioni tra i personaggi del racconto, conserva a differenza del denaro le tracce di quanti lo hanno posseduto, oggetto di desiderio e fonte di morte possibile. Il racconto di tappa in tappa risale fino alle origini, al palo su cui troneggia il feticcio dell’antico popolo “primitivo”, là dove si compie il sacrificio. Tintin sfugge più volte alla morte, sempre grazie a sostituzioni: anche l’eroe passa di mano, è lui in fondo il feticcio, soggetto che giace al di sotto, *sub-jectum*, cioè la vittima sempre sostituita. Il segno vuoto di Tintin assume il volto di chiunque altro, vicario e sostituto, vittima designata e disegnata. Questo è in effetti il segreto del feticcio, statuetta che riproduce il corpo sacrificato, la genesi del sacro nel gesto originario compiutosi nel cuore delle lontane foreste e ripetuto di continuo nello spettacolo delle civiltà che si vogliono evolute.

L’orecchio spezzato costituisce nella rilettura di Serres un vero e proprio “manuale di etnologia”. Risalendo l’Amazzonia, verso l’origine delle società umane, la *bande dessinée* ci conduce al segreto mantenuto sepolto dai ‘primitivi’ e svelato dagli etnologi: il feticcio rappresenta in modo simbolico il cadavere del sovrano ucciso, la prima statua permette di superare i sacrifici umani. Ma ora il luogo della fondazione del sacro e del potere ha lasciato la sua origine per

divenire simulacro ed accedere alla società dello spettacolo. Nella postfazione ad *Hergé mon ami*, Domenico Scalzo, meditando lungo il filo rosso suggerito da Benjamin del rapporto fra immagine ed infanzia, mostra con rigore e competenza come le riflessioni su Hergé si inseriscano nella trama complessa del pensiero serresiano. Il feticcio (che non a caso torna nel pensiero di un discepolo di Serres come Bruno Latour) è l'oggetto ibrido, sul crinale fra natura e cultura, che meglio restituisce la realtà degli organismi viventi: ognuno di essi è un rattoppo, arrangiato alla buona dal gioco fortuito delle circostanze, ogni organo è l'esito di un *bricolage*, come attesta il cervello, prodotto dal recupero di pezzi ricomposti. Ma soprattutto il feticcio è quel che permette di non ripetere all'infinito il sacrificio fondatore; non abbiamo più bisogno di tagliare le teste, possiamo farne delle sculture (tema al cuore di *Statues*, 1987), corpi morti nel cui fondo oscuro si conserva il sacrificio con cui una comunità giunge ad unirsi. È la lezione di René Girard, amico e collega di Serres all'università di Stanford, su cui il filosofo francese non ha smesso di meditare dal tempo di *Roma. Il libro delle fondazioni* (1983) fino agli scritti più recenti come *Darwin, Napoleone e il Samaritano* (Bollati Boringhieri, 2017).

Dopo essere stato esploratore ed etnologo, averci mostrato le conseguenze dell'impatto sulla terra di un meteorite (*La stella misteriosa*, 1942), narrato la maledizione che si abbatte sui profanatori delle tombe degli Incas (*Le Sette Sfere di Cristallo*, 1948), averci condotto sulla Luna (*Uomini sulla Luna*, 1954), ne *I gioielli della Castafiore* Tintin è alle prese con l'arrivo al castello di Haddock della cantante italiana, tirannica e scocciatrice. Dopo una lunga serie di falsi allarmi, qualcuno ruba realmente uno smeraldo della cantante, ma si scopre alla fine che nessuno dei sospetti è davvero colpevole, il ladro è una gazza. A comparire sulla scena è la società contemporanea dominata dallo scambio di messaggi, versi di animali, suoni, linguaggio parlato e scritto, tecniche di trasmissione, mass media, TV e giornali. Ma la comunicazione si è fatta pletorica, al crescere dei messaggi si moltiplicano disturbi, malintesi e distorsioni; nasce così paradossalmente una società dell'"incomunicabile". Tutti i mezzi per entrare in relazione sono interrotti, i nomi sono deformati di continuo, le immagini televisive subiscono interferenze, all'altro capo del telefono non risponde mai chi si sta cercando. Modello esemplare, *mise en abime* del racconto, è il gradino spezzato della scalinata che conduce ai piani superiori, da cui tutti passano finendo per cadere o inciampare. Tutti parlano ma nessuno intende, le frasi si riducono a stereotipi o strafalcioni, pura ripetizione insensata che ha la sua prosopopea nello strepito del pappagallo. Nei primi anni Sessanta Serres aveva riletto in chiave strutturale il pensiero

matematico di Leibniz, indicando nella monadologia la prima filosofia della comunicazione; nel saggio del ‘70 ritrova nei *comics* un trattato filosofico, versione contemporanea della solitudine delle monadi, senza porte e finestre per comunicare, senza armonia prestabilita garantita da Dio. La comunicazione si è fatta *tautismo*, tautologia che ripete l’identico fra attanti autistici. Il fumetto mostra in maniera diretta le piaghe del nostro discorso, il suo girare a vuoto, avrebbe detto il secondo Wittgenstein. Tutti i personaggi sono disposti lungo la rete che dovrebbe unire emissione e ricezione, ma la rete, pervasa dal rumore, trasmette solo i propri guasti; ogni circolazione si perde, le automobili si bloccano in un ingorgo, la moltiplicazione in serie dei media intralcia ogni dialogo e produce un persistente vaniloquio. L’équipe televisiva, alle prese con un guasto elettrico, diffonde notizie false, in cerca di scoop alimentati da malintesi. I giornalisti ricevono ed emettono qualsiasi cosa, diventano vettori degli scambi, ma vendono merce contraffatta, paccottiglia per attrarre audience.

I gioielli della Castafiore sono un trattato sull’incomunicabilità generata dall’eccesso di comunicazione. Hergé con dei “nulla”, cioè con del “rumore”, costruisce una storia coerente: molto rumore per nulla, e dunque qualcosa, cioè un’immensa rappresentazione, una commedia degli specchi e delle maschere. Al centro la dama di scena, la Castafiore, colei che fa rumore col suo canto e scatena *fake news* sul suo matrimonio ed i suoi gioielli; è lei il parassita in senso primario, chi mangia alla tavola dell’ospite, l’invitato goloso che prende ma non dà nulla in cambio, se non vocalizzi che fanno tremare i vetri e coprono i dialoghi degli altri personaggi. Al vertice della catena degli scambi la Castafiore, l’unica a non cadere lungo la scalinata, parla a tutti e non ascolta nessuno; come i giornalisti dei rotocalchi e della tv fa del rumore la sua principale occupazione. Nella società dello spettacolo fondata sui *mass media*, il messaggio veicola solo se stesso e la comunicazione si nutre dei propri scarti; anche nell’ultimo albo completato da Hergé, *Tintin e i Picaros* (1976), tutto si svolge in funzione degli occhi della stampa e delle telecamere. La finzione prevale ormai sulla realtà; in un Sudamerica di miserie e dittature, fra una serata di gala e una festa di Carnevale, generali cospiratori in rivalità mimetica lottano per controllare i mass media e le droghe.

Serres aveva sostenuto che “il luogo elettivo dell’innovazione si colloca attualmente nell’insieme delle tecniche della comunicazione”: alla civiltà di Prometeo, dominata dalla produzione, si va sostituendo la civiltà posta sotto

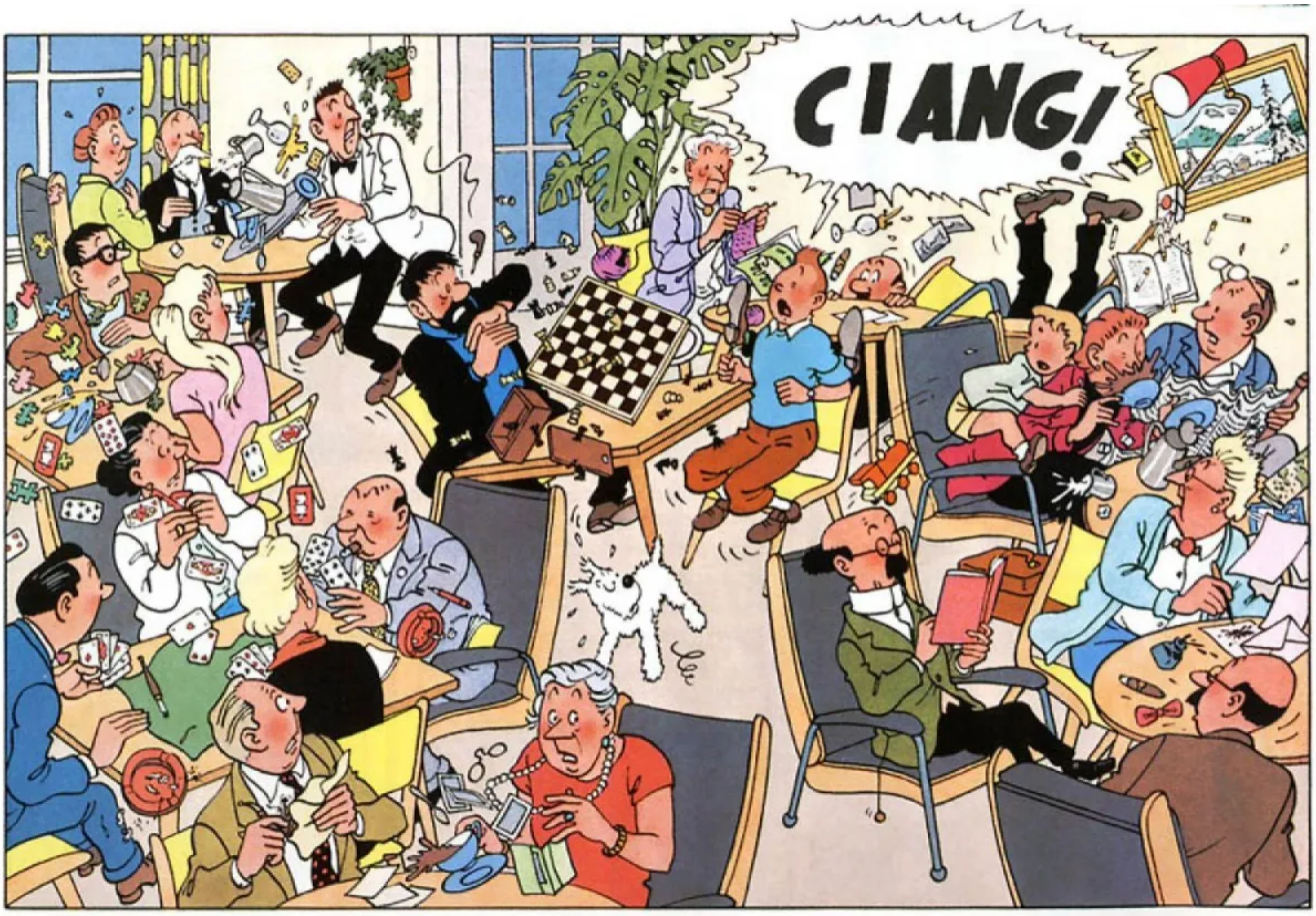
l’egida di Ermes, dio degli scambi e degli incroci, messaggero degli dei. *Apparizione di Ermes* è il titolo di un saggio del 1967 (se ne trova la traduzione nel numero monografico della rivista *Riga*, n. 35, Marcos y Marcos) in cui Serres rilegge il *Don Giovanni* di Molière. La malvagità del seduttore consiste nel non volersi piegare alla logica dello scambio/dono che governa la società. Don Giovanni non rispetta la parola data, non mantiene le promesse, non paga i debiti: si tratti di donne, di parole o di denaro, trasgredisce la legge di cortesia che regola la commedia (del teatro e della società). Una legge il cui modello ridotto viene enunciato all’inizio della *pièce*, al sollevarsi del sipario: galantuomo è chi offre il tabacco senza che gli venga chiesto, chi lo rifiuta come don Giovanni non è degno di vivere, chi non si integra nella catena del commercio finisce condannato a morte. Molière ci mostra la società contemporanea come una tribù di primitivi, dove dominano gli stessi criteri che ritroviamo nel *Saggio sul dono* di Marcel Mauss: la legge suprema che impone la circolazione dei beni allo stesso modo di quella delle donne e delle promesse, il banchetto e le cerimonie rituali, la commedia delle relazioni umane. “Era proprio necessario errare per tre secoli sull’occhio glauco del Pacifico per apprendere lentamente degli Altri quel che sapevamo già di noi stessi, per assistere oltremare a scene arcaiche, le stesse che rappresentiamo tutti i giorni sulle rive della Senna, al teatro Francese o al ristorante di fronte? Ma avremmo mai potuto leggere Molière senza Mauss?”.

Nell’arte nuova della *bande dessinée,* nella “poesia muta della linea chiara”, le scienze umane sono già implicate da sempre, senza che l’autore abbia bisogno di conoscere le dottrine degli studiosi. Non è perché possediamo il filtro delle scienze umane che possiamo comprendere il testo disegnato di Hergé; “Solo la filosofia può andare tanto in profondità da dimostrare che la letteratura va ancora più in profondità di lei”, ha scritto Serres ne *Il Terzo istruito* (Marsilio, 1992). Ma oltre a prestarsi a dotti commenti, psicanalitici o sociologici, gli album di *Tintin* restano in primo luogo manuali di morale, in cui si pone con nettezza la questione del Bene e del Male. Tintin è una sorta di santo laico, un “cuore puro” che incarna con mirabile e profonda ingenuità il boy-scout ideale. Partito per un “viaggio umanitario” in cerca di un amico scomparso fra le vette dell’Himalaya, *Tintin in Tibet* rinnova la parabola del Buon Samaritano; l’amico è stato salvato e accudito dallo yeti, l’abominevole uomo delle nevi, che si rivela non un mostro selvaggio, ma un essere buono con il quale gli uomini dovevano senza dubbio un tempo coabitare, prima di ricacciarlo in luoghi inaccessibili. A differenza degli uomini, la bestia non caccia, il rapporto di predazione non è reversibile. Serres invita ad immaginare che cacciare abbia il significato primario di espellere, bandire; diamo

la caccia alle bestie non perché siano selvagge, ma perché le abbiamo espulse dalla nostra casa, le abbiamo ricondotte alla foresta, mentre in principio vigeva il paradiso dei viventi riconciliati. È l'esclusione a fare del prossimo un essere lontano; ma la bestia inseguita e cacciata si comporta con dolcezza e carità, a differenza degli uomini civili, prova terrificante dell'eccezionale rarità della morale. Tintin riduce le distanze che le scienze umane pongono fra chi studia e chi è oggetto di studio: "assisteremo mai alla nascita delle scienze umanitarie?", chiede Serres. La parabola del Samaritano, l'uomo cacciato e vilipeso, suggerisce che bisogna amare non il prossimo che ci è simile, ma chi è disprezzato, per saper riconoscere il Bene quando assume il volto del Male. Tintin condanna l'etnocentrismo, ma non aderisce ad una concezione etica "relativista", non mette sullo stesso piano tutti i valori; il suo comportamento è costantemente ispirato all'ideale del pacifismo e della non violenza, un ideale che Serres (più volte critico nei confronti dello spirito bellicoso della *Marsigliese*) ha contrapposto di recente al latente nazionalismo di Astérix, che risolve i suoi problemi a suon di pugni.

Una versione ridotta di questo testo è apparsa su *Alias*, l'inserto domenicale de *il Manifesto*, il 18 febbraio 2018.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


CLANG!